ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



104. JAHRGANG 1937

1. HALBJAHR (JANUAR MIT JUNI)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

104. Jahrgang

1. Halbjahr (Januar mit Juni)

I. Leitartikel und Auffätze

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

II. Kreuz und Quer

III. Opern-Uraufführungen

IV. Konzert und Oper

V. Musikfeste und Tagungen

VI. Rundfunk-Kritik

VII. Neuerscheinungen

VIII. Besprechungen

Bücher:

Musikalien:

IX. Notizen

X. Bilder*)

XI. Musikbeilagen

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

XII. Musikalische Preisrätsel

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

104. JAHRGANG



HEFT 1 *1937* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

VON DEUTSCHER MUSIK

Jeder Musiker und Musikfreund liest des

Präsidenten der Reichsmusikkammer

Prof. Dr. Peter Raabe

Kulturpolitische Reden und Aufsätze:

1. Band:

Die Musik im dritten Reich

Mit einem Bildnis des Präsidenten

54.—60. Tausend

Geh. Mk. —.90, Ballonl. Mk. 1.80

*

INHALT:

Vorwort
Die Musik im dritten Reich
Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur
Die Meistersinger und unsere Zeit
Nationalismus, Internationalismus und Musik
Kultur und Gemeinschaft

2. Band:

Kulturwille im deutschen Musikleben

Mit einer Bildnisbüste des Präsidenten

18.—20. Tausend

Geh. Mk. —.90, Ballonl. Mk. 1.80

*

INHALT:

Adolf Hitlers Kulturwille und das Konzertwesen
An die deutsche Jugend
Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend
Stadtverwaltung und Chorgesang
Wege zur Belebung der Hausmusik
Über die kulturelle Bedeutung der Grenzlandtheater
Volk, Musik, Volksmusik
Ansprache auf dem Heldenfriedhof von Langemark bei Gelegenheit der Fahrt des Aachener Domchors dorthin

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1937 HEFT 1

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Aus Erhard Krieger: „Das innere Reich deutscher Musik". P. J. Tonger Verlag, Köln/Rh.

„Daß deutsche Kunst, und zumal deutsche Musik in diesem Zusammenhang gesehen, Weltgeltung hat, ein Primat, das stets allgemein anerkannt wird, hat seinen Grund in der tiefen Weltanschauung einer metaphysischen Ethik, die der deutschen Musik in so vollkommenem Maße eine höchste seelisch-geistige Reife verleiht. Gerade weil unser musikalisches Schaffen stets so stark im Volkstum wurzelt, erwächst es als Gesinnungsausdruck reifster Weltanschauung deutscher Meister. Gegründet auf das Wissen um schicksalhafte Begnadung der schöpferischen Empfängnis im Geist des Schöpfers verkündet ein Meister als Deutscher das Mysterium göttlicher, jenseitiger Vollkommenheit, und als Erkenntnis daraus durch die Weite und Tiefe seiner Musik ein Werk, das die Menschen stark und frei zu sich selbst und zum Guten im eigenen Sein macht. Diese Weltanschaulichkeit der deutschen Musik, die so rein zu uns spricht, im Wandel der kompositorischen Stilarten und Formungen sich gleichbleibend durch die Zeiten, läßt ihren magischen Zauber auf die Völker bis zu einem gewissen Grade wirken. Denn das völkisch Gesunde in ihnen führt sie zur Erkenntnis von der Bedeutsamkeit deutschen Geistes im musikalischen Kunstwerk. Freilich, die letzte Gotterkenntnis des Deutschen in der Sinfonie Bruckners, der Kammermusik Brahms', der Spätkunst Bachs oder Schütz' bleibt ihnen verborgen, denn hier zieht rassische Eigengeartetheit in sich organisch geschlossenen Volkstums jene Trennung, die uns Deutsche das beim Romanen als „zu leicht" gestaltet empfinden läßt, was umgekehrt uns ihm „zu denkerisch" macht. Hier stehen Blut- und Bodengewachsenheit fremder völkischer Artung kompromißlos einander gegenüber.

Wir sagten schon, daß Weltanschauung immer unerschütterlich vordrängendes Tatmenschentum sei in der politischen und wirtschaftlichen Geschichte. Nicht anders in der Kunst. Wie das heroisch-verinnerlichte Bauwerk gotischer Dome, die strenge und keusche Formung der Figurenplastik des Naumburger oder Bamberger Meisters, Albrecht Dürers oder Matthias Grünewalds dramatisch lebensgewaltige Bilder uns immer wieder ergreifen, so die tiefe Ethik und Vergeistigung des blutvollen, schicksalkündenden Lebens deutscher Musik, sei es Schützscher Doppelchörigkeit, Bachscher Fugenkontrapunktik oder Hugo Wolfs Lied. Die in allen elementar waltende Weltanschaulichkeit ist und wird uns stets Tatmenschentum unmittelbarsten Erlebnisses sein, das uns in seinem Angesicht zur steten Auseinandersetzung mit uns selbst unentrinnbar zwingt.

Diese Kunst ist Rebellentat; nicht laut, nicht mit weltlichen Mitteln, sondern machtvollstes Bekenntnis gegen das „Normale", gegen die Welt in ihrer latenten Vegetation dem allumfassenden Geistigen der Weltanschauung gegenüber, das schon auf dem Felde der Ästhetik, also am eigenen Leibe der Kunst beginnt, und im Gesinnungstun der Menschen gegen sie immer dann grotesk versagte, wenn die Völkergeschichte nicht vom Tatmenschentum des Rebellen gestaltet wurde. Die Kunst ist unerbittlich in der Verkündung des Geistes und dabei kompromißlos ehrlich und glasklar in der Gewachsenheit ihrer schöpferischen Tendenz. Immer wenn das Werk eines Meisters, wie dasjenige von Schütz oder Bach, generationenlang aus dem deutschen Geistesleben verschwand, oder wenn eine Zeitepoche Front machte gegen ein Werk und seinen Meister, wie das ausgehende 19. Jahrhundert im Falle Wagners und Bruckners, dann haben wir hier die Zeichen für den Zeitgeist, das „Normale" zu sehen, das sich durchsetzt in dem Augenblick, wenn es gleiche Kräfte geschichtlich schöpferisch tätig findet. Die Erbitterung, mit der hier der Widerstreit geführt ist, wird nicht minder auf dem Geistesgebiet der Künste bemerkt. Denn zwischen Kunst und Unkunst der Zeit, d. h. einer, die kompromißgebundener Ausdruck des gefesselten Gegenwartsbildes einer schwachen Geschichtsepoche ist, wird der Widerstreit mindestens so scharf wie der politische, da Gegenwartsausdruck, also Zeitkunst, im Gefühl ihrer inneren Schwäche immer noch meinte, bahnbrechende Neuerung zu sein. Zu ihr gehört eine Propagandistik, die in keinem Verhältnis zum Gehalt der Materie steht. Der solche Kunst gestaltende Künstler wird stets Artist statt Schöpfer sein, der in der raffiniertesten Übersteigerung der Mittel oder absichtsvoller Dürre der Primitivität gleicherweise arbeitet, denn nachgerade haben wir gelernt, daß Dürre der Primitivität auch zur Artistik gehören kann. Wirklich um Kunst handelt es sich bei Werken immer dann, wenn die technische Reife einen weiten und freien Geist weltanschaulichen Bekenntnisses gestaltet zeigt, der in uns nachklingend wirkt. Fassen wir das in seiner ganzen Bedeutung. Vom scheinbar kleinsten bis zum monumental Geschaffenen ist es immer dasselbe um diesen Werkgeist.

Er ist Sendung, aus der Berufung des Künstlers, die sein Schöpfertum ist, geboren, Auftrag an uns, die Empfangenden, und durch uns Erfüllung und wiederum Auftrag für kommende Geschlechter. Das ist gemeint, wenn wir sagen, Kunst sei ewig,

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE
REG.

Offene Stellen

Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker

Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Beamten-Eigenschaft	Pensions-Ber.	Austritt	Auskunft
		1. Hornist		150.-				Reichs-musiker-schaft Fachsch. Orchest.-musiker Berlin
		1. Fagottist		150.-				
Dessau	Gau-Orchester	Oboer	beliebig					Musik-Referent der SA-Gruppe Mitte, H. Böhm Dessau Roonstr. 5
Dessau	Gau-Orchester	Fagottist	beliebig					
Dessau	Gau-Orchester	Pauker	sämtl. Schlagz.					
Dessau	Gau-Orchester	Pianist	beliebig					
Dessau	Gau-Orchester	Pianist	beliebig					

verſteht ſich, ſobald ſie Sendung iſt. Sie nötigt uns, über uns hinaus zu wirken, für das allgemeine Ganze des Volkes und ſeine geſchlechterhafte Zukunft, durch die Befreiuung des eigenen Ich unter dem Erlebnis der Kunſt zur größeren Geſinnung in uns und damit zur reiferen Eigenleiſtung in ſchlichteſter Haltung des Dienens. Kunſt iſt Tat, und ihr freudig-leidenſchaftliches Erlebnis wird zum Tun im Sinne einer reichen Fülle, die in dem Begriff liegt. Siegfried Wagners ſchlichtes, ernſt-heiteres Wort: „Ich empfand, welch ein Segen des Himmels es iſt, mit einer Beſtimmung auf die Welt gekommen zu ſein", gilt nicht nur für den ſchöpferiſch Schaffenden, ſondern gleicherweiſe für jeden Menſchen. Denn es hat jeder eine Beſtimmung. Die oberſte aber iſt, ein Leben der Geſinnung zu führen und dazu ſich dem Geiſte der Künſte hellwachen Gemütes hinzugeben."

E H R U N G E N

Miniſterpräſident Generaloberſt Göring hat den Staatsopernſänger Franz Völker der Staatsoper Berlin zum Preußiſchen Kammerſänger ernannt.

Prof. Dr. Schiedermair-Bonn wurden anläßlich ſeines 60. Geburtstages zahlreiche Ehrungen zuteil. Von allen einſchlägigen ſtaatlichen und ſtädtiſchen Behörden und Gliederungen trafen Telegramme und Glückwünſche zum Feſttage ein. Das Mozarteum in Salzburg ernannte ihn zu ſeinem Ehrenmitglied.

Dr. Richard Strauß iſt zum Ehrenmitglied der Königlichen Muſikakademie (Royal Academy of Music) ernannt worden.

Die Reger-Stadt Weiden hat den Bildhauer Max Pfeiffer mit der Fertigung einer Max Reger-Medaille beauftragt, die verdienten Mitbürgern verliehen werden ſoll.

Karin Branzell wurde in ihrer ſchwediſchen Heimat zur kgl. Kammerſängerin ernannt.

Dr. Felix v. Weingartner erhielt, wie aus Budapeſt gemeldet wird, das Komturkreuz des ungariſchen Verdienſtordens mit dem Stern. Die Auszeichnung wurde dem Dirigenten für ſeine Verdienſte um die ungariſche Muſik verliehen. Bekanntlich fand unter ſeiner Leitung in der Wiener Staatsoper die Erſtaufführung der Oper „Anna Karenina" von Jenö v. Hubay ſtatt.

Der junge norwegiſche Pianiſt Robert Riefling hat unter 70 Teilnehmern aus den ſkandinaviſchen Ländern den erſten Muſikpreis Skandinaviens erhalten. Mit dem Preis war ein Diplom, überreicht durch den däniſchen König, verbunden und die Auszahlung von 5000.— däniſchen Kronen.

Der Feſtausſchuß des Kölner Karnevals hat beſchloſſen, dem kürzlich verſtorbenen Volkslied-

dichter Willi Ostermann ein Denkmal zu setzen. Gedacht ist an einen Brunnen, den alle Ostermann'schen Liedergestalten umgeben sollen. Der Kölner Verkehrsverein hat die ersten 1000 Rm. für das Denkmal gestiftet.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das von Reichsminister Dr. Goebbels für die Durchführung der Spende „Künstlerdank" eingesetzte Kuratorium ist am 5. November 1936 zum ersten Mal zusammengetreten. Es wurden die Richtlinien, nach denen die Spende ausgeschüttet werden soll, festgelegt und insbesondere dafür Sorge getragen, daß über die eingehenden Gesuche möglichst rasch entschieden wird. Zur Vermeidung unnötiger Verzögerung in der Bearbeitung empfiehlt es sich, Gesuche und Anfragen, die die Spende „Künstlerdank" betreffen, nicht an einzelne Mitglieder des Kuratoriums, sondern ausschließlich an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin W. 8, Wilhelmplatz 8/9, unter dem Kennzeichen „Spende Künstlerdank" zu richten.

Den tschechischen Staatspreis für Musik der Tschechoslowakischen Republik erhielt für das Jahr 1936 die Prager Tschechische Philharmonie, das führende Prager und tschechische Symphonieorchester. Ein deutscher Staatspreis für Musik wurde heuer nicht verliehen. U.

Für italienische Musiker unter 35 Jahren wurde ein Preisausschreiben für eine sinfonische Dichtung im Stil Respighis veranstaltet von der neu gegründeten „Respighi-Stiftung", die u. a. ein Heim für italienische Komponisten errichten will.

Auf das Komponisten-Preisausschreiben „Das neue Heidelied", das der Hannoversche Anzeiger hinausgab, gingen insgesamt 596 Kompositionen von 213 Schöpfern ein. Das Preisrichterkollegium, bestehend aus den Herren Walter Gieseking-Wiesbaden, Prof. Rudolf Krasselt, Intendant der Städt. Oper Hannover und Prof. Dr. Franz Rühlmannn-Berlin verteilte die Preise folgendermaßen: den 1. Preis (Rm. 150.—) erhielt Hermann Saar-Landshut a. d. Isar, den 2. Preis (Rm. 100.—) Armin Pickerott, Waldenburg i. Schles. und den 3. Preis (Rm. 50.—) Dr. Friedrich Welter-Berlin. Ferner wurden 5 Trostpreise von je Rm. 25.— an Organist Adolf Prümers-Herne, Dr. Franz Ihlau-Brink bei Hannover, KMD Richard Trägner-Chemnitz, Paul Zoll-Darmstadt und Johannes Berthold-Dresden verteilt.

Ein internationaler Wettbewerb für Blasorchester, Jagdmusiken, Fanfarenbläser ist für Juni in Fontainebleau angesetzt. Auskunft durch Herrn Houdet, daselbst, Rue Aristide Briand 67.

Wie aus Prag gemeldet wird, gab bei einer Tagung des Deutschen Kulturverbandes in Freudental und Jägerndorf in Schlesien der Obmann des Verbandes, Universitätsprofessor Dr. Geßner, den Beschluß der Verbandsleitung bekannt, fünf Preise zu je 5000 Kronen für Leistungen auf den Gebieten des Schrifttums, der Musik, der darstellenden Kunst, der Volkskunde und der Volkstumsarbeit auszusetzen, die alljährlich an sudetendeutsche Künstler und Wissenschaftler zur Verteilung kommen sollen.

Der Musikpreis der Stadt Düsseldorf wird in diesem Jahre nicht zur Verleihung kommen, da nach einstimmigem Urteil der Jury keine der eingereichten Arbeiten für würdig befunden wurde. Im städtischen Konzert am 3. Dezember 35, das die Uraufführung des neuen Chorwerks bringen sollte, wurden jetzt zwei Erstaufführungen und zwar die Chorphantasie „Das dunkle Reich" von Hans Pfitzner und Paul Graeners „Marienkantate" geboten.

Im „Concours Gabriel Fauré" Paris winkt ein Preis von 5000 Francs für den besten Pianisten jeder Nationalität unter 30 Jahren. Anmeldungen an die Association Française d'Action Artistique 8 Rue de Montpensier mußten schon bis 1. Januar 1937 erfolgt sein.

VERLAGSNACHRICHTEN

Von der Bibliographie des Musikschrifttums, herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung von Kurt Taut ist das erste Halbjahr 1936 erschienen. Diese Bibliographie enthält in über 60 Abteilungen gegliedert die sämtlichen Erscheinungen auf dem Gebiet der Musikforschung. Mehr als 400 Zeitschriften des In- und Auslandes werden zu diesem Zweck verzettelt. Die Herausgabe geschieht im Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Der zur Vorbereitung des Deutschen Buxtehude-Festes in Lübeck gebildete Ausschuß hat den Lübecker Buxtehude-Forscher Prof. Wilh. Stahl mit der Herausgabe einer (bisher noch nicht geschriebenen) Buxtehude-Biographie beauftragt. Die Biographie wird, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet, im Bärenreiter-Verlag erscheinen.

*

Konservatorium
staatlich anerkannt, in norddeutscher Großstadt, seit ca. 30 Jahren besteh., sofort an schnell entschlossenen Käufer umständehalber zu verkaufen. Anfragen sind zu richten an die Inseratenabteilung der ZFM Nr. 1612 Regensburg.

Zum neuen Jahrgang legen wir unserem Leserkreis, der sich ja Robert Schumann in besonderer Weise verbunden fühlt, einen Aufruf der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau vor, die alle Verehrer des Meisters umfassen soll, um aus der Kraft dieser Gemeinschaft heraus sein Werk in immer weitere Kreise zu tragen und zugleich auch das Zwickauer Schumann-Museum, die einzige Sammelstätte aller Spuren des Meisters, immer weiter auszubauen. Wir richten daher auch unsererseits an unseren Leserkreis die herzliche Bitte, das hier begonnene Werk durch den persönlichen Beitritt und die persönliche Unterstützung, wo und wie immer dies möglich ist, zu fördern.

Mit dem heutigen Heft übergeben wir unserem Leserkreis als Neujahrsgruß das „Kalendarium 1937". Wir hoffen allen mit der darin veröffentlichten Zusammenfassung „Deutscher Worte Robert Schumanns" und der Fortsetzung der „Bilder aus dem deutschen Musikleben" eine kleine Freude zu bereiten. Wer das Bändchen, das gleichzeitig einen guten Einblick in die Arbeit und das Ziel unserer ZFM gewährt, gerne an den einen oder anderen Freund verschenken will, erhält auf Wunsch gerne weitere Stücke des Kalendariums. Für besondere Fälle steht auch noch ein kleiner Rest „Kalendarium 1936" mit den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln Robert Schumanns" zur Verfügung.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Prof. Dr. Paul Graener: Begegnung mit Kilpinen (Göttinger Nachrichten, 22. 11. 36).

„Das Allerschönste aber war seine Begeisterung für das Erwachen unseres Volkes und für unseren Führer. Dieser Mensch, der in jedem Wort, in jedem Blick die Lauterkeit seines Wesens offenbarte, fühlte diese Erhebung, als wäre er einer der Unseren, fühlte sie wohl stärker als viele der Unseren.

Als der Kongreß vorüber war, glaubte ich nun zwar, den Menschen und — soweit Worte dazu reichen — auch die künstlerische Gesinnung Kilpinens kennen gelernt zu haben. Von seiner Musik selbst aber kannte ich noch keine Note, obschon ich begierig auf die Gelegenheit dazu wartete.

Es dauerte denn auch nicht sehr lange, und Kilpinen besuchte mich in Berlin. Unvermindert stark wie zuvor wirkte auf mich die Persönlichkeit. Wie würde es nun mit seinen Kompositionen sein? Ich wußte nur, daß er fast ausschließlich Lieder komponierte. Hier in Deutschland hatte er auch seinen Sänger gefunden: Gerhard Hüsch, den wir ja als einen unserer Besten kennen.

Neupert-Cembalo Mod. „Kleinod"
1 Manual 8' 4', Laute und Pianozug
nur RM 780.—

Neupert-Cembalo Mod. „Schütz"
2 Manuale, 8'1, 8'2, 4', L und Pianozug
nur RM 1750.—

Klavichorde, Spinette u. Hammerflügel.
Bequeme Zahlungsweise — Klaviere in Tausch!
J. C. Neupert, Klavierfabrik, Abt. Cembalobau
Bamberg Nürnberg München

Durch Hüsch wurde mir nun endlich ein großer Teil des Liedschaffens von Kilpinen vermittelt, und diese Zeilen wären niemals geschrieben worden, wenn ich nicht einen so überwältigenden Eindruck von der Begabung Kilpinens empfangen hätte. Hier handelt es sich um ein ernsthaft schöpferisches Talent von Gottes Gnaden, dem es gegeben ist, große Dinge in kleinem Rahmen zu sagen. Viele, vielleicht die Mehrzahl der von Kilpinen vertonten Gedichte sind deutsch, und der geistvolle nordische Musiker Kilpinen findet immer die richtigen und echten Töne für diese deutschen Worte. Darum und wegen ihrer großen herben

Jeder Kauf dieser Marken hilft dem WHW

Schönheit gehören diese Lieder zu uns, und wir wollen sie an unser Herz nehmen. Wollen ihrem Schöpfer als Mensch dieselbe Gesinnung entgegenbringen, die er für uns hat."

Dr. O. Strobel über die Arbeit im Rich. Wagner-Archiv (Der Führer, Karlsruhe, 14. 11. 36).

„Bezeichnend für das unfaßbar große Geistesgefüge Wagners ist der Fund, den ich über das berühmte Porazzi-Thema machte. Als sich Wagner 1882 im Palast des Fürsten Gangi zu Palermo aufhielt, schrieb er jene wunderbare Melodie nieder, die ich zu Beginn und am Ende meines Vortrages spielen ließ und die ihren Namen wahrscheinlich daher hat, weil der Palast des Fürsten an der Piazza dei Porazzi lag. Auf der Rückseite eines Blattes aus der handgeschriebenen Tristan-Partitur, die 1858 entstand, entdeckte ich nun einige Takte, zu denen dieses Porazzi-Thema genau die Fortsetzung ist. Nach 24 Jahren also setzte Wagner seine Komposition fort."

Sie bekommen aus aller Welt sehr viel Anfragen und Anregungen, Herr Dr. Strobel?

„Ja, namentlich in der letzten Zeit, als die Herausgabe des Briefwechsels zwischen Ludwig II. und Wagner bekannt wurde. Auch der Fall Geyer, die Abstammung Wagners, eine Angelegenheit, die längst entschieden ist, wird immer wieder erörtert. Bekanntlich behauptete man, daß Geyer Jude und Richard Wagner nicht sein Stiefsohn, sondern sein leiblicher Sohn sei. Diese doppelte Verdrehung war eine regieliche Meisterleistung des internationalen Judentums. Man wollte den Mann, den man so haßte, zum Halbjuden stempeln. Zu dem ist zu sagen, daß Dr. Otto Bournot bereits vor 20 Jahren einwandfrei und dokumentarisch die Abstammung Wagners nachwies und auch nachwies, daß Geyer, dessen Vorfahren zwei Jahrhunderte lang kleine thüringische Kantoren und Schulmeister waren, Arier war. Richard Wagner hat seinen wirklichen Vater nicht mehr gekannt und schloß aus dem Briefwechsel seines Stiefvaters Geyer, daß Geyer vielleicht sein Vater sein könne. Zu dieser Meinung, die er auch selbst äußerte, bestimmte ihn noch die dichterisch-musikalische Begabung, die sein Stiefvater mit ihm teilte. Bei der Durchforschung des eben genannten Briefwechsels konnte ich jedoch feststellen, daß Wagner sich hier selbst getäuscht

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz" - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

EINBANDDECKE
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
103. Jahrgang 1936
2. Halbjahresband
*
Bukramleinen m. Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

hat, denn die Schriftstücke weisen gerade das Gegenteil nach, nämlich: daß Wagner nicht Geyers Sohn, sondern nur sein Stiefsohn ist. Auch das wird eine neue Wagner-Ausgabe, die in nächster Nähe steht, wie so vieles andere noch, ein für allemal in aller Öffentlichkeit richtigstellen."

Adolf Spemann: „Die jüngste Tochter Robert und Klara Schumanns 85 Jahre alt." (Berliner Börsenzeitung, 1. Dez. 1936.)

Dr. Walter Trienes: Die jüdische Musik-Internationale (Westdeutscher Beobachter, 3. 11. 36).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Reinhold Zimmermann: „Rasse und Rhythmus" (Rhythmus, Berlin, Heft 11/12 1936).

„Die Westmark", Oktoberheft. — Ewalt Skulima: Um das Erbe der deutschen Musik (Die kulturpolitische Sendung Peter Raabes).

Auch der Überspannung des besten Wollens unserer Zeit stemmt er sich entgegen. Er warnt davor, daß man jetzt alles andere zurückdränge, um das große politische Ziel zu erreichen. Denn die Einheit des Volkes, die wahre Lebensgemeinschaft, kann nie werden im rein Politischen. Immer muß beides, Staatskunst und Kultur, abgewogen im rechten Maße, zugleich sein. Es wäre wenig erreicht, wenn das deutsche Volk auf dem Gipfel der politischen Zusammenfassung stünde und hätte die Musik nicht mehr. Was wäre dann, wenn keiner mehr den Weg in die schon verwilderten Gärten der Tonkunst zeigen könnte? Zum Aufbau des Volkes, zur einheitlichen Fügung aller Kräfte, ist die Musik genau so notwendig wie das tägliche Brot.

Aber da meinen nun viele: Seht euch Peter Raabe an, das ist ein Mann! Er wagt heute Dinge zu sagen, die dem neuen Reich nicht angenehm sein können. Die täuschen sich gewaltig. Zur Neugestaltung unserer Kultur, um die wir bemüht sind

mit allen Faſern des Herzens, verlangen wir nach ſolcher Kritik. Wenn ſie klar und offen, aus beſſerem Wiſſen und Wollen ausgeſprochen wird und die Wegtafeln aufſtellt, wohin wir zukünftig gehen müſſen, ſo ſind wir dankbar. Wer da von Wagnis ſpricht, hat noch nichts erfahren von dem, was iſt und ſein wird.

Dieſe reinigende Luft eines ehernen kulturpolitiſchen Willens, der alle muſikaliſchen Fragen der Zeit durchſtrömt, iſt heilſam. Peter Raabe läßt dabei nichts unbeachtet oder als wertminder beiſeite, nicht die Werkorcheſter und nicht die Harmonikaklubs. Aber er umgrenzt ſcharf ihren Betätigungskreis. Wenn ſie ſich alle in dieſen, ihnen zubeſtimmten Kreiſen bewegen, darin mit voller Hingabe ihre Aufgabe erfüllen, werden ſich viele Schwierigkeiten von ſelbſt löſen.

„Die Handharmonika“, Stuttgart, November 1936: „Kunſtmuſik auf dem Akkordeon?“ von Dr. Friz Stege.

Faſt ſcheint es, als ob die bei ernſthaften Muſikern mit Recht in Verruf geratene einfache Handharmonika Vorurteile ausgelöſt hat, die einer allgemeinen Anerkennung der in den letzten Jahren überaus vervollkommneten Typen des „Akkordeons“ hinderlich ſind. Man macht ſich nicht die Mühe, ein Inſtrument ernſt zu nehmen, dem teilweiſe noch die Spuren der vergangenen „Ziehharmonika“ anhaften, ohne ſich die Frage vorzulegen, welch eine Entwicklung unſere Orcheſterinſtrumente genommen haben, ehe ſie aus den Uranfängen primitiver Volkskultur zu ihrer heutigen Konzertgeſtalt heranreiften.

Die Unkenntnis über das Weſen des Akkordeons wird durch die bisherige Art ſeiner Verwendung keineswegs behoben. Volkstümliche Tanzmuſik und Jazz ſind Gebiete, auf denen der ſinfoniſche Schöpfer von Konzertwerken dem Akkordeon kaum zu begegnen pflegt. Wie ſollte er erfahren, daß das große Akkordeon Möglichkeiten beſitzt, die auch einen Fachmuſiker intereſſieren könnten: Mehr als drei Oktaven Pianoklaviatur für die rechte Hand, links 120 Baßknöpfe mit ſämtlichen Halbtönen, Dur- und Mollakkorden, verminderten und Septimenakkorden? Dazu die verſchiedenſten Spielarten unter Benutzung von „Koppeln“, um bei drei- bis vierchörigen Tönen die mitklingenden Stimmen auszuſchalten und dadurch eigenartige Klangwirkungen zu ſchaffen.

Das Akkordeon iſt in ſeiner heutigen Vollkommenheit ein Meiſterwerk deutſchen Inſtrumentenbaues, und ſein Aufgabengebiet wird ſicherlich nicht auf die Pflege von Volks- und Tanzmuſik beſchränkt bleiben, ſobald ſich ernſthafte Komponiſten bereit finden, die bisher noch geringe arteigene Literatur des Akkordeons durch wertvolle Schöpfungen zu ergänzen.

Soeben erscheinen:

PAUL WINTER

Olympia-Fanfaren 1936

Zur Eröffnungs- u. Schlußfeier der XI. Olympischen Spiele und zu den Rundfunk-Weltsendungen

*

(vergl. hierzu den Aufsatz von Wolfgang von Bartels mit Beilage in der ZFM Aprilheft 1936)

*

Ausgabe für Klavier 2 hdg.
(vom Komponisten) . . . . Rm. 1.—

Ausgabe für Blasmusik
Originalbesetzung:
4 Trompeten in B, Fanfaren ad libitum, 2 Althörner in B, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, 2 Pauken
Partitur und Stimmen . . . . Rm 3.60

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Deutsche Musikbücherei

Bruckner-Bücher

Die große und grundlegende Bruckner-Biographie:

Band 36/37/38/39

August Göllerich - Max Auer

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild, mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeigaben

Band I: Ansfelden bis Kronstorf
Ballonleinen Mk. 5.—

Band II: St. Florian
Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 6.—
Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.—

Band III: Linz
Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 13.—
Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.—

Band IV: Wien
Teil I—IV: 3 Teilbände mit Noten: Ballonleinen je Mk. 13.—
1 Textband mit Registern Mk. 4.—

Zwei populäre Bruckner-Biographien:

Band 20
Franz Gräflinger
Anton Bruckner
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 33
Hans Teßmer
Anton Bruckner
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Die Bruckner-Briefsammlungen:

Band 49
Anton Bruckner
Gesammelte Briefe
Herausgegeben von Franz Gräflinger
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 55
Anton Bruckner
Gesammelte Briefe
Neue Folge
Herausgegeben von Max Auer
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 5.—

Zwei bedeutsame Beiträge zur Brucknerforschung:

Band 54
Max Auer
Anton Bruckner als Kirchenmusiker
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 4.—

Band 61
Friedrich Klose
Meine Lehrjahre bei Bruckner
Erinnerungen und Betrachtungen
In Ballonleinen Mk. 7.—

Gustav Bosse Verlag · Regensburg



Joseph Haydn

Nach einem Stich von A. Chaponnier



Franz Schubert



W. A. Mozart



Anton Bruckner

„Josef Haydn“ mit Genehmigung der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek, die übrigen Bilder aus dem Archiv der ZEM

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1937 HEFT 1

Was danken wir der öſterreichiſchen Muſik?

Von Wilhelm Zentner, München.

So unmöglich es iſt, die öſterreichiſche Muſik in einem anderen Zuſammenhang als dem einer ſchweſterlich-natürlichen Bindung mit der deutſchen Muſik zu betrachten und in ihren Weſenstiefen zu ergründen, ſo wenig läßt ſich andererſeits die Tatſache ausgeprägter ſtammesmäßiger Eigenart, eines ſelbſtändiſchen Charakters auf dem Urgrunde der allmütterlichen volkhaften Gemeinſchaft leugnen. Und mich dünkt, gerade weil dieſe öſterrreichiſche Muſik dergeſtalt „an eig'nen Reim' und Tönen reich" iſt, konnte, ja mußte ſie ein ſo weſenhafter und unentbehrlicher Beſtandteil jenes erhabenen Kosmos werden, deſſen Ausdrucksunermeßlichkeit man in dem ſtolzen Worte „Deutſche Muſik" zu erfaſſen und zu begreifen ſucht. Denn nur wer Eigenart und Charakter beſitzt, bedeutet Gewinn und Bereicherung für's große Ganze; mit unperſönlicher Verwaſchenheit oder einem ölig glatten Allerweltstum, das ſich überall reibungslos durchzuſchlängeln trachtet, wird der Geſamtheit ſchwerlich gedient.

Es iſt in der Kunſt nicht anders als im Leben der Völker, und kein Geringerer als Peter Raabe hat dieſen tiefen und entſcheidenden Gedanken wiederholt ausgeſprochen: jeder politiſche und geiſtige Hochſtand wird bedingt und ermöglicht durch den Reichtum an wirklichen Charakteren. Charakter bewähren heißt: jenes Geſetzes ſtets bewußt zu bleiben, nach dem man einmal angetreten und ausgerichtet. Lediglich der Charakterloſe kann deshalb, weil keinerlei höhere Bindung ihm das Gebot ſeines Handelns vorſchreibt, einem ſchrankenloſen Individualismus, der völligen Lostrennung des eigenen Ichs von deſſen höheren und höchſten Pflichten verfallen. Charakterbewußte Menſchen und Völker werden ſolche Willkür ablehnen, weil eine derartige Löſung von den natürlichen Gegebenheiten zugleich ihre Selbſtauflöſung bedeuten müßte. Im Gegenteil, freudiges Bekenntnis zum Dienſt am Ganzen empfinden ſie, dieſe Tugend mehr noch als im Wort durch die Tat erhärtend, als das natürlich ſinnvollſte aller Daſeinsgebote.

In dieſer Hinſicht hat die öſterreichiſche Muſik ſtets Charakter geoffenbart. Niemals hat ſie ſich ihrer deutſchen Aufgabe zu entziehen verſucht, und wenn dieſe hier ſogar beſonders verantwortungsbewußt und ernſt genommen wurde, ſo lag der Grund nicht zum geringſten in der Tatſache, daß Öſterreich Grenzland iſt. In dieſen Marken, wo die Bedrohung des Volkstums durch fremde Einflüſſe am unmittelbarſten verſpürt und erlitten wird, brennt bei aller Neigung zum freundnachbarlichen Austauſch, der manchen öſterreichiſchen Meiſter in ſeinem Schaffen gelegentlich befruchtet haben mag, das Feuer der nationalen Verantwortlichkeit jedes einzelnen doppelt heiß und wach im Blute. Wer in der Grenzmark geboren, einerlei ob in Oſt oder Weſt, der weiß tiefer und aufgewühlter als der Binnenländer um den Schmerz und den Stolz der Grenze, um den Kampf und die Stählung der Kräfte, die

in diesem nimmer rastenden Kampfe sich vollzieht. Großtaten deutschen Geistes und deutscher Kunst sind deshalb zu einem guten Teil gerade an den Grenzen vollbracht worden. Und so wie im Südwesten des Reiches die Münster von Freiburg und Basel, von Breisach und Straßburg ragen, ewige Hüter des Deutschtums, so ward im Südosten nicht minder gipfelriesenhaft das Bollwerk der österreichischen Musik errichtet, wahrhaft ein gigantisches, jedem Anprall des Fremdgeistes gewachsenes Gebäude!

So sind es vor allem die bedeutendsten und bezeichnendsten Vertreter der österreichischen Musik gewesen, die in ihrem Sein und Schaffen das Vorhandensein dieser Bindung bestätigt haben, mag sich diese nun bei Joseph Haydn, den König Georg III. von England einmal als „guten, ehrlichen deutschen Mann" gerühmt hat, nur im Verlangen nach einer „gut deutschen Suppe", die er in London schmerzlich vermißte, oder bei Mozart in der leidenschaftlichen Sehnsucht nach einer nationaldeutschen Oper geäußert haben. „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden, und gar deutsch — zu singen!!! —" Diese berühmten Sätze, Kernworte des Deutschbewußtseins, aus dem Brief an Anton Klein in Mannheim vom 21. März 1785 sind als schlagendes Zeugnis für Mozarts nationale Kunst- und Lebensgesinnung viel und oft herangezogen worden, und man kann sie sich fürwahr nicht häufig genug ins Herz prägen. Indes, kaum minder bezeichnend und beherzigenswert erscheint mir die weiter folgende, weniger bekannte Stelle aus dem gleichen Schreiben: „Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Herr Geh. Rat, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin! — Gänzlich überzeugt mit einem deutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, seine Gesundheit zu verderben. —" Deutsch sein, so meint hier der Meister, verpflichtet zugleich, mit der Wahrheit, wo diese gesagt werden muß, nicht feige hinter dem Berge zu halten, deutsch reden, schaffen und handeln heißt nichts anderes als mit allen Fasern seines Wesens der sein zu wollen, der man wirklich ist. Und darin gründet wohl ein höchster Ruhm der großen österreichischen Musik, daß ihr Ausdruck, ohne Mummerei und Verstellung, stets der einer unbedingten inneren Wahrheit und Notwendigkeit gewesen ist. Ob Haydn unsagbar keusche Empfindungsreine in einem seiner wundervoll klaren und tiefen langsamen Sätze ausblutet oder, ein echtes Kind des Volkes, dem er entstammte, kreuzfidel zum Kehraus aufspielt, ob ein Mozart zum musiktönenden Mund dieser ganzen Erden- und Menschenwelt, die er in all ihren Vertretern, sei's der Naturbursche Papageno oder der Wahrheitsucher Tamino, mit gleich liebendem Verstehen umspannt, zum Seelenkünder unübertroffener Art wird, ob Schubert und Hugo Wolf die musikalische Liedseele aus ihrem Dornröschenschlafe wecken und sie in das Königreich ihrer unsterblichen Klänge führen, ob Anton Bruckner ein Innerstes an mystischer Glaubensminne seinen Messen entströmen und in Bläsersätzen voll unerreichter Majestät die ganze strahlende Herrlichkeit seines Gottes schauen läßt, oder dawider ein Johann Strauß, völlig nur der irdischen Welt gegeben, sein unwiderstehliches „Freut euch des Lebens" in hymnisch-tänzerischem Aufschwung zu einer Epopoe des Frohsinns emporwölbt, wie sie so nah dem Himmel auf Erden noch kaum ein anderer getragen, — immer ist es, wie unterschiedlich diese einzelnen Ausdruckswelten auch ansprechen und ihren Widerhall in den empfangenden Herzen und Sinnen finden mögen, der Ton der unbedingten inneren Wahrheit, mit der der Künstler sein Werk durchseelt, überall spürt man das Walten der natürlichen Urkraft, aus der Erfindung wie Empfindung quillt. Was einmal von Mozart geäußert worden ist, nämlich daß sein Werk von ihm dergestalt geschaffen worden sei, als ob es sich im Zwange einer erhabenen Ordnung selber schüfe, gilt solches nicht zugleich auch von den übrigen großen Meistern der österreichischen Musik, vorab von Schuberts Lied, der allerinnigsten Vereinigung von Schöpfer und Geschöpf, die sich denken läßt? Wer aber sich und seinem Wesen also treu bleibt, der darf auch den Segen der Wahrheit genießen: „Den Aufrichtigen läßt es der Herr gelingen."

Wo würde der idealiſtiſchen Hingabe des Künſtlers an ſein Schaffen, dem dienenden Stolz des Schöpfers redlicherer Lohn als durch dieſes Wort, das als Geleitſpruch über dem Leben und Wirken jedes der großen öſterreichiſchen Meiſter von Haydn bis Bruckner und Hugo Wolf ſtehen könnte!?

In dem Geſagten iſt bereits angedeutet worden, was einen ganz beſonderen Reiz, vor allem jedoch die Größe der öſterreichiſchen Muſik ausmacht und ihr die Weitung ins Allumſpannende, die Richtung aufs Kosmiſche verleiht. Das iſt jene Fülle, die vieltönig und weiträumig ſich in ihr verkündet. Iſt ſie der letzte brauſende Abgeſang des Barocks? Wird ſie nicht immer wieder neu geboren aus dem befruchtenden Atem dieſer gaben- und offenbarungsreichen öſterreichiſchen Landſchaft und ihrer gegenſatzvollen Vielgeſtaltigkeit, des ungeheuren Lichtſchatzes mannigfachſter Formen, der darin aufblitzt? Hat ſie nicht ewige Heimat in den Stromgefilden des von uralter Kultur durchwalteten Donautals, von deſſen Ufern Burgen, Schlöſſer, Klöſter, Stifte und Dome grüßen, wo an ſonnigen Hängen der fröhliche Weinſtock ſeinem Herbſt entgegenreift, indes vom Bord weithinziehender Schiffe die Geſänge jener ertönen, deren Herz von der Sehnſucht nach den Fernen entbrannt iſt, wie auch in der andersgeſichtigen Welt des Hochgebirges, wo ſtatt des ruhig gleitenden Flußlaufs reißende Wildwaſſer ſich den Pfad durch Felſenklüfte ertrotzen, Gipfelrieſen mit ſchneebedeckten Schroffen die Wolkendecke durchpfeilen und den Blick unwillkürlich nach oben reißen, wo des Älplers und Sennen Weiſe vom Weh und vom Glück der Bergeinſamkeit ſingt? Iſt ſie auf dem Lande nicht ebenſo zu Hauſe wie in den Städten? Die Wiegen der öſterreichiſchen Muſik heißen ſie nicht Rohrau, Ansfelden, Windiſchgrätz, aber zugleich Salzburg und Wien? So treffen wir in ihr, die ihr Volkstum rein und ungebrochen widerſpiegelt, weil ſie Saft und Kraft dieſem nährenden Mutterboden entſchlürft, jenen reichen und bunten Wechſel von ländlicher und ſtädtiſcher Stimmung, Dorfſchenke und Pratergarten, ſtampfende Luſt des dörperlichen Tanzes und gleitendes Wiegen ſtädtiſcher Ballſaalpaare, Andachtsverſenkung im weihrauchdurchdufteten Münſterinnern ſowie Gottesſeligkeit in der freien Natur voll Bachgemurmel, Blütenduft und pſalmodierendem Vogelſang. In Haydn und Bruckner wiegt ein ruſticanes Element vor; Mozart, Schubert, Lanner und Strauß ſind voll Urbanität in des Wortes kulturgewichtigſter Bedeutung.

Die ſchwellende Fülle und der nie zu erſchöpfende Reichtum dieſer öſterreichiſchen Welt offenbart ſich in dem fortwährenden Spiel der Gegenſätze, die die Muſik dieſes Landes beherrſchen: wandelt hier ein einſamer Träumer oder unglücklich Liebender, nur mit ſich ſelbſt im Geſpräch, ſeine abſeitigen Straßen, ſo miſcht ſich dort der andere in den aufſchallenden Jubel der Menge, die ſich dem Glück der Gemeinſamkeit dahingibt beim Heurigen, im Jahrmarktstrubel, beim Tanze. Flüſtert hier die Idylle mit verhaltenen, leiſe koſenden Tönen, ſo faßt dort der zweite das ganze Weltall, Gottes unermeßliches Sechstagewerk, in grandioſem Tongedicht zuſammen, und träumt ſich eben einer weltverloren, an die Tore der Ewigkeit, ſo haftet ſein Mitbruder an dem Genuß der wie Wein geſchlürften goldenen Stunde. Tönt von des einem Munde die Mahnung, das Daſein zu genießen in ſelbſtvergeſſener Luſt, ſo bangt bereits dicht daneben ein ſchmerzliches Ahnen und Wiſſen, daß alle Erdenwonne zum Verwehen beſtimmt ſei, ach, ſo bald, ſo frühe . . .

Allein dieſe Gegenſätze, ausgeſpannt in einer wahrhaft gewaltigen polaren Weite, ſie ſtehen im tiefſten Grunde keineswegs miteinander in unverſöhnlichem Widerſpruch, im Gegenteil, ſcheinen ſich gegenſeitig zu erfordern, zu bedingen und zu begründen. Sie ſind wahr und notwendig wie das Leben ſelbſt, das ſich in ihnen vielgeſtaltig entwirkt. Man berauſcht ſich an der Wirklichkeit und verſpürt plötzlich — tiefſinniges Gleichnis des Mozartſchen „Don Giovanni" — die fernher wehenden Schauer der Transzendenz; man preiſt andächtig frommen, unendlich glaubensvollen Herzens die Größe Gottes, und nach der Weltverſunkenheit eines Brucknerſchen Adagios lacht den Hörer plötzlich die erdnahe, derbbäuerliche Lebensfülle des Scherzos an! Wer nach der hoffnungsloſen Troſtloſigkeit des Schubertſchen „Leiermanns", der verlorenſten Klage, die ſich vielleicht je einem Menſchenherzen entrungen, die Wunde des Verlaſſenſeins weh im eigenen Inneren bluten fühlt, er braucht ſich nur von der unverwüſtlichen Weltfreudigkeit des geſelligen Johann Strauß unterhaken zu laſſen, und ſchon

ist er überzeugt, daß diese Welt ein einziger Verein von Brüdern und Schwestern ist, darin keiner freudelos, liebelos zu darben braucht. Nie und nimmer findet sich in der österreichischen Musik, so todtraurig zuweilen ein langsamer Satz von Mozart oder ein Lied Schuberts anzusprechen vermag, der Grundton völliger Verneinung. Denn dieser Ton ist, obwohl er letzte Tiefen erlotet, nur als vorübergehende Stimmung vorhanden; die Liebe zum Leben, wie es nun einmal ist, bleibt Siegerin. Welch ein Kraftquell, wieviel Geschenk und Gnade für die Menschen! Wer wäre von diesen Schwingen nicht selbst schon himmelwärts getragen, wundersam getröstet und erhoben, zu neuem Lebenswerk gestärkt und ermutigt worden!? Wenn ein Joseph Haydn in der „besten aller Welten" zu leben versicherte, so ist das keineswegs, wie bei der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, eine gedankenlos nachgeplapperte rationalistische Modephrase, sondern geradezu die Umkehrung des in diesem Falle nicht vom vergötzten Verstande diktierten, vielmehr mit aller Wärme des Blutes und des Herzens erlebten und erfahrenen Wortes. Denn Haydns Welt war nicht die der Vernunft, wiewohl diese ein ganzes Zeitalter ringsum in ihren Bann geschlagen hatte, sie war die lebendige Welt Gottes, klar und zugleich voll Geheimnis, und der Künstler, so dienend er sich dabei in seiner Bescheidenheit empfand, ein Stück und Teil davon. Als dies Stück Welt wollte aber Haydn allen, die die Sprache seines Herzens und seines Blutes sprachen, verständlich und erreichbar sein; den verengenden Begriff der „Kunst für die Kunst" hätte er ebenso wenig verstanden oder gebilligt wie später ein Mozart oder Bruckner. Sie alle fühlten sich notwendig im Dienste des Lebens und damit ihres Volkes. Und so werden die großen österreichischen Meister von allen Deutschen begriffen werden können; wo einer von ihnen zu singen anhebt, lauscht die Menge. Wer einmal das Glück gehabt hatte, die Wirkung eines Haydnschen Streichquartetts, eines Schubertliedes, eines Brucknerschen Scherzos (vom Walzer eines Lanner oder Johann Strauß rede ich hierbei gar nicht!) auf eine unverbildete Laienhörerschaft, etwa in einem „Kraft durch Freude"-Konzert zu verfolgen, der brauchte gar nicht erst das Ende der Veranstaltung abzuwarten; er las auf den gespannt lauschenden, leuchtenden Mienen die Bestätigung der unbedingten Volksnähe, der Lebenswärme dieser Musik. In diesem Geiste zu wirken ist jedoch nicht nur das Verdienst der großen, auch der kleineren österreichischen Meister: als die Operette nach dem Führergenie eines Johann Strauß immer mehr einem verflachenden, verödenden Internationalismus verfiel, sind es die Millöcker, Zeller, Heuberger und Ziehrer gewesen, die im Widerstand gegen solche artfremden Mächte sich im Mutterboden der Volksmusik, der heimatlichen, landschaftlich gebundenen Weise einwurzelten. Man hat ihnen, kurzsichtig genug, diese schöne Beharrlichkeit eine Zeitlang zum Vorwurf machen zu müssen gewähnt; heute wissen wir, daß darin eine Tugend, der Herzschlag des völkischen Musikgewissens sich verkündete, der Dank und Anerkennung durch vermehrte Pflege ihrer bescheidenen, aber grundehrlichen Kunst verdient.

Noch eines scheint mir für das Wesen der österreichischen Musik besonders kennzeichnend und deswegen wenigstens in kurzem Umriß anzudeuten. Die Entwicklungen gehen in ihr zwar zuweilen langsam, aber immer stark. So überholen auf dem Gebiete der Symphonie zunächst die Fortschrittsgedanken der Mannheimer die Vertreter der Wiener Schule, Monn, Wagenseil und Starzer, um ein beträchtliches Stück, bis dann plötzlich Joseph Haydn, der bezeichnenderweise zu dieser Gattung erst in reiferen Mannesjahren gelangt, und mit ihm Mozart diesen Abstand nicht nur aufholen, sondern, sobald sie erst auf den Plan getreten, in unbestrittener Führung liegen. Was die Oper anlangt, so erhebt sie Mozart in jenem wundergleichen Aufflug, der nur dem Genius eigen, zur Höhe säkularer Bedeutung, und ähnlich verhalten sich die Dinge auf dem Gebiete des Liedes, wo Wien und Österreich lange Zeit hinter den norddeutschen Vorbildern zurückstehen muß, bis der Heros der Gattung in Franz Schubert, der große Fortsetzer in Hugo Wolf ersteht. Und der Walzer eines Lanner und Johann Strauß (Vater) spiegelt gar das Bild einer ganzen Epoche, denn worin offenbarte sich wohl das Lebensgefühl des Biedermeier sprechender als etwa in den „Schönbrunnern", die ich jedem zu studieren rate, der den Geist dieses Zeitalters in seiner reinsten Ausstrahlung, im bezeichnendsten Sinnbild erfassen will. Aus dem traulichen Bezirk des Biedermeierlich-Bürgerlichen, seiner Festesfreuden und zarten Rührungen (die Moll-Trios bei

Lanner!) hat dann aber Johann Strauß, der Sohn, den Wiener Walzer zu seiner weltbürgerlichen Bedeutung emporgeleitet: dem Zauber der „schönen blauen Donau", den „Geschichten aus dem Wiener Wald" lauschte entzückt der Erdball.

Das Vorstehende umreißt lediglich in skizzenhaften Zügen, was alles wir unmittelbar der österreichischen Musik zu danken haben; was sie mittelbar für das deutsche Musikschaffen bedeutet, wer vermöchte es mit der Aufdeckung der mannigfachen Beziehungen und Bindungen der übrigen Großen zu Österreich und Wien, einem Geflecht weitverzweigtester Art, je zu erschöpfen!? Man braucht hier nur dreier Meister zu gedenken, die, obwohl sie nicht Österreicher von Geburt, in Wien die eigentliche Heimstätte, den Ort ihres Wirkens und Schaffens gefunden haben: Gluck, Beethoven und Brahms. Wohin wir den Fuß setzen, überall begegnet man im Wiener Stadt- und Vorstadtbilde Erinnerungen an diese Genien, von denen so manche Schöpfungen — man gedenke der „Pastorale" — kaum erklärbar wären ohne die Befruchtung durch den Geist des österreichischen Wesens und der österreichischen Landschaft. Auch flüchtigere Bekanntschaft mit dem Österreichertum hat im Schaffen gar zahlreicher unserer schöpferischen Musiker deutliche Spuren hinterlassen. Wäre die schalkhafte Anmut einer Frau Fluth in den „Lustigen Weibern von Windsor" etwa denkbar ohne die Berührung ihres Erschaffers Otto Nicolai mit Wien und . . . der Wienerin? Wie Österreichs Geist jedoch einen andersstämmigen Meister geradezu zum künstlerischen Landeskind zu machen vermag, das wollte mir immer am klärlichsten das Beispiel meines alemannischen Stammesgenossen Konradin Kreuzer beweisen. Dieser Kleinmeister, der lang und aufnahmebereit an der Wiener Sphäre gesogen, hat in seiner Musik zu Raimunds „Verschwender", insbesondere mit der unsterblichen Volksweise des Hobelliedes „Da streiten sich die Leut' herum", Töne beschworen, wie man sie eigentlich nur dem geborenen Österreicher zutrauen möchte, so voll Wiener Gemüts, unerreicht in der Einfühlung in das österreichische Volkstum und ins Wesen seines Volksstücks.

Aber trotzdem kein Wunder, denn österreichisches Volkstum ist ja deutsches Volkstum. Und wo österreichische Musik erklingt, da tönt zugleich tausendstimmig in aller Herzen der Widerhall zurück: Deutsche Musik!

Lebende österreichische Musik.

Ein erster Überblick.

Von Victor Junk, Wien.

Es ist die dankenswerte Absicht des Herausgebers dieser Zeitschrift die lebende österreichische Musik in diesen Blättern dauernd in ihren Besonderheiten erschöpfend zu behandeln. Es soll daher im folgenden der Versuch gewagt werden, einen Überblick im Großen zu geben, wobei es vorbehalten bleibt, einzelne besondere Erscheinungen, in denen gerade die österreichische Spielart deutschen schöpferischen Wesens auf ihre Weise in die Erscheinung tritt, auch in einzelnen Würdigungen in zwangloser Folge zu behandeln.

Der Überblick geschieht am vorteilhaftesten wohl nach Gattungen getrennt, obwohl es zum Wesen der modernen Tonsetzer gehört, daß sie auf mehreren Gebieten zugleich fruchtbar tätig sind. Doch läßt sich bei den meisten ein Feld erkennen, auf dem sich ihre schöpferische Fantasie und ihre formale Begabung am liebsten und wertvollsten ausspricht. Neigt ein Komponist z. B. mehr nach der kirchlich-ernsten Seite, so ist zu erwarten, daß er nicht allein für die Orgel, sondern auch in Chorwerken, in der geistlichen Kantate oder gar im Oratorienfach Wertvollstes gibt. Einem anderen wird die absolute Musik am besten liegen: er wird in der Kammermusik und in der Sinfonie zuhause sein. Ich nenne hier gleich einen der vornehmsten Repräsentanten der schaffenden Musiker Österreichs: Franz Schmidt, mit dem wir uns noch eingehend zu beschäftigen vorhaben; bei ihm geht die Enthaltsamkeit gegenüber der „angewandten" Musik so weit, daß es von ihm — merkwürdiger Fall! — kein einziges Lied gibt. Wieder andere werden gerade in der durch das Dichterwort angeregten Musik ihr Bedeutendes schaffen, ohne sich dem freien Spiel der reinmusikalischen Ausdrucksformen zu verschließen.

So hat Julius Bittner die deutſche Opernbühne mit koſtbaren Werken bereichert, daneben aber auch Lieder, Kammermuſikſtücke, Sinfonien, ja ſogar eine Meſſe geſchrieben. (Auch ihm ſoll gelegentlich ein beſonderer Artikel gehören.)

Wir wollen alſo verſuchen, nach den Hauptfeldern ſchöpferiſcher Tätigkeit zu regiſtrieren. Da erhebt ſich zunächſt als eine der bedeutendſten Gattungen die der Sinfonie und ſinfoniſcher Orcheſtermuſik überhaupt. Neben älteren, bekannten Namen, wie Robert Fuchs, Felix von Weingartner und Hermann Grädener, die auf dieſem Felde Vornehmes und Bleibendes geſchaffen haben, ſind hier gerade die beiden eben genannten Komponiſten zu wiederholen: Franz Schmidt, der bei ſeiner 4. Sinfonie hält, und Julius Bittner; des letzteren Vielſeitigkeit ſpiegelt ſich darin, daß er neben mehr als einem Dutzend Opern und Operetten, in denen die öſterreichiſche Note lebhaft und reizvoll anklingt, zwei ernſte Sinfonien geſtellt hat: echt muſikantiſche Werke voll friſcher Natürlichkeit, unverkünſtelt, auch ſie mit volkstümlichen Einſchlägen, die ſich in einer Überfülle herzudrängen und den ſinfoniſchen Rahmen faſt zu ſprengen drohen, der ſeinem ſchöpferiſchen Draufgängertum ohnedies als ein etwas zu enger Panzer erſcheinen mag.

Wenn von den großen öſterreichiſchen Sinfonikern der Gegenwart geſprochen wird, ſo muß mit ſtärkſtem Nachdruck der Name Joſeph Marx genannt werden, deſſen Wirken auf dieſem Felde eine geſonderte Behandlung verlangt und auch erhalten ſoll. Eine ganze Reihe weiterer ſchöpferiſcher Kräfte ſchließt ſich an, vor allem Joſef Reiter mit der gewaltigen „Goethe-Sinfonie". Neben den Kirchenkomponiſten Max Springer ſtellen ſich etwa Egon Wellesz, Robert Lach mit 10 Sinfonien, auch Leopold Welleba, der bereits fünf geſchrieben hat; Ferdinand Scherber iſt zu nennen mit ſeinem „Konzert für Kammerorcheſter", der Grazer Hans Holenia und Joſeph von Rinaldini ſind mit Werken für großes Orcheſter erfolgreich hervorgetreten. Sinfonien müſſen genannt werden von Emil von Reznicek, Guido Binkau, Franz Moſer, von Rud. Wagner-Régeny, Karl Eiſele, Alfred Jiraſek, Fritz Schreiber und Raimund Weißenſteiner, einem jungen katholiſchen Prieſter, der ſeine programmatiſch angelegte Sinfonie die „Myſtiſche" nennt und in einem durch hinzutretende Sopranſtimme überkrönten weihevollen Adagioſatz ausklingen läßt. Zuletzt iſt auch der Wiener Philharmoniker (Kontrabaſſiſt) Adolf Dürrer mit einer beachtenswerten „Sinfonietta" hervorgetreten, die ſein Kollege Wilhelm Jerger — über den ſelbſt ausführlicher geſprochen werden ſoll — zur Erſtaufführung brachte. Aufſehen erregte auch, und zwar mit vollem Recht, das Bekanntwerden der Werke von Friedrich Bayer, der nicht nur mit einer großen Sinfonie, ſondern auch mit zwei Klavierkonzerten wiederholt auf den Programmen unſerer Orcheſterkonzerte erſchienen iſt; ſeine Kompoſitionen zeichnen ſich durch ſinnfällige Thematik und warme geſangliche Melodik beſonders aus. Für ſoliſtiſch behandeltes Klavier hat Hans Gál eine hübſche Kompoſition, ein „Concertino", geſchrieben. Überhaupt erfreut ſich die Gattung des Klavierkonzerts bei unſeren jüngſten öſterreichiſchen Tonſetzern großer Vorliebe: Arnold Röhrling, ein begabter Burgenländer, hat bereits drei ſolche Stücke geſchrieben, auch von Franz Schmidt beſitzen wir deren zwei, ferner eines von eigenem Reiz, betitelt „Partita giocosa" von Rudolf Kattnig; es gehört formal wie an Klangpracht zu den beſten neueren Schöpfungen. Endlich ſei noch die „Sinfonia ritmica" von Alexander Spitzmüller-Harmersbach angeführt, die, trotz aller harmoniſchen Gewagtheiten dennoch die Seele eines echten Muſikers erkennen läßt, Egon Kornauths „Orcheſterſuite", und die „Sinfoniſchen Variationen über ein altes deutſches Tanzliedchen" von Robert Wagner. Sehr gefällig wirken immer die „Vier Muſikantenſtücke" von Hans Holenia. Einer der begabteſten unter den Jüngeren iſt endlich Karl Pilß: wir verdanken ihm eines der köſtlichſten Werke, die wir in letzter Zeit zu hören bekamen: ein Konzert für Trompete mit Orcheſter. Rudolf Pehm komponierte ein „Flöten-Concertino im Altwiener Stil".

An dieſe Betrachtung ſchließt ſich wohl am eheſten die der Oratorien und Kantatenwerke. Es liegt in der Natur der Sache, daß hier — ähnlich wie in der Opernproduktion — nur wenige Namen auftauchen. Zu ſolchen gewaltigen, meiſt abendfüllenden geiſtlichen Werken gehört das Oratorium „Der Heilige Leopold" von Mathilde von Kralik, die, als perſönliche Schülerin Anton Bruckners, neben einem Requiem und einer Meſſe auch eine „Weih-

nachtskantate", die Kantate „Der Kreuzzug" und ein Melodram „Karl der Große" geschrieben hat. (Sie begeht in diesem Jahre ihren 80. Geburtstag.) In Ernst Tittels „Franziskus-Oratorium" ist der ansprechende Versuch gemacht, in „Volks-Chören" die Zuhörer mitsingen zu lassen. Josef Lechthaler, gegenwärtig der Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung der Wiener Musikakademie, ein gebürtiger Tiroler, hat neben mehreren Messen und einem „Stabat mater" auch ein geistliches Legendenspiel „Der Spielmann" komponiert, das volkstümliche und Kirchenmelodien in geschmackvoller Art glücklich verwendet. Ernst Nadler in Wels (Oberösterreich), dem Vertreter der evangelischen Kirchenmusik, verdanken wir mehrere Kantaten, darunter die bedeutendste und größte „Die Seligpreisungen", Robert Keldorfer (in Linz) eine Chorkantate „Auferstehung". Die weltliche Seite dieser Gattung vertritt unter den Älteren Carl Prohaska mit der preisgekrönten „Frühlingsfeier", unter den Jüngeren etwa Johanna Müller-Hermann durch zahlreiche Chorwerke mit Orchester, darunter das gewaltige „In Memoriam". Was die Kirchenmusik im übrigen betrifft, so sind außer den schon angeführten Namen von Max Springer und Mathilde v. Kralik („Deutsche Messe"!) noch zu nennen: Viktor Dostal, P. Anton Klaffky, P. Müller in St. Florian, Joh. Nepomuk David und Friedrich Reidinger, dessen „Gotische Messe" im Aufbau und in der Durchführung der Themen neue Wege zu weisen scheint. Robert Lach, der bekannte Vertreter der vergleichenden Musikwissenschaft auf dem Lehrstuhl der Wiener Universität und äußerst fruchtbare Komponist, hat ein stimmungssattes Requiem geschrieben. Auch an die große, etwas weltlich anmutende Messe von Julius Bittner sei in diesem Zusammenhange nochmals erinnert. In Salzburg wirkt der dortige Domkapellmeister Josef Meßner, dessen Messen- und sonstige Kompositionen weit über die Grenzen Österreichs hinaus geschätzt werden.

Die Orgel ist in Österreich mit vielen wertvollen Neuschöpfungen bedacht worden. Neben Franz Schmidt und dem schon genannten J. N. David müssen als fruchtbare Mehrer dieses Kunstbesitzes besonders hervorgehoben werden: Maria Hofer, mit Präludien, Tokkaten und anderen Stücken, Karl Lafite mit einer neue Wege einschlagenden „Passacaglia", Edwin Schaffer, der in seiner „Passacaglia und Fuge" mit ihrer eigenwillig verschlungenen Polyphonie den Organisten ein schweres Stück beschert hat, endlich Hilde Daninger mit kleineren, aber reizvollen Werken voll kontrapunktischer Feinheiten. — Zu den schöpferischen Leistungen müßten hier aber auch die Improvisationen auf der Orgel gezählt werden, eine freilich vergängliche Kunst, die im Augenblick ihres Entstehens auch schon verklingt; auch hierin dürfen wir Österreicher uns eines wertvollen Besitzes erfreuen und die Namen der Organisten Karl Walter und Wilhelm Mück dankbar anerkennend hierhersetzen.

Kostbares wurde in Österreich auch für das Klavier geschaffen. Wir sprachen schon über die große Form des Klavierkonzerts; in den kleineren, virtuosen Formen wären noch zu nennen: Guido Peters, dessen „Fantasie in h-moll" einen bevorzugten Platz verdient, dann etwa der Salzburger Franz Ledwinka, der auch gute Kammermusik geschrieben hat, wie es ja an sich fast selbstverständlich ist, daß die Einreihung der hier genannten Namen nicht etwa die Beschränkung der schöpferischen Tätigkeit auf das eben behandelte Spezialgebiet — hier das Klavier — bedeuten soll. Otto Klob, der kürzlich Verstorbene, sodann von den Jüngeren etwa Erich Markhl, Gustav Donath, Friedrich Paltauf, Othmar Wetchy, August Höß gehören hierher.

Es ist ganz unmöglich, alle die Österreicher auch nur aufzuzählen, die die Kammermusik im letzten Jahrzehnt mit wertvollen Werken bedacht haben. Bietet doch auch schon die Gattung selbst so viel des Unterschiedlichen. Ich nenne z. B. die Klarinettenquartette bzw. -quintette von Friedrich Reidinger, Rudolf Huber und Karl Rausch, die Flötensonate von Oskar Dietrich, dem Vielseitigen, die Cellosonaten von Rudolf Braun, Casimir von Pászthory, eine Cello- und eine Violinsonate von Frieda Kern, die charakteristische „Suite für Oboe, Viola d'amour und Gambe" von Heinrich Simbringer, die „Variationen über eine altdeutsche Weise" für Streichquartett von Franz Reinl, dann die große Menge von Streichquartetten, die mit den Namen Franz Ippisch, Paul Königer, Karl Winkler, Friedrich Mihatsch, Walter Bricht, des in Salzburg wirkenden Steiermärkers Friedrich Frischenschlager, des Tirolers Karl Senn, des in Hallstatt

lebenden Franz Zeilinger und anderer verbunden sind; ein „Divertimento breve" von dem schon genannten Alexander Spitzmüller verdient Erwähnung, schon wegen der neuartigen Besetzung für 2 Violinen, Viola, Fagott und Klavier.

Das Lied, d. h. das Klavierlied, liegt den österreichischen Komponisten seit je im Blut. Unmittelbar an die große und ehrwürdige Tradition Hugo Wolfs dürfen wir zwei Namen anfügen, die für das Ansehen Österreichs auf diesem Felde das meiste getan haben: Theodor Streicher und Joseph Marx. Sie sollen sicherlich auch in dieser Zeitschrift, die stets für sie eingetreten ist, ihre besondere Würdigung erfahren. Im übrigen muß ich mich hier begnügen, angesichts der Fülle des sich herzudrängenden Stoffes, Namen zu nennen: Mathilde von Kralik, Karl Lafite, Josef Rinaldini, W. Jerger, dann die beiden schon genannten Reidinger und Paszthory, Walter Tschoepe, Johanna Müller-Hermann, Franz Mittler, Bernhard Paumgartner in Salzburg, Josef Kolleritsch in Graz, Kanetscheider in Innsbruck, Karl Pilß, Hans Bauernfeind, Philipp Freihofer, Anton Roitz, A. C. Hochstetter, Josef Brauneis, Emil Häusler, Ernst Geutebrück, A. Uhl und so fort.

Auch an neuen Männerchören ist bei uns kein Mangel. An die ältere Generation der Adolf Kirchl, Eduard Kremser, Max Egger, Carl Prohaska, Wilh. Kienzl, Josef Reiter, Viktor Keldorfer, Richard Wickenhauser, Hans Wagner-Schönkirch, Karl Führich usf. reiht sich eine Unzahl jüngerer Komponisten, bei denen allen das Bestreben sichtbar ist, die künstlerische Bestimmung und das Ansehen dieser oft zu Unrecht verlästerten Gattung emporzuheben. Hierher möchte ich zählen: Ferdinand Rebay, dann den schon genannten verdienstvollen Karl Lafite, den in Deutschland erfolgreich wirkenden Steirer Otto Siegl, den kürzlich verstorbenen prächtigen Musiker Karl Friedrich Fischer, den Linzer Domorganisten Franz Neuhofer, Robert Schollum, Louis Dité, Wilhelm Jerger, Friedrich Bayer, Josef Lechthaler, Robert Keldorfer in Salzburg, Karl Pauspertl, Franz Burkhart, Fritz Krull, Christian Artl, Karl Pilß, Viktor Merz, Viktor Korda usf.

Zuletzt noch ein Wort über die Oper. Auch hierin hat Österreich die seinem urdeutschen Volksstamme im Blut liegende Begabung nicht ungenützt gelassen, wenngleich nicht alle hieraus entstandenen Werke in gleicher Weise vom Glück des Aufgeführtwerdens begünstigt waren. Es steht zu hoffen, daß für so manches Wertvolle dieser schwierigsten und anspruchvollsten Gattung die Zeit erst noch kommen wird. Zwar ist der Erfolg für die Schöpfungen von Wilhelm Kienzl, Max von Oberleithner, Erich Korngold, Julius Bittner, Franz Salmhofer und Egon Wellesz nicht ausgeblieben; andre, gewiß nicht minder wertvolle Opern aber, wie etwa Carl Prohaskas „Madeleine Guimard", manches aus dem Schaffen Josef Reiters und anderer, so auch des Österreichers Ludwig Thuille berühmter „Lobetanz", verdiente auch, vor allem auf unserer Opernbühne lebendig zu werden. Es darf hier an manche neuere Schöpfung erinnert werden, so an Marco Franks „Bildnis der Madonna", an Hans Duhans Singspiel „Mozart", Ernst Kreneks Musik zu Goethes „Triumph der Empfindsamkeit", Lafites „Stunde", Leo Kraus' „Die Nachtigall", Bernhard Paumgartners „Rossini in Neapel", Hans Holenias „Viola" u. a.

Fast ganz darnieder liegt in Österreich die Ballettkomposition. Immerhin verdient hier Franz Salmhofer genannt zu werden, der als ziemlich vereinzelte Erscheinung umso höher eingeschätzt zu werden verdient, mit der Musik zu seinen Ballettpantomimen „Der Taugenichts" und „Das lockende Phantom". Er ist ja nicht der einzige, aber z. B. von Bittners Mimodram „Die Todestarantella", von Ferdinands Scherbers Pantomimen und Tanzschöpfungen, von Wilhelm Jaroschs Pantomime „Der Fächer", um nur einige zu nennen, ist hier leider kaum mehr die Rede.

Damit aber möchte ich diese erste Übersicht über das österreichische Musikschaffen der neueren Zeit abschließen. Die letzte Vergangenheit hat ja die deutsche Musik auch in Österreich an einer gefährlichen Klippe vorbeigeführt, — ja, die Entgleisungen des Kreises um Arnold Schönberg (der für seine Person selbst mehrfache künstlerische Häutungen durchgemacht hat, von denen jede immer die Stilprinzipien der vorhergehenden widerrief und

widerlegte) ließen gerade in Öſterreich die „Blüten“ des durch die Atonaliſten verurſachten muſikaliſchen Bolſchewismus ſtark emportreiben. Aber nicht auf lange; ſie ſind ſehr bald ſowohl in der Theorie als in der Praxis wieder vergangen und haben, wie die vorſtehende Darlegung vielleicht erkennen läßt, einem geſunden und ehrlichen, der Tradition ruhmwürdigſter Vorgänger dankbar bewußt bleibenden und an ſie anknüpfenden Muſizieren den Platz wieder eingeräumt, der ihm zukommt.

Ich möchte aber nicht ſchließen, ohne nochmals ausdrücklich zu verſichern, daß ich dieſen Bericht als eine erſte, gewiß noch unvollſtändige Überſicht betrachte, deren Gedrängtheit nur durch die erdrückende und beglückende Überfülle des öſterreichiſchen Muſikſchaffens bedingt war.

Wilhelm Kienzl.

Einige Akkorde zu ſeinem 80. Geburtstag.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Wilhelm Kienzl: nicht als Säulenheiliger, nicht wie auf ſteilem Sockel ein erzen Standbild ragt auf der Horizontlinie von Leben und Zeit die Erſcheinung dieſes Künſtlers. Nein. In der milden Weisheit ſeines patriarchaliſchen Alters ſteht er inmitten ſeiner Zeitgenoſſen; und dennoch faſt ſchon in das Geſchichtliche über ſie hinausgerückt, dorthin, wo „die Ausſicht frei und der Blick erhoben“ Nahes und Fernes umfaßt; gelöſt von allen, allen ſichtbar, dennoch mit allem Irdiſchen in tiefer Gemeinſamkeit untrennbar verbunden; zu reinſter Klarheit vergeiſtigt, ein Wiſſender um das Leben und ſeine Geheimniſſe, um das moraliſche und intellektuelle Gewiſſen der Welt; und dennoch ein Menſch voll Güte und Wahrhaftigkeit, — nicht etwa muſeale Ausſtellungsfigur, als ſolche beraubt der Wirklichkeit und der Gegenwart; ſondern: wirklich als Künſtler, gegenwärtig als Menſch! So ſchaut dieſer Künſtlermenſch von der kühlen Berghöhe ſeiner achtzig Jahre dennoch warmen Herzens nieder auf den rauſchenden Strom des Zeitgeſchehens, deſſen Rhythmen und deſſen neue Melodie zu ihm klingend emporſchwellen. . . .

Eine ſonnige öſterreichiſche Voll-Natur, eine der liebenswürdigſten Perſönlichkeiten in dem inneren Kreis der deutſchen Muſiker und einer der feinſtgebildeten, der geiſtvollſten, zu menſchlicher und künſtleriſcher Hochreife gelangten ſchöpferiſchen Künſtler, blickt er auf ein langes und geſegnetes Leben zurück, über dem das Dichterwort leuchtet: „Wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan, hat gelebt für alle Zeiten“. Geboren am 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Oberöſterreich, aufgewachſen in der liederfrohen Steiermark, in Graz, wo ſein Vater hochgeehrt als Bürgermeiſter in einem geiſtig und künſtleriſch regſamen Gemeinweſen verdienſtvoll wirkte, wappnet er ſich mit humaniſtiſcher Bildung, wächſt tief in ihren unvergleichlichen Geiſt und ihre veredelnde Kraft hinein. Schon in ſeinen Jünglingsjahren treibt ihn ein geiſtig motoriſcher Drang „mächtig in die Ferne hinaus“. Auf den Univerſitäten in Graz, in Prag und Leipzig tummelt er ſich im Bezirk der Wiſſenſchaft, treibt philoſophiſche Studien, befaßt ſich mit Welt- und Muſikgeſchichte, mit Äſthetik und Pſychologie und gibt dieſem Bildungsgang 1877 den beglaubigenden Abſchluß in Wien, wo er die (in Öſterreich ſehr ſchwierigen) Prüfungen ablegt, um den empfehlenden Titel eines „Dr. phil.“ zu erlangen. Seine Doktorarbeit befaßte ſich mit dem immer ergiebigen äſthetiſchen Thema der „muſikaliſchen Deklamation“. Als ſie 1880 in Buchform erſchien, widmete er ſie keinem Geringeren als Richard Wagner, dem Meiſter, der Kienzls Widmung „dankend und mit der größten Freude“ annahm. In den magiſchen Kreis des Bayreuther Meiſters bereits 1879 von einem geheimnisvollen inneren Zwang hineingedrängt, verbrachte der junge Doktor mehrere Wochen dieſes für ihn ſchickſalhaften Sommers im Zauber des Hauſes „Wahnfried“, im wundervollen Verkehr mit Richard Wagner und der bereits ergrauenden Coſima, beiden ein bevorzugter Gaſt. In ſeinem Buch „Aus Kunſt und Leben“ hat Kienzl mit der Schilderung dieſes perſönlich überaus ſtarken Erlebniſſes mit Rich. Wagner einen der echteſten und glaubwürdigſten urkundlichen Beiträge zur Charakteriſtik des Menſchen Wagner der Nachwelt überliefert. In zwei ausführlichen, feinſte Einzelheiten feſthaltenden Kapiteln breitet ſich vor dem Auge des unentrinnbar behexten Leſers das Einzig-

artige dieses Mikrokosmos aus, in dem äußerer Reichtum und Luxus, Fülle des Geistes, Anmut, Witz und Humor, Reizbarkeit und Zorn des Meisters, tiefste Verehrung des jungen Gastes, der aber auch seine geistige Freiheit tapfer zu bewahren weiß, in reizvollster Unmittelbarkeit wie der scharfen Beobachtung, so auch der schlichten, ehrlichen und nicht minder feinen Erzählerkunst sich zum schönen Ganzen binden. Dieser Schilderung folgt (im zweiten Wagnerkapitel) noch eine andere: mehr als tiefergreifend packt sie das Herz. In atemloser Spannung erleben wir mit Kienzl die letzte traurige Fahrt des in Venedig (1883, 13. Februar) aus dem Leben gerissenen Meisters, dessen bleiche Hand noch einmal zu küssen, dieser treueste, tiefgläubige Freund in die Lagunenstadt eilt, um dem angebeteten Meister noch einmal nahe zu sein. Die Fahrt des Trauerzugs von Venedig über den Brenner und München nach Bayreuth nahm die heute kaum mehr faßbare Zeit von 24 Stunden in Anspruch. Das Begräbnis selbst, die grandiose Feierlichkeit dieser Trauerkundgebung und ihrer Tiefe hat kaum irgendwo in einer diesem erhabenen Schauspiel gewidmeten Darstellung eine gleich erschütternde Schilderungskraft erfahren. Aus demselben Kapitel erfahren wir, wie Kienzl als „Schumannianer" verdächtigt, bei Wagner in Ungnade fällt und von da an Wahnfried meidet. Vielleicht zu seinem Glück . . . Vorher erzählt Kienzl die schmerzlich-humoristische Episode, wie Wagner, gereizt durch die Brahmswerbearbeit Friedrich Nietzsches, grob wurde und den „Professor zur Thüre hinausfliegen" läßt. „Ja, so bin ich. Und er kam nicht wieder! Und nun seht, liebe Kinder, da soll ich den Brahms noch lieben, durch den ich meinen Nietzsche eingebüßt habe?! . . ."

Nach diesen weit in die Zukunft seines Lebens nachwirkenden Erfahrungen und Erlebnissen, nach dem Intermezzo seiner Vortragstätigkeit 1880 in München, begünstigt von glücklichster Temperamentsmischung, stürzt sich der geistige und lebensheitere, von Humor übersprudelnde Doctor Musicus — in der gediegenen Kompositionsschule Meyer-Remys in Graz mit gründlicher Fachbildung gerüstet, — in die Praxis des Theater-Kapellmeisters. Zehn Jahre lang, von 1883 bis 1893, genießt er die wechselnden Freuden dieses Berufs. Den Unstäten finden wir zuerst in Amsterdam, dann in Krefeld, in Hamburg (1889) und zuletzt in München. Eine Zeit lang war er auch als Dirigent des steiermärkischen Musikvereins in Graz tätig gewesen: überall der Vollblutmusiker, der er ist. Und Graz, die schöne österreichische „Pensionopolis" der Vorkriegsjahre, wurde auf viele Jahre hindurch seine Wohnstätte, der er bis 1917 treu bleibt, einem Wendepunkt seines von da mit Wien, der alten herrlichen Kulturmetropole, treu verbundenen Lebens.

In die Grazer Zeit fällt seine hervorragende Tätigkeit als Musikkritiker und Musikschriftsteller; ein Beruf, für den er als glänzendes Rüstzeug hohe Musikbegabung, umfassendes Wissen, gründliche Fachbildung und nicht zuletzt schriftstellerisches Talent mitbrachte. Seinem Buch „Miscellen" (1886) als Vorläufer folgten gewichtigere Werke. Das Buch „Aus Kunst und Leben", gesammelte Aufsätze, erschien 1904: der stattliche Band bringt realerlebte Ausführungen über moderne Werke, über Kunst und Schaffen; nach ihnen geistvolle Erörterungen dramaturgischer Probleme, kritische Läufe im Reich der Oper, reizvolle und lebendige Skizzen künstlerischer Erscheinungen vom Rang Hugo Wolfs, Smetanas, Joh. Strauß' —, der den Walzer „Nur für Natur" auf eine Hundertgulden-Banknote kritzelt! Dazu Charakterbilder Loewes und Verdis; endlich jene Erinnerungen an Wagner, auf deren Wert bereits hingewiesen wurde. Wohl unter dem Eindruck, den er von den wunderlich zerfahrenen Verhältnissen der Musikkritik jener Jahre und ihren üblen, zum Widerspruch herausfordernden Zerstörungsabsichten empfangen mußte, hatte Kienzl in seinen „Miscellen" die verblüffende, aber doch wohl zu begreifende Forderung aufgestellt, die Musikkritiker vor der Autorität des Staates „gerichtlich zu beeidigen", um auf diese Weise den einwandfreien Befähigungsnachweis für diesen verantwortungsstrengen und schwierigen Beruf endgültig zu erbringen. Aber es blieb bei Kienzls theoretischen Forderung. Und erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, auch auf diesem Gebiet den notwendigen Wandel zu schaffen. Fast auf jeder Seite dieses Buches finden sich heute noch ebenso zeitgemäße Bemerkungen, wie sie es damals waren, als sie niedergeschrieben wurden. „Es gibt keinen Komponisten, der, mag er noch so groß angelegt sein, ohne die ihm auf die Stirne gezeichnete nationale Charakteristik er selbst sein könnte. Ein Tondichter, dessen Nationalität sich nicht in jedem seiner Töne zu erkennen gibt, kann nicht bedeutend sein. Und es ist das

Kennzeichen des semitischen Fremdlings, daß er, überall und doch nirgends zu Hause, alle Sprachen spricht, nur nicht seine eigene? Wer könnte beispielsweise Meyerbeer nicht zuweilen für einen Deutschen oder Franzosen, oder, warum nicht gar für einen Polen oder Italiener halten? Sein Schaffen ist ein ruheloses Wandern durch alle Lande . . ." Und von der „modernen" Musik sagt er: „Der moderne Dämon, der Bruder des Kapitals: der nackte Intellekt ist es, der auch sie (die Künstler) vom rechten Weg ablenkt und sie antreibt, konstruktive und spekulative Musik zu schreiben, statt Ausdrucksmusik . . ." Künstlerisches Schaffen wird einzig durch das „innere Bedürfnis" gerechtfertigt. Wo dieses fehlt, spreizt sich anspruchsvoll die moderne „Gehirnmusik". Ein anderes Buch, 1909 erschienen, sammelt unter dem zusammenfassenden Titel „Betrachtungen und Erinnerungen" eine Reihe wertvoller Aufsätze kritischen, ästhetischen, erzählenden Inhalts, die dort am stärksten fesseln, wo der Mensch und Tondichter Kienzl sein Verhältnis zur Welt und zur Kunst beleuchtet, über zeitgenössische Werke spricht, wie in den in die Werktiefe hinableuchtenden Aufsätzen über „Salome" und „Electra", ihre Psychopathia sexualis, ihre übersteigerte Nervenkunst; dann aber in dem wohltätig beruhigenden Schlußkapitel von seinem „Evangelimann", von Entstehen und Werden, von dem Lebensweg und der Weltfahrt dieser Oper mit berechtigter Ausführlichkeit berichtet.

Unter seinen dramatischen Werken ist „Der Evangelimann" jenes, das ihn berühmt macht, in ganz Deutschland Standwerk der Operntheater wird, in elf Sprachen übersetzt, in starker Menschlichkeit die Herzen rührt, sie entzückt in der Heiterkeit ihrer Volksszenen, im humoristischen Abglanz des engen bürgerlichen Lebens, das hier über die Bühne flutet. Es ist jene Oper, mit der sich die Einmaligkeit eines Dauer-Erfolges verknüpft, ein Haupttreffer in der unsicheren Lotterie des Theaters. Im schönsten Sinn des Wortes eine Volksoper — von echter Volkstümlichkeit, in Wort und Ton, in Leid und Freud dem Leben und Gemüt des Volkes entstammt, — nach einer kleinen Erzählung „Aus den Papieren eines Polizeikommissars" von Leopold Florian Meißner geformt, die der Zufall in die Hände Kienzls spielte, ging das Werk in der Berliner Hofoper 1895 zum erstenmal über die Bühne unter dem Dirigentenschutz Dr. Carl Mucks; brachte es in kurzer Zeit auf 100 Aufführungen, ein Riesenerfolg, der ihm überall treu bleibt. Mit dem sicheren Instinkt des Dramatikers und dem scharfen Blick für das Theatermäßig-Wirksame erkannte der Dichtermusiker Kienzl in dem unscheinbaren Geschichtchen mit dem Affektwert dieser Handlung auch die packende dramatisch-moralische Wirkung: ergreifend, zur Nachdenklichkeit, zur Besinnlichkeit mahnend, ein Weckruf der Gerechtigkeit und der sittlichen Einkehr. Glanzstücke im Aufbau dieser Oper sind und bleiben die beiden Volksszenen. In ihnen sagt Kienzl Witziges, Gemütvolles und Drolliges; ist lustig bis zur Ausgelassenheit, hat urwüchsig komische Einfälle; schlägt Tanzrhythmen an von unwiderstehlicher Kraft. Gleich seinen kegelschiebenden Bauern erscheint auch der Komponist in Hemdärmeln; ob er nun Schnadahüpferln anstimmt, dem Volkshumor mit einem Spottwalzer zu kräftigem Auspuff verhilft, ob er in dem Hofraum eines Wiener Hauses kleinbürgerliches Leben einfängt, die trompetenden Jungen, tanzende Mädchen, den Leiermann, die Lumpensammlerin ins Treffen führt: immer ist Kienzl der Humorist, der das Richtige unfehlbar trifft, eine Stimmung voll Behagen und Wohligkeit schafft. Ohne Weiteres erkennt man, daß das Volkstümliche die Heimat Kienzls des schaffenden Musikers bedeutet, daß von hier aus der Aufstieg seiner schöpferisch-dramatischen Kraft sich vollziehen muß. Wie eine glückliche Fortsetzung der Leistungen Lortzings und Marschners im Komisch-Volkechten wirkt jene kostbare Kegelepisode. Der liebenswerte Musiker, der dort, wo er Dialekt spricht, ganz echte Laute findet, bodenständig der Heimat eingewurzelt, als ebenso echter, wie kraftvoller Künstler vor uns steht, hat mit seinen späteren Opern den bezwingenden Erfolg des Evangelimanns nicht wieder erreicht. Vielleicht darum, weil er aufhörte, Dialekt zu sprechen, weil er nach komplizierterer Technik, nach höherem Stil suchte und in der Sphäre des „Musikdramatischen" mehr dem hintergründigen Geist, als den Vokabeln Wagners ein allzu breites Einströmen in die angestammte Muttersprache der eigenen Kunst gewährte. In die Gruppe dieser Werke gehört sowohl der vorausgegangene Oper „Urvasi" — ein indischer Stoff, sichtbarlich angeregt und entstanden unter der Nachwirkung der indischen Opernpläne, mit denen sich R. Wagner trug. Neben der Oper „Heilmar der Narr" gehört hierher vor allem die Tragi-

komödie „Don Quixote“, in der Kienzl die „Kraft des Idealismus bis zur persönlichen Selbstvernichtung“ darstellt. Die Gestalt Don Quixotes mit ihrem der „ritterlichen Vorzeit traumhaft zugewandten romantischen Gemüt“ wird ihm „die tief tragische Achse einer in derb-genialer Tollheit sich abwickelnden burlesken Handlung . . .“ Ihr folgte ein Märchenspiel „Knecht Rupprecht“ und diesem wiederum (gleich dem „Evangelimann“) ein musikalisches Schauspiel „Der Kuhreigen“. Die reizende Geschichte von der „kleinen Blanchefleur“, die Rud. Hans Bartsch in seiner wundervollen Art erzählte, baute Richard Batka mit erfahrener Hand und geübtem Blick zu einem Opernlibretto um, dessen Stärke gegipfelt wird, fast ohne ausgleichende Übergänge, wie grellstes Licht und dunkelster Schatten gegeneinander gestellt, in hart-dramatischen Antithesen. Wilde Szenen der französischen Revolution von 1790 rasseln, Blutgeruch ballt sich zu erstickenden Wolken. Der Eisenzahn der Guillotine zerbeißt das Goldfiligran und alle zierlichen Schnörkel des Rokoko. Das Ganze ist dialogisierte Novelle; in der Reihenfolge von Bühnenbildern mehr dramatisierte Suite, mehr Seitenbewegung, mehr ein Nebeneinander der Gestalten als mit dem Ausschalten kausaler Verkettungen ein wirkliches Drama. Wenn Kienzl mit dem Ausströmen seiner echt österreichischen Musikseele und seiner gefühlswarmen Natur, mit seiner klaren Freude an gefälligen melodischen Linien den Anspruch auf allgemeine Verständlichkeit durchaus befriedigt, so legt er doch das Ergreifendste erst in das Schlußbild dieser Oper. In dieser Kerkerszene übt der Dramatiker Kienzl seine stärksten Griffe: die schneidenden Gegensätze der Handlung: die stille Wehmut gefaßten Abschiednehmens und stummen Sterbens, die verschleierte Süße der Menuettanmut, mit der diese adeligen Herren und Damen ihre letzte Stunde bekränzen, das leise klagende Moll feierlich galanter Hoftänze, deren kosende Reize die dürre Dirne, die Guillotine, belauert; dazu das Grausige, das in diese tragische Szene mit plebejischer Faust hineingreift, wenn der brutale Scherge der Revolution am Eingang erscheint und mit barscher Stimme den Namen des Unglücklichen ausruft, der in der nächsten Minute dem Beil verfallen wird . . . Der Karren rollt; und die Musik weint . . . Das alles ist künstlerisch vollendet. Handlung, Szene und Musik fließen hier ganz einheitlich zusammen zu einem wahrhaften tragischen Akkord. Wenn dem gehaltvollen und spannenden „musikalischen Schauspiel“ dank seiner musikalischen Vorzüge mit dem beträchtlichen Erfolg auch die weitere Verbreitung beschieden war, zahlreiche Aufführungen erlebte, so fanden weder die urwüchsig derbe Bauernkomödie „Das Testament“, noch die Oper „Hassan der Schwärmer“, wie auch die letzte Arbeit des im Schöpferischen sich verjüngenden Meisters — vielleicht darin mit Verdi zu vergleichen, — sein „Sanctissimum“ den Weg in die weite Welt. In ihrer Heimat, in Wien, wurde „Sanctissimum“ 1925 aufgeführt. Nicht unerwähnt bleibe es, daß Kienzl im Zeitalter der Turandot-Begeisterung Puccinis und Busonis die nachgelassene Oper „Turandot“ des feinsinnigen Lyrikers Adolf Jensen, in idealistischer Hingabe durch seine liebevolle Bearbeitung für die deutsche Bühne zu retten versuchte. Im Jahr 1926 erfreute Kienzl die weite Gemeinde seiner österreichischen und reichsdeutschen Verehrer mit einer der schönsten Gaben seiner Feder: der Autobiographie „Meine Lebenswanderung“.

Es muß als merkwürdige Erscheinung, ja als kaum verständlicher Widerspruch gegen die allgemeine Verehrung und Hochschätzung des berühmten Evangelimann-Komponisten auffallen, daß die musikliebenden Kreise Norddeutschlands von den wertvollen Kammermusikwerken, den Orchesterstücken, den Klavierkompositionen, den Chorwerken, nicht einmal von dem reichen Liederschaffen des seelenhaften Lyrikers Wilhelm Kienzl Besitz ergriffen haben. Hamburg z. B. lernte den Liedersänger Kienzl erst im Sommer 1935 kennen und lieben, als das Internationale Tonkünstlerfest mit Gesängen voll Süße, Zartheit und Güte für den Lyriker Kienzl siegreich warb und mit dem heiligen Lied „Die Mutter mein trägt eine Dornenkrone“ unbeschreibliche Ergriffenheit in alle Herzen senkte . . . Diese Vernachlässigung eines schaffenden Musikers seines Ranges — mögen ihm auch Weltehren in reichem Maß beschieden sein, — wäre einem ihm zugefügten Unrecht gleichzustellen, würde dem ehrwürdigen, von der Ehrfurcht seiner Heimat und seiner Freunde getragenen Altmeister nicht das wundervolle biblische Gleichnis vom Sämann Trost geben: dieser schüttet edles Samenkorn über die Erde. Aber einiges fällt auf den Weg und wird zertreten; anderes auf Felsen und verdorrt; aber

einiges wurzelt sich in fruchtbarem Boden an, wo es wächst und reiche Ernte bringt. Gleichnis vom Wirken und Schaffen, vom Schicksal aller schöpferischen Musiker! Und so möge denn auch dem Wirken und Schaffen Wilhelm Kienzls das dauernde Glück der Ernte beschieden bleiben!

Josef Reiter.

Zu seinem 75. Geburtstage.

Von Max Morold, Wien.

Es sind nun schon weit über vierzig Jahre her, da machten die Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von einem jungen Wiener Lehrer aufhorchen. Ein Freund und Berufsgenosse des Tondichters sang sie aus der Handschrift so zündend und erregend, daß die Hörer, ganz erfüllt von diesem ungeahnten Erlebnis, sich als Zeugen eines wichtigen Kunstereignisses fühlten: die volkstümlich empfundene Balladenform Karl Löwes schien hier ihre durch Richard Wagner bewirkte Auferstehung zu feiern. Die Mittel zur Drucklegung waren bald beisammen, die Balladen von Josef Reiter erschienen im Musikhandel und wurden an alle berufenen Vermittler solcher Kunst hinausgeschickt. Es waren 21 Stücke; an der Spitze standen „Der Sänger" von Goethe und „Edward" nach Herder, den Beschluß bildeten „Des Sängers Fluch" (Uhland) und „Frau Hitt" (Ebert). Gleich die ersten Takte des Vorspiels zum „Sänger" verrieten eine starke Erfindungsgabe und eine warme, natürliche musikalische Beredsamkeit, die Worte des Gedichtes aber waren mit der lebendigsten Betonung im engsten Anschluß an die sprachliche Form Goethes geradezu vorbildlich deklamiert und zugleich hinreißend gesungen, das Ganze dabei so knapp als möglich gefaßt, ohne lyrische Abschweifung, so recht eine Ballade, ein erzählendes Lied. Im „Edward" war, wie es die Vorlage heischte, der musikalische Inhalt in zwei starken Gegensätzen noch dichter zusammengefaßt, der Gesang noch mächtiger gesteigert. Die beiden Schlußstücke hingegen erschienen als die erstaunlich geglückte einheitliche Zusammenfassung einer schier überreichen Fülle ausdrucksvollster musikalischer Gebilde, wie sie durch das Gegenständliche der beiden weit gesponnenen Gedichte hervorgerufen waren. Die Bändigung der Fülle, die Einheit in der Vielheit ergab sich durch Leitmotive im Sinne Wagners, durch eine an Wagner und Liszt gemahnende empfindliche Harmonik, die der jeweiligen seelischen Entwicklung bis in die zartesten Übergänge ohne langatmiges Modulieren durch bestimmte Rückungen und Wendungen, durch Trübung oder Aufhellung der Akkorde gleichsam blitzartig gerecht wurde, und endlich durch die ebenso feinfühlige und bewegliche Behandlung der Singstimme, deren Rhythmus und Tonfall nichts anderes war als die Klangwerdung des Wortes, nie musikalisch eigenwillig, sondern stets bedingt und getragen vom Gedicht selbst, so daß auch die durchgehende Versform klar in Erscheinung trat. Dieselben Vorzüge, besonders eine durch wahrhaft begnadete Einfälle wirkende Kraft der Veranschaulichung der mannigfachsten Vorgänge und Stimmungen, fanden sich auch in den übrigen Balladen, deren bunt gemischte Vorlagen von Bürger, Goethe, Platen, Uhland, Freiligrath, Scheffel, Geibel und anderen, ebensoviel Tragik als Humor, ebensoviel Schwärmerei als Witz verlangten. Es war eine Gabe, die für sich allein zu genügen schien, um den Ruhm des Tondichters zu verbreiten; eines Tondichters nicht nur von hohem Können und packender Eigenart, sondern auch von urdeutschem Gepräge. Aber die „berufenen Vermittler" verhielten sich taub und stumm, die Balladen wurden wenig gesungen und sind heute verschwunden und vergessen.

Bald nach den Balladen wurden in Wien Kammermusikwerke Reiters bekannt, die sich allerdings zum Teil von der „Regel" entfernten, die sich nicht nur der herkömmlichen Formen bedienten, die aber durch ihren melodischen Ausdruck, ihre Stimmungsgewalt und ihren Klangzauber jeden Hörer gefangen nahmen, deren Wirkung manchmal unaussprechlich tief war und die just in ihrer Neuartigkeit und „Unregelmäßigkeit" eine sichere Gestaltungsgabe und ein bedeutsames Formgefühl verrieten. Diese Kammermusik ist bis heute nicht gedruckt und selbst genaue Kenner des Reiterschen Schaffens, soweit es allgemein zugänglich ist, ahnen nichts von diesen versunkenen Schätzen.

Überblicken wir aber nur das heute vorliegende, vom Muſikhandel erfaßte Geſamtwerk Reiters, ſo gewahren wir auch da eine lange Reihe wertvollſter Schöpfungen, die noch immer nicht zur rechten Geltung gekommen ſind. Joſef Reiter iſt in Braunau am Inn als Sohn eines Lehrers geboren, ergriff auch ſelbſt den Lehrberuf und kam in dieſem Berufe nach Wien, wo er ſich raſch als Tondichter bekannt machte. Wie früh er die ernſteſte Beachtung fand, erhellt daraus, daß ihn der Wiener Stadtſchulrat zunächſt wiederholt beurlaubte, damit er ruhig ſchaffen könne, daß er gleichzeitig auch vom öſterreichiſchen Unterrichtsminiſterium als eine der „hoffnungsvollſten Begabungen" der vaterländiſchen Kunſt mit Stipendien ausgezeichnet und ſchließlich lange vor Beendigung ſeiner vollen Dienſtzeit mit dauernden Ehrengaben der Stadt und des Staates in den Ruheſtand verſetzt wurde. Er kam demnach früh in die Lage, einzig ſeiner Kunſt zu leben. Aber dieſe Selbſtändigkeit war auch eine Quelle der Sorge. Denn was die Geſamtheit und ein Kreis treuer Freunde ihm jeweils zuwandte, das langte nicht für die Familie und zur Erziehung ſeiner Kinder. Reiter hat es darum zweimal verſucht, der Kunſt nicht bloß ſchaffend, ſondern auch lehrend und ausübend zu dienen: als Direktor der Muſikſchule des Mozarteums in Salzburg (1908 bis 1911) und ſpäter als Kapellmeiſter des Burgtheaters (1917/1918). Beidemale hielt er es nicht lange in einem Amte aus, bei dem es nicht nur um die Kunſt ging und alle möglichen Rückſichten die Kraft des ſchaffensfrohen Mannes lähmten, ſeine Überzeugung in Feſſeln ſchlugen. Überzeugungstreue, unbeirrtes und unnachgiebiges Feſthalten ſeiner künſtleriſchen Ideale iſt aber ein Hauptmerkmal ſeiner Perſönlichkeit. Gewiß hängt es eben damit zuſammen, daß er ſchon in jungen Jahren eine ſeither ſtetig wachſende liebende Gemeinde um ſich geſchart hat, trotzdem aber noch nicht völlig „durchgedrungen" iſt. Die ausſchlaggebenden Männer und Mächte des Muſikbetriebes hatten ſtets eine gewiſſe Scheu vor ihm. Künſtleriſch und menſchlich hatte er nie etwas gemein mit vergänglichen Moden und aufdringlichen Zeitſtrömungen. Er ging immer ſeinen geraden Weg, im Leben wie in der Kunſt, unbeirrt treu ſeinem Volke, deſſen Lied und Tanz den Tondichter in ihm am ſtärkſten befruchteten. In allen ſeinen Werken iſt etwas Volksliedhaftes, etwas Urſprünglich-Einfaches, Innig-Schlichtes, das in ſeiner melodiſchen Haltung dem allgemeinen Verſtändniſſe mit erfriſchender Herzlichkeit entgegenkommt, ohne jemals ins Gewöhnliche zu verfallen. Die Arbeit und die Durchführung aber zeigen uns den ernſten Meiſter, dem keine Aufgabe zu ſchwer iſt und der die größten Formen bewältigt.

So wurde der Balladenſänger auch zum Dramatiker. Mit ſeinem erſten Verſuche, „Klopſtock in Zürich", pochte er zunächſt vergeblich an die Türen der Opernhäuſer. Aber ſein Einakter „Der Bundſchuh" erſchien, nach einer Aufführung in Troppau, Ende 1900 in der Wiener Hofoper, wo er unter Leitung Guſtav Mahlers, der ſich vorübergehend für Reiter erwärmte, einen durchſchlagenden Erfolg errang. Trotzdem verſchwand er binnen kurzem infolge einer politiſchen Hetze, die den Hoftheaterbehörden die Aufführung eines „Los-von-Rom"-Stückes von einem deutſchnationalen Komponiſten zum Vorwurf machte. Die völkiſche Geſinnung Reiters und ſeine Abneigung gegen das Judentum, die er nie verhehlte, waren ihm ſchwere Hinderniſſe auf ſeiner Laufbahn. Franz Mikorey, der damalige muſikaliſche Leiter des Hoftheaters in Deſſau, hat das große Verdienſt, daß er 1905 Reiters „Totentanz" und 1912 eine Neubearbeitung des „Klopſtock" (unter dem Titel „Ich aber preiſe die Liebe") zur Aufführung brachte. Wieder mit ſehr ſchönem Erfolg, der aber von dem kleinen, zu wenig beachteten Deſſau her keine weiteren Kreiſe zog. 1917 entſchloß ſich die Wiener Volksoper zur Aufführung des Muſikdramas „Der Tell". Auch diesmal ein ausgeſprochener Erfolg, der trotzdem keine breitere Wirkung hatte, da die zunehmende Verjudung des öffentlichen Lebens und nicht am wenigſten der Kunſt und der Bühne über Reiter am liebſten hinweggegangen wäre. Und doch hatte er in ſeinen Bühnenwerken, deren Vorlagen freilich nur deutſchem Empfinden und deutſchen Hochgedanken Ausdruck geben, eindringlich bewieſen, wie ſehr er es verſteht, das lebendige Geſchehen, die vorwärts ſchreitende Handlung, die innere Seelenbewegung in Tönen wiederzugeben und ſo die d r a m a t i ſ ch e n Forderungen reſtlos zu erfüllen, in einer Tonſprache, deren packende Beredſamkeit nicht am wenigſten darauf beruht, daß ſie auch hier die Herkunft vom Volksliede und von der echten deutſchen Weiſe unſerer großen Meiſter nirgends verleugnet.

Auf dem Gebiete des Männerchores, auf dem sich ja auch die Überfremdung am wenigsten geltend machte, hat Reiter unbestrittenen Ruhm geerntet. Der Wiener Männergesangverein und der Wiener Schubertbund verdanken seinen Chorwerken, die sich seither in ganz Deutschland verbreitet haben, die größten Erfolge der letzten vierzig Jahre. Das sind Werke von einer Klangfülle und einer Gewalt des Ausdrucks, die man den etwas eintönigen und zur Weichlichkeit verführenden Mitteln dieser Gattung vordem nicht zugetraut hatte. Doch Reiter schrieb noch lieber gemischte Chöre und vereinigte am liebsten Chor, Einzelgesang und Orchester zu Hymnen und Kantaten, von denen „Freie Kunst", „Meine Göttin", der „Festgesang an einen Friedensfürsten" und das deutsche „Te Deum" (mit den Worten Schenkendorfs) als Hauptwerke Reiters genannt seien. Die beiden letzten sind noch ungedruckt. Sie würden sich schon im Hinblick auf den dichterischen Inhalt heute ganz besonders zur Veröffentlichung eignen. Wie man überhaupt sagen muß, daß es just der heutigen Zeit vorbehalten blieb, daß es aber auch ihre Pflicht ist, das Schaffen eines Mannes, der mit seinem Fühlen und Denken eigentlich immer schon im Dritten Reiche lebte und der seine Gesinnung wie seine Eigenart trotz aller Gegenströmungen und Verfolgungen unbeirrt und ungeschwächt behauptet hat, endlich zu den gebührenden Ehren zu bringen. In den politischen Wirren der letzten Jahre hat Reiter sogar sein österreichisches Vaterland verlassen müssen und dadurch auch sein Ruhegehalt und seine Ehrengaben preisgegeben. Die persönliche Förderung, die ihm an seinem neuen Wohnsitz in Bayerisch Gmain zuteil wurde, sollte nur die Vorstufe sein zu dem künstlerischen Siegeszuge im neuen Deutschland, den man mit Fug erwarten darf, sobald seine Werke nur genügend gekannt sind.

Es gebricht hier an Raum, um die zahlreichen Werke jeder Gattung, die wir Reiter verdanken, aufzuzählen und im einzelnen zu würdigen. Es genüge der Hinweis darauf, daß er ein erschütterndes „Requiem", eine herrliche Weihnachtsmesse, eine Ostermesse geschrieben, daß er den „Messias" und den „Herakles" von Händel ungemein wirksam und wahrhaft im Händelschen Geiste neu bearbeitet hat, daß seine unversieglich strömende Erfindungsgabe und sein nie erlahmender Gestaltungsdrang sich fortwährend auch in Liedern, Klavierstücken und Kammermusikwerken (die sich von denen seiner Jugendzeit merklich unterscheiden) zu befriedigen suchte und daß er endlich mit seinem 168. Werk, der Goethe-Sinfonie, sein Schaffen gekrönt hat. Die Aufführungen dieser Sinfonie unter Mikorey in Wien und in München sind von allen Seiten als künstlerische Ereignisse gewertet worden. Der Fall dürfte aber auch vereinzelt dastehen, daß ein so betagter Künstler sich zum erstenmale in der schwierigsten und bedeutendsten Gattung versucht und dann gleich etwas so Gewaltiges vollbringt, das schon durch seinen Umfang und durch das Aufgebot der Mittel alles Herkömmliche hinter sich läßt. Reiters Kennzeichen war sonst eine herbe Zurückhaltung, die lieber bloß andeutete und erraten ließ, als daß sie sich in Weitschweifigkeiten erging. Vielleicht war die Kürze und Knappheit des Ausdrucks mit ein Hindernis für die Verbreitung der Reiterschen Kunst. In der Sinfonie läßt er sich nun einmal völlig gehen und scheint er sich gar nicht ersättigen zu können. Da sind die vier üblichen Teile und jeder Satz, gekennzeichnet durch eine besondere Überschrift, zugleich eine sinfonische Dichtung. Die Form Beethovens, mächtig erweitert, dient ohne Zwang auch dem Ausdruck einer gedanklichen Entwicklung. Ein Heldenlied in vier großen Abschnitten rauscht an uns vorüber. Im letzten Satz erklingen die Worte des Pater Ekstatikus aus „Faust" als feierlicher Choral. Zwischen Scherzo und Finale haben auch noch — je nach den Aufführungsmöglichkeiten — zwei kleine, stimmungsvolle Chordichtungen mit Goetheschen Worten Platz. Die beiden Grundpfeiler der Erscheinung Goethes: Mensch und Natur — Mensch und Gott, sie treten im Ganzen klar hervor. Der Titel „Goethe-Sinfonie" ist aber auch begründet in der ernst-frohen Bejahung, die das Werk ausspricht, in dem starken Lebensgefühl, dem es entsprungen ist, in der Vereinigung von erdnaher Kraft und höchstem Idealismus. Der Münchener Rundfunk wird das Werk zum 75. Geburtstage seines Schöpfers erklingen lassen.

Reiters Kunst ist kernig, geradlinig, seelenvoll, farbenprächtig, melodisch, klangvoll, rhythmisch besonders klar und eindringlich, männlich und herzerfreuend. Immer fällt ihm etwas ein, immer will er nur zum Herzen sprechen, nie ist ihm die Form Selbstzweck, aber sie ist ihm das tauglichste Mittel, zu rühren und zu begeistern. Ein solcher Künstler konnte oder

mußte in den Jahren der Entdeutſchung auf unüberbrückbare Gegenſätze ſtoßen und unter mancher Verkennung leiden. Heute, noch immer von dem Sehnen und Glauben ſeiner Jugend erfüllt, heute darf er f o r d e r n, daß die Zeit ihm vergilt, was er ihr ein Leben lang dargebracht.

Victor Junk.

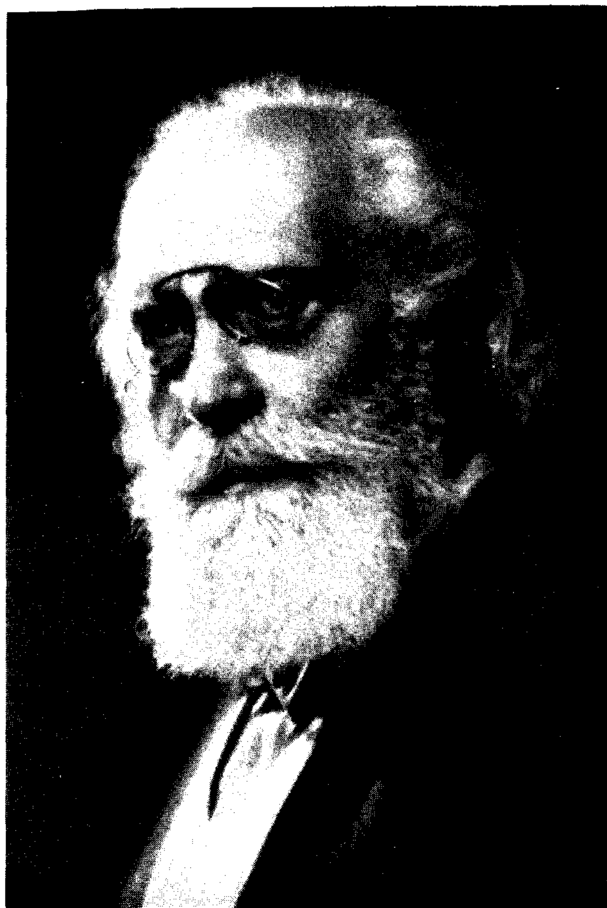
Von Carl Maria Haslbruner, Wien.

Vor kurzem brachten die „Wiener Sinfoniker" im Rundfunk unter der Leitung Prof. Anton Konraths die Uraufführung der ſinfoniſchen Dichtung „D ü r n ſt e i n" von Victor Junk. Das Werk, dem keine wie immer geſtaltete Reklame vorausgegangen war, machte tiefſten Eindruck, ja — es ſoll ohne Großſprecherei feſtgeſtellt werden — Aufſehen. Modern in ſeinem formal gelockerten Aufbau, ſeinen inſtrumentalen Ausdrucksmitteln und in ſeinem aparten melodiſchen Ductus, verblüffte es umſomehr durch den, in ſeelenvolle Romantik gehüllten Reiz ſeiner Sprache, die ſchillernde Pracht ſeiner Schilderungskraft, durch ſein geſundes, lebensfrohes, ſchönheitsmutiges Weſen inmitten einer Zeit, der die kaum überwundenen Schauder einer gräßlichen Atonalitätsepidemie noch in allen Knochen zittern. Alles in dieſem Tonſtück (das in ſeiner Friſche an die ſinfoniſchen Heimatsbilder eines Friedrich Smetana erinnert — wiewohl es ſich hier um beſtes deutſches Volksgut handelt) iſt ſo natürlich, in ſolch edler Reinheit gezeichnet, iſt ſo erfüllt von der Andacht und Zuverſicht eines nur der Kunſt, und niemandem zu Gefallen dienenden Meiſters, daß ſeine Wirkung auf den Zuhörer — inſonderheit auf jenen, den ſchon einmal die Zauber der ſagenverklärten Burg Dürnſtein in unſerem Nibelungengau umfangen — ſich von heller Begeiſterung zu wahrhaftiger Ergriffenheit ſteigert.

Wenn gerade dieſer jüngſte Eindruck aus dem Schaffen Victor Junks zur Kennzeichnung ſeiner Künſtlererſcheinung gewählt wurde, wollte damit blos feſtgeſtellt werden, wie wir ihn heute ſehen, da ſeinem Schaffen die Anerkennung nicht mehr verſagt wird, denn ſo, wie manch Anderer hat auch Victor Junk ſich in Geduld faſſen müſſen, ehe ſeinem Werke die Aufmerkſamkeit weiterer Kreiſe zuteil wurde.

Dr. Victor Junk kommt aus der Germaniſtik, er iſt in dieſem Fache Profeſſor an der Wiener Univerſität. Allerdings war und blieb ſein diesbezügliches ſpezielles Arbeits- und Forſchungsgebiet ſtets auf das muſiſche Element des deutſchen Volksfrühlings eingeſtellt. Schon als junger Student war Junk ein famoſer Tonkünſtler, der mit flammender Begeiſterung in den Sturmtruppen für Richard Wagner, Anton Bruckner und Hugo Wolf, ſpäter dann für Max Reger und Hans Pfitzner kämpfte und auf deſſen Bude der Klavierdeckel niemals zuklappte. Er wurde in jungen Jahren der Begründer der Wiener Max Reger-Geſellſchaft und der Hans Pfitzner-Gemeinde und veranſtaltete in dieſer ſeiner zweitgenannten Funktion die erſte Wiener Aufführung von Pfitzners „Chriſtelflein". Als Dirigent der Wiener Bach-Gemeinde darf ihm eine geradezu vollendete Aufführung des „Magnificat" hoch angerechnet werden.

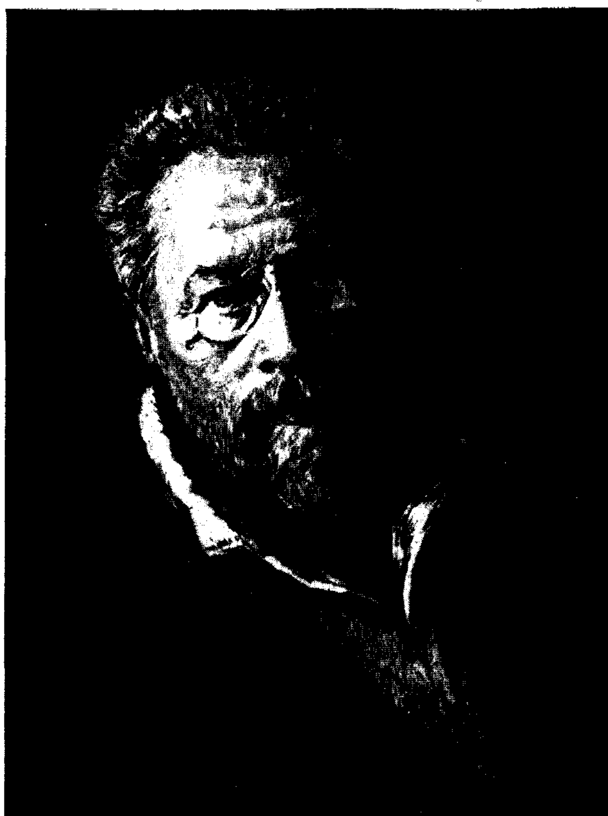
Es ſpricht für die, bis zur Askeſe getriebene Demut und Selbſtkritik Victor Junks, daß er ſich mit ſeinem früheſten kompoſitoriſchen Schaffen lange Zeit der Öffentlichkeit vorenthielt. In maßvoller Berückſichtigung der, auch für die Erſcheinungen der Kunſt gültigen Geſetze der Entwicklung und des Ablaufes lehnte Junk es ab, dem großen Haufen der eifrigen Epigonen zuzuſtoßen. Das Werden ſeiner Eigenart mit feinem Empfinden abwartend, führte ihn ſein Weg vor allem zu den Meiſtern. Wir verdanken dieſer Zeit, neben Studien über „Goethes Fortſetzung der Zauberflöte" und „Goethes Beziehungen zur Muſik", Arbeiten über „Die Urſprünge der Triſtan-Sage", über „Tannhäuſer in Sage und Dichtung", über „Gralsſage und Gralsdichtung des Mittelalters" und über „Max Reger als Orcheſterkomponiſt und ſein ſinfoniſcher Prolog". Es folgten, in muſtergültiger Weiſe redigiert, Erſtausgaben von J o h. N i k o l a u s B a ch s e-moll-Meſſe und von Motetten des J o h. C h r i ſt o p h B a ch. Beſonderes Intereſſe darf die Neubearbeitung von W. A. M o z a r t s zu Unrecht faſt vergeſſener Oper „Mithridates" (für die deutſche Bühne) beanſpruchen. Hier zeigt ſich V. Junk als gewandter Beherrſcher des ſtiliſtiſchen und dramaturgiſchen Rüſtzeuges, mit welchem es ihm gelang, das koſtbare Jugendwerk Mozarts der heutigen Welt zu erſchließen, ja demſelben geradezu die



Aufnahme Fayer, Wien

Wilhelm Kienzl

Geb. am 17. Januar 1857



Archiv Boffe-Verlag

Jofef Reiter

Nach einer Radierung von Karl Alois Burkhart

Geb. am 10. Januar 1862

ſogenannte „repertoiremäßige Gangbarkeit“ im Opernbetriebe zu ſichern. Die Klavierbearbeitungen von Hugo Wolfs „Italieniſcher Serenade“ und (über Bitte des Meiſters) Max Regers „Böcklin-Suite“, der „Hiller-Variationen“ und der „Ballett-Suite“ zeigen Junk auch auf dieſem Gebiete als eminenten Muſiker von erleſenem Geſchmack und liebevollſter Dienſtbereitſchaft am Werke der Großen.

Mittlerweile aber war auch das eigene originelle Schaffen Victor Junks zu anſehnlicher Kapazität gediehen. Neben ſeinen Liedern, deren viele uns aus den Rundfunkprogrammen des Wiener-, Königsberger-, Stuttgarter- und des Deutſchland-Senders vertraut geworden ſind, waren es die Orcheſterſtücke „Der tanzende Derwiſch“ (komponiert für ſeinen Sohn) und die „Ballett-Suite“, welche ihm große und nachhaltige Publikumserfolge brachten. Junks geradezu leidenſchaftlicher Beziehung zum künſtleriſchen Tanz verdanken wir übrigens auch das vortreffliche, über feine äſthetiſche Beobachtung zu wertvollen wiſſenſchaftlichen Formulierungen fortſchreitende „Handbuch des Tanzes“ (Ernſt Klett-Verlag, Stuttgart 1930). In jüngſter Zeit entſtand ein Ballett „Die wandelnde Glocke“, deren Uraufführung auf einer reichsdeutſchen Bühne bereits in Ausſicht genommen iſt.

In der Chorkompoſition hat V. Junk außer mit vielen kirchlichen und weltlichen Werken kleinerer Form mit dem, vom Wiener Schubertbund 1933 uraufgeführten großen Männerchor mit Baritonſolo „Der Einſiedler“ und mit dem Oratorium „Die Legende von der Liebe“ ſtürmiſchen Erfolg geerntet. Die Kritik bezeichnete einmütig die Art, wie Junks geradezu ideale Verwendung des vokalen Klangapparates zu neuen Wirkungen führt, als richtunggebend im Sinne eines entſcheidenden Fortſchrittes. Im Oratorium „Die Legende von der Liebe“, deſſen Text von Joſef Gregor (dem Verfaſſer der zwei neuen Opernbücher für Richard Strauß) ſtammt, hat neben der prachtvollen, überdimenſionalen Fuge des II. Satzes insbeſondere jene Stelle des I. Satzes tiefſte Wirkung, in der das Wunder der — bei der beabſichtigten Steinigung des Heilandes — zauberhaft in der Luft ſchweben bleibenden Steine auf faſzinierende Weiſe muſikaliſch illuſtriert erſcheint.

V. Junk als Opernkomponiſt harrt noch immer der entſcheidenden Stunde verdienter Würdigung. Die komiſche Oper „Don Pablo di Saragoſſa“, die romantiſche Oper „Die Wildfrau“ und das Muſikdrama „Sawitri“ (Buch vom Komponiſten ſelbſt) ſind lebendigſte Bühnenkunſt. Sich der Gefahren einer, ſeinem Herkommen naheliegenden, Wagner-Nachfolge wohlbewußt, iſt er in ſeiner dramatiſchen Muſik ganz beſonders darauf bedacht, ſein Eigener zu bleiben. So ergibt ſich ein Kunſtſchaffen ſtarker Originalität, in welchem das maleriſche Element ganz vornehmlich zur Geltung kommt. Wenn auch Fragmente aus dieſen Opern immer wieder gerne zu konzertanter Aufführung gewählt werden, wäre doch eifrigſt zu wünſchen, daß die Bühnen endlich auch ſich zu tatfreudiger Anerkennung des intereſſanten Opernſchaffens V. Junks entſchlöſſen.

Junk iſt Neuromantiker im beſten Sinne des Wortes. Die Krankheiten einer jüngſtvergangenen Zeit des Mißklanges konnten ſeinem muſikaliſchen Bekenntniſſe nichts anhaben. In ſeiner Melodik träumen, jauchzen und ſchmettern alle guten Geiſter der deutſchen Tonſeele. Harmoniſch dringt der Meiſter in neue Bezirke des unerſchöpflichen Gebietes der Zuſammenklänge vor, immer aber mit dem Blick nach dem Schönen gerichtet. Vollendete Beherrſchung polyphoner Technik befähigt ihn zu eigenartigen, doch niemals extravaganten Epiſoden im kinetiſchen Nebeneinander der Stimmen, das illuſtrative Moment bricht zuweilen in ganz grandioſer Kraft hervor und zeichnet Reliefs von frappierender Wirkung, beſonders aber möchte ich auf das ſo koſtbare Element hinweiſen, über das Victor Junk in erfreulichſtem Maße verfügt: ſeinen muſikaliſchen Humor, wie er ihn z. B. in der Muſik zu den Komödien Neſtroys ſpielen läßt. Viele ſeiner Lieder wurden wohl auch wegen dieſes erfriſchenden Gehaltes an Schalkhaftigkeit und Frohſinn zum beliebten Vortragsgut unſerer Sänger, ſo z. B. die köſtliche Burleske „Der Eſel“ (Worte von Math. Claudius), ein Stück, das auch rein formal (als Thema mit Variationen für Koloraturſtimme) in der Geſangsliteratur eine Sonderſtellung einnimmt. Junks Lieder, deren Textwahl ſchon guten Geſchmack bezeugt (Eichendorff, Th. Storm, Stefan George, Riccarda Huch, Oswald Menghin u. v. a.) — nicht vergeſſen ſei Felix Dahn mit ſeiner gewaltigen „Hymne an Deutſch-Öſterreich“ — betonen die

klare, melodische Linie, sind im besten Sinne Gesangsmusik, in welcher lyrische und dramatische Elemente des dichterischen Gedankens subtilste musikalische Ausdeutung und farbigste Steigerung durch das Tonbild erfahren. Kleinkunst erlesenster Art!

Victor Junks Bild wäre nicht vollständig (soweit im verfügbaren Raume von Vollständigkeit gesprochen werden kann), würde man nicht auch seiner jüngeren musikschriftstellerischen Arbeiten noch Erwähnung tun. Den Untersuchungen „über die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama" ließ er in letzter Zeit zwei Schriften folgen, welche — wie die vorhergehende — mit großem Beifall begrüßt wurden, es sind dies die im Wiener „Musikwissenschaftlichen Verlag" erschienene „Biographie von Franz Schalk" und die in den Schriften der Deutschen Akademie in München publizierte Schrift über die Herkunft des „Prinz Eugen-Liedes". Die „Schalk-Biographie" zeichnet sich durch die originelle Methode aus, mit der Junk, aus Tatsache und Äußerung der physiologischen Begabung heraus, das künstlerische Porträt des großen Dirigenten zu lebendigster Wirkung bringt. Dieser Schrift wurde die Ehre ihrer Aufnahme in die „Neue Österreichische Biographie", das vornehmste Monumentalwerk österreichischer Zeitgeschichte, zuteil. Im „Prinz Eugen" gelang es Junk, aus dem eigenartigen Rhythmus des Liedes, nach mühevollster Forschungsarbeit auf dem Gebiete des bayerischen Volkstanzes die Originalmelodie dieses altberühmten Soldatenliedes zu finden und zu beweisen, daß dieses Lied nicht (wie bisher behauptet) slavischen, sondern bayerischen Ursprunges sei und in die Gattung der sogenannten „Zwiefachen" gehöre.

Victor Junk führt auch bereits seit zwanzig Jahren mit erwiesener Berufung die Feder des Kritikers. Mit dem heiligen Ernst kunstpolitischer Verantwortung hat er sich stets der jungen Talente angenommen und so produktive Richterarbeit geleistet. Daß er aber gelegentlich auch mit rücksichtsloser Schärfe gegen Erscheinungen losging, die — freilich zumeist erst viel später — dem allgemeinen Urteile als bloß pathologisch-interessant sich eröffneten, daß er es allzeit auch vermochte, seinen Kritikerstolz selbst vor „musikalischen Königstronen" zu bewahren, sei ihm dankbar und anerkennend vermerkt. Als langjähriger Referent der „Zeitschrift für Musik" hat er sich um die Grundsätze des erlauchten Begründers derselben, Robert Schumann, in getreuester Befolgung verdient gemacht.

In Victor Junk haben sich reiche künstlerische Begabung, tiefster Wissens- und Forscherdrang, schöpferische Kraft, deutsche Ehrlichkeit, neidlose Ehrfurcht vor aller wahren Kunst und eine urgesunde, sonnig-heitere Musikerseele zu harmonischer Synthese gefunden, die alle schätzen, welche diesem, bei all seiner genialen Universalität so herzgewinnend schlichten Künstler, Gelehrten und Menschen nähergekommen sind.

Friedrich Frischenschlager.

Von Roland Tenschert, Wien.

Der Name Frischenschlager ist seit mehr als 150 Jahren mit dem Amte eines Ortsschullehrers von Groß-St. Florian in Steiermark verknüpft. Schon 1773 übernahm der erste Vertreter des Namens die Schulleitung in dieser Gemeinde und seitdem fand sich von Generation zu Generation ein Frischenschlager, der das Erbe dieses Lehrberufs antrat. Aus dieser alten Lehrerfamilie stammt auch Friedrich Frischenschlager, von dem hier die Rede ist. Er wurde am 7. September 1885 in diesem steirischen Landort geboren. Auch er begann als Lehrer, gab aber bald seiner Neigung zur Musik nach und besuchte das Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins in Graz, wo Erich Wolf Degner, Richard Wickenhauser und Hans Rosensteiner als Lehrer wirkten. Entscheidend wurde für seine Zukunft, daß er auf Grund seiner Begabung eine Freistelle als Schüler der kgl. akademischen Hochschule für Musik unter Paul Juon und der akademischen Meisterschule für Komposition unter Engelbert Humperdinck in Berlin erhielt. Besonders Humperdinck erwies sich als wesensverwandter künstlerischer Führer reich an fruchtbaren Anregungen.

Nach vollendetem Studium kehrte Frischenschlager wieder in die steirische Heimat zurück. In Graz wurden ihm die Leitung des dortigen Männerchors und eine Musiklehrstelle an der

Lehrerbildungsanstalt übertragen. Vorübergehend wirkte er dann in Berlin als Chormeister der deutsch-österreichischen Liedertafel. Seit 1918 lebt der Künstler in Salzburg. Hier hat er am Konservatorium Mozarteum die Klassen für Theorie und Komposition inne und leitet an der gleichen Anstalt einen Kinderchor. 1925 wurde ihm der Professortitel verliehen. Bei all dem bleibt aber das kompositorische Schaffen seine vornehmste Beschäftigung.

Frischenschlagers Wesensart ist in ihren Grundzügen durch drei hervorstechende Merkmale gekennzeichnet: die starke Verwurzelung in Volkstum und Heimat, tiefe Verbundenheit mit der Natur und ungewöhnliches Einfühlungsvermögen in die Kindesseele. Beträchtliche Erbanlagen in dieser Richtung fanden durch günstige Voraussetzungen von Umwelt und frühen Lebensbedingungen weitgehende Befruchtung. Die grüne Steiermark mit ihrem kräftigen, urwüchsigen Menschenschlag, ihren Wäldern und Bergen, ihrer starken Naturverwachsenheit erzog sozusagen den empfänglichen Knaben zu einem Naturkind. Die erhabene Bergwelt wird auch dem Erwachsenen stets von neuem ein Quell starker Eindrücke und Begeisterungen, die ihren Niederschlag in seiner Kunst finden. Hat er die steirischen Berge verlassen müssen, so konnte es doch nur wieder eine Landschaft wie die Salzburgische sein, wo er seine zweite Heimat fand. Und obwohl er heute seinen ordentlichen Wohnsitz in einem hübschen, von Wiesen- und Waldflächen anmutig durchsetzten Villenvorort Salzburgs aufgeschlagen hat, zieht es ihn mit seiner jungen Frau und einem munteren Söhnchen an berufsfreien Tagen und zum Wochenende nur allzu oft auf eine einsame Blockhütte hinaus, die er am Abhang des nahen Gaisberg sein Eigen nennt. Hier hält er mit einem Waldvogel oder einem zutraulichen Reh stummberedte Zwiesprache und schafft sich günstige Voraussetzung für seine kompositorische Arbeit. Denn hier strömen dem Naturfreund die besten Eingebungen zu. Frischenschlagers Bergwanderungen bei Schulausflügen sind von den Zöglingen des Konservatoriums besonders beliebt und erfreuen sich begeisterten Zuspruchs, da der Künstler der Jugend, fern aller schulmeisterlichen Pedanterie, die Schönheiten der Natur so recht nahezubringen versteht. Frischenschlagers offener Sinn für Kindes Freud und Leid ist gewiß als altes Lehrererbgut zu werten. Aber auch hier hat ein glücklicher Zufall gewaltet und den Kinderfreund gerade zu dem Komponisten von „Hänsel und Gretel", „Dornröschen" und „Königskindern" in die Lehre geschickt, seine Anlagen aufs beste zu fördern. Der schaffende Künstler wie der musikalische Erzieher der Jugend zieht daraus nachhaltigen Gewinn.

So gesellig Frischenschlager in einem kleinen Kreis befreundeter Menschen sein kann, schließt er sich von einer ‚Gesellschaft', die in Vereinsmeierei und Snobismus ihr eigentliches Lebenselement hat, doch peinlich ab. Daher wird er auch von dieser immer etwas als Außenseiter und Einzelgänger betrachtet. Der gewinnende Eindruck, den sein freundliches, immer etwas stilles, leicht versonnenes Wesen hervorruft, läßt indes nicht auf Menschenscheu oder Hinterweltlertum schließen. Biederer, patriarchalischer Sinn von den Vätern her mischt sich merkwürdig mit zarter Sensibilität und leicht entzündlicher Phantasie als Wiegengeschenk des Künstlers. Mehrere empfindliche Erkrankungen hinterließen in dem glücklich Genesenen Hellsichtigkeit für Menschenleiden, verstärkten aber zugleich den Hang am Dasein und eine freudige Bejahung des Lebens.

Frischenschlagers Werk spiegelt den Künstler und Menschen sehr wahr wider. Den Reigen seiner Kompositionen eröffnet als op. 1 (Bote & Bock, Berlin) in sinniger Weise ein bunter Strauß von 12 K i n d e r l i e d e r n, dem schon mit op. 7 (Universal-Edition, Wien), op. 18, 19 und 20 weitere folgen. Gleich hier tritt des Künstlers Begabung charakteristisch hervor. Volksliedgeist spricht mit anmutvoller Frische und Unmittelbarkeit zu uns. Trotz ihrer einfachen, eingängigen Haltung sind die Gesänge reich an interessanten Einzelheiten und technischen Feinheiten. In der Verquickung von Volkstümlichkeit und kunstvoller Verarbeitung begegnet sich Frischenschlager deutlich mit seinem Lehrer. Man spürt auf Schritt und Tritt, daß ein Kinderfreund am Werke ist, der die Psyche der jungen Menschenseele genau kennt und immer intuitiv das findet, was dem Anschauungs- und Empfindungskreis der Jugend zugänglich ist. Viele der Gesänge eignen sich als Tanz- und Spiellieder und sind bei dem kleinen Volk dankbaren Eingehens sicher. Da die Musikliteratur gerade an solchen Dingen, die von großem erzieherischen und geschmacksbildenden Wert sind und doch dabei dem Spieltrieb

im Kinde ſo ſehr entgegenkommen, recht arm iſt, ſollten Friſchenſchlagers Kinderlieder immer größerer Verbreitung zugeführt werden. Eine ähnliche luſtige und unterhaltſame Angelegenheit ſind die Kanons für 3-ſtimmigen Kinderchor mit Klavier (op. 38). In dieſem Zuſammenhang ſei auch der „Sieben Tanzmythen für Klavier" op. 8 (N. Simrock, Berlin) Erwähnung getan. Sie ſtellen der Mimik und Bewegungskunſt natürlich ſchwierigere Aufgaben. Die Muſik, die kleine Szenen untermalt, bietet Tanzkünſtlern eine geeignetere Grundlage als wahllos und mißbräuchlich aus zykliſchen Kompoſitionen unſerer Klaſſiker herausgeriſſene Teile und Einzelſätze. Anſprechende Handlungsvorwürfe, wie etwa „Dryade tanzt um einen Mondfleck", „Pan ſucht Echo" und dergl. eignen ſich gut für tänzeriſchen Ausdruck.

Kinderſpiel und Tanz zu Geſang iſt auf eine breite Baſis geſtellt in der Kinderoper „Die Prinzeſſin und der Zwerg", op. 41 (Kiſtner & Siegel, Leipzig), der ein reizvoller Text von Oskar Günther zugrunde liegt. Das originelle Werk, das der Komponiſt in Salzburg, Wien und anderwärts mit ſeinem Kinderchor zur Aufführung gebracht hat und das in gleicher Weiſe die ausführende Jugend wie die Zuhörerſchaft entzückte, ermöglicht dem freien, unbefangenen Spiel der Kinder günſtigſte Entfaltung. Die Darſtellungsbehelfe werden von der Jugend ſelbſt erſt mit einfachen Mitteln zurecht gemacht. Das Spiel geht von der Idee aus, daß eine kleine Geſellſchaft improviſierend ein Märchen, das Trudchen ſoeben in einem Buch geleſen, in Aktion umzuſetzen verſucht. Die Situationen ſind dramatiſch mit wenig Aufwand ſcharf gezeichnet. Ein Märchenprinz und eine Prinzeſſin, die aus der Gefangenſchaft eines böſen Zauberers befreit wird, ſtehen im Mittelpunkt der Darſtellung. Höhere techniſche Anforderungen ſtellt eine weitere Schuloper aus der letzten Zeit, die 1935 im Salzburger Stadttheater durch Kräfte des Konſervatoriums Mozarteum erſtmalig zur Aufführung gelangte. Sie trägt den Titel „Die Nachtigall" (op. 53). Ihr Text ſtammt von Herbert Scheffler nach einem Anderſen-Märchen. (Früher ſchon hat Friſchenſchlager des Märchendichters Stoff „Der Schweinehirt", op. 3, für eine Oper verwertet.) In dem Werk wird der Ruf nach Beſinnung auf die Urkräfte und Urgüter des Menſchen, auf das Echte, Natürliche und Einfache in unſerer Zeit der Techniſierung laut. Aus dem Gleichnis der künſtlichen Nachtigall, die einen Rekord an Kehlfertigkeit liefert, und der echten, die aus der Kraft ihres Herzens den Kampf mit dem Tode aufzunehmen vermag, ſpricht eine Anklage gegen die Überſchätzung der ſogenannten ‚Konſervenmuſik' in unſerer Zeit. Die Warnung vor der unſer Kunſtleben bedrohenden Gefahr der Mechaniſierung tut jedoch der durchaus natürlichen Handlung in ihrer unmittelbaren, reinen Wirkung keinen Eintrag. Friſchenſchlager weiß die beiden, ſich bekämpfenden Prinzipien muſikaliſch ſcharf gegeneinander abzuheben und jedes in ſeiner Art charakteriſtiſch darzuſtellen. Ihrer Anlage nach iſt dieſe Oper Friſchenſchlagers eine Nummern-Oper. Sie weiſt großen Formenreichtum auf, miſcht unter die eigentlichen Geſangsformen — zum Teil auch für vokale Verwendung — zahlreiche inſtrumentale wie Marſch, Gavotte, Muſette, Polonaiſe, Paſſacaglia, Preludium. Den Abſchluß krönt der Komponiſt durch die ihm beſonders zuſagenden Formen der Altklaſſik: Doppelfuge und Choral. Auch die Ausdrucksmittel, die Verwendung finden, ſind ſehr mannigfaltig. Zu den Streichern, Holz- und Blechblasinſtrumenten tritt reichlich Schlagwerk, das wie die einbezogene Quartenmelodik und -harmonik der Charakteriſtik des exotiſchen Milieus dient. Es gibt da große und kleine Trommel, Tambourin, Triangel und Schellenſtab, Becken, Gong, Tamtam, Glocken und Xylophon. Auch Mandolinen und Gitarren ſind gefordert und tragen zum intimen Charakter mancher Stellen bei. Trotz des reichen Apparats, trotz der mitunter ſehr kunſtvollen Setzweiſe ſtrebt die Muſik doch ſtets eine einfache, geradlinige Geſamthaltung an, was dem Erfordernis einer Schuloper entſpricht. Zur ſchärferen Herausarbeitung des Gegenſatzes von Natur und Maſchine läßt Friſchenſchlager hier all das, was in das Bereich der künſtlich-mechaniſchen Wirkung des Automatenvogels fällt, durch Grammophonmuſik zur Ausführung bringen, wie etwa den halsbrecheriſchen Koloraturwalzer der künſtlichen Nachtigall oder deren Anteil an dem Wettſingen am Hofe. Die günſtige Aufnahme der „Nachtigall" läßt hoffen, daß das Werk auch anderswo zu hören ſein wird.

Alles, was bisher an Werken genannt wurde, wurzelt, wenn auch den verſchiedenſten Kom-

positionsgattungen zugehörig, irgendwie in der Mentalität des Lehrers Frischenschlager. Auch die Tätigkeit des Chordirigenten zeitigte wohltuenden Niederschlag in seinen Werken. Seine Chorkompositionen tragen, abseits von dem billigen, abgegriffenen Liedertafelstil, doch dem Ausdrucksmaterial bestens Rechnung. Wie auch sonst stets, ist Frischenschlagers Textwahl sehr eigenartig, subjektiv. Am unmittelbarsten berühren die Chöre „Das feurige Männlein" (op. 24), Text von Alphons Petzold, mit Zuhilfenahme einer charakteristischen klanglichen Untermalung durch Xylophon, kl. und gr. Trommel, Pauke und Tamtam, sowie „Schneiders Höllenfahrt" (op. 35) nach einer Volksdichtung. Hier ist fantastische, unheimliche Stimmung gut getroffen. Von zartem Zauber sind die lyrischen Männerchöre des Künstlers. Er findet für die etwas grüblerischen, ins Metaphysische vordringenden Texte ergreifende Töne. So etwa zu G. R. Weckherlins Gedicht „Mensch, bist du klug und willst wissen, was dein Leben?" mit dem mystisch verhallenden Schluß, wo zu dem psalmodierend auf die Worte „Lies es zurück" gesungenen A der Bässe ‚wie aus weiter Ferne' auf geheimnisvolle Akkorde die Tenöre des Rätsels Lösung: „Nebel" herüberraunen (op. 39/I), oder zu Fr. Nietzsches „Es geht ein Wandrer durch die Nacht", wo über den 5 Männerchorstimmen textlos der Gesang eines Koloratursoprans schwebt, ‚sehnsüchtig und verträumt' die Stimme eines Vogels nachahmend „Da singt ein Vogel durch die Nacht" (op. 33), oder zu Hermann Hesses Worten „Oft will das Leben nimmer vorwärts" mit dem befreienden Trostgesang „O Wunder, wenn uns dann die Liebe naht" (op. 10/II), um nur einige Beispiele zu nennen.[1] Hier handelt es sich überall um Männerchöre. Für Frauenchor hat Frischenschlager erst jüngst (op. 53) drei Kompositionen geschrieben. Ein Chorwerk auf breiterer Grundlage liegt bereits in der Ballade „Triumph des Lebens" für gemischten Chor, Soli und Orchester (op. 2) vor, die dem Komponisten in einem Wettbewerb den Herzogenbergpreis eintrug.

Eine weitere Gruppe von Kompositionen ließe sich mit dem Motto „Heimat, Vaterland und Natur" überschreiben. So entwirft Frischenschlager in vier Orchesterstücken, betitelt „Steiermark" (op. 6) Landschaftsbilder aus seiner Heimat, bekennt sich in einer „Vaterländischen Ouverture" (op. 9), in seinen beiden Hymnen „Deutschland" und „An unsere Heimat" für Chor und Orgel, op. 44, (Texte von Fr. Hlawna und H. Watzlik) stolz zu seinem deutschen Volk, singt in der sinfonischen Dichtung für Orchester „Morgenrot" (op. 16) einem jungen gefallenen Helden tiefbewegte Klage.

Auch die Kammermusik-Literatur verdankt dem Künstler manchen wertvollen Beitrag. Zu Werken für Klaviertrio (op. 4, 15, 49) gesellen sich 3 Streichquartette. Eine kleine Kammermusikbesetzung liebt Frischenschlager auch als Begleitinstrument für Liedkompositionen. In diesen intimen Rahmen des Kammerlieds stellt der Komponist oft seine zartesten, eigenartigsten Eingebungen. Werke wie der Zyklus „Einsamkeiten" für Mezzosopran und Klavierquintett (op. 28) nach Texten von R. Dehmel, R. Schaukal u. a. oder die Liebeslieder op. 48 auf Worte von Ricarda Huch spiegeln eine so reiche Empfindungswelt wider, sprechen eine so fein differenzierte Seelensprache, daß sie zum Persönlichsten zu zählen sind, das wir von Frischenschlager besitzen.

Das Gebiet der Kirchenmusik ist ebenfalls reichlich von dem Komponisten bebaut. Von reinen Instrumentalwerken, wo neben der Orgel auch besonders die Solovioline Berücksichtigung findet, bis zu großen Chorwerken mit Kammermusik- und Orgelbegleitung sind mancherlei Besetzungsvarianten vertreten. Hier eröffnet sich für Frischenschlager besonders das Feld für die Anwendung alter Formen. An dem Vorbild eines Joh. Seb. Bach geschult sucht der moderne Künstler dem Geist der bewährten Formen neue Lösungen abzugewinnen, die alten Gefäße mit neuem Inhalt zu füllen. Da finden sich Preludien, Passacaglien, Phantasien, Fugen, Choräle und Choralbearbeitungen. Auch das geistliche Lied wird mitunter mit einer kunstvollen kontrapunktischen Begleitung verbrämt. Mit Glück wird die Violine wieder für alleinigen Vortrag nach dem Muster Bachs und Max Regers herangezogen.

[1] Die Chöre op. 24, 33, 35, 39, 42 und 47 (Erntegesang nach Worten von Hermann Hesse) sind im Verlag von F. E. C. Leuckart erschienen.

An neueren Werken großen Stils liegen „Die Vaterunser-Messe“ für gemischten Chor, Soli, Streichquartett und Orgel, sowie eine Rhapsodie für gemischten Chor und Solocello „Crucifixus“ (op. 56 und 58) vor. Oft weht ein herber, fast asketischer Geist aus diesen geistlichen Werken im Gegensatz zur lebensbejahenden Haltung vieler weltlicher Kompositionen des Künstlers. Jedenfalls ist die Scheidung des Geistlich von Weltlich ziemlich strenge gezogen.

Konzertwerke für großes Orchester besitzen wir verhältnismäßig wenig. Frischenschlager ist kein Freund von Klangexzessen. Er zieht intime Wirkungen vor. Sein Orchesterklang ist zwar kernig und gehaltvoll, basiert aber meistens wie der eines Max Reger irgendwie auf der Farbengebung der Orgelregister, was durch die Führung der Stimmen noch unterstrichen wird. Einige Orchesterwerke sind schon in anderem Zusammenhang genannt worden. Besondere Anerkennung fanden die „Symphonischen Aphorismen“ (op. 14), ein prächtiges Variationenwerk, das Felix Weingartner in einem Konzert der Wiener Philharmoniker erfolgreich aus der Taufe hob. In op. 43 Phantasie und Fuge über ein Originalthema finden wir Frischenschlagers Vorliebe für alte Formen auch in der großen Besetzung für den Konzertsaal wieder.

Seine engen Beziehungen zur Literatur (Frischenschlager schrieb sich verschiedene Textvorlagen für Kompositionen selbst) führten den Künstler wiederholt dazu, Schauspielmusiken und Verwandtes zu schreiben. Hieher gehört seine Musik zu Max Mells Schutzengelspiel, zu Alois Johannes Lippls Mysterienspiel „Totentanz“ (Variationen über das Thema „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“) und zum Prolog von Goethes „Faust“ (Passacaglia und Choral über die Töne der leeren Baßgeigensaiten E-A-d-g). Alle diese Kompositionen gehen weit über das Maß einer landläufigen Bühnenmusik hinaus. Dafür spricht schon die Wahl der ziemlich anspruchsvollen Ausdrucksmittel (im Faustprolog sind ein Rezitator, Doppelchöre, Bläser, Kontrabaß, Orgel, zwei Klaviere, Schlagzeug und Glocken gefordert!), besonders aber die ganz individuelle selbständige Stellungnahme des Komponisten zum dichterischen Vorwurf.

Es war nicht möglich im Rahmen eines kurzen Auffatzes, die Werke Friedrich Frischenschlagers systematisch lückenlos durchzusprechen, wozu vielleicht an anderer Stelle einmal Gelegenheit sein wird. Daher beschränkte sich der Verfasser dieser Zeilen darauf, einige charakteristische Züge im Schaffen des Komponisten durch die betreffenden Kompositionen zu belegen selbst auf die Gefahr hin, daß die Ordnung nach Besetzungsgattungen mitunter durchkreuzt wurde. Zweck dieser Zeilen ist in erster Linie der, daß die Aufmerksamkeit der Musikwelt erneut auf eine deutsche Künstlererscheinung gelenkt wird, die noch nicht in dem Maß, wie sie es verdiente, in breiteren Kreisen Beachtung gefunden hat.

Uraufführung der „Partita für Orchester“ von Johann Nepomuk David.*)

Im 3. Gewandhauskonzert zu Leipzig am 22. Oktober 1936.

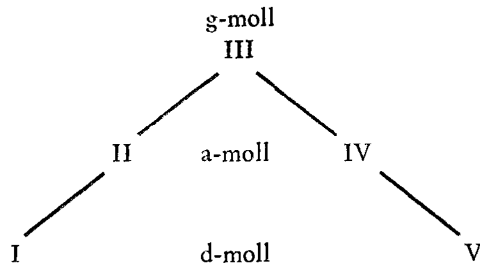
Von Horst Büttner, Leipzig.

Mit einer derartigen Freude und Genugtuung wie zu Beginn dieses Konzertwinters ist der Leipziger Musikchronist selten an seine Aufgabe herangegangen. Gilt es doch nicht nur zu berichten — wie früher auch —, daß das Musikleben des Winterhalbjahres mit einer stattlichen Anzahl künstlerisch hochwertiger Veranstaltungen eingesetzt hat. Es gilt vielmehr, den ersten Wochen des Musikwinters das Gute nachzusagen, daß Musik zeitgenössischer Komponisten stark vertreten war. Vor allem aber gilt es zu berichten, daß sich unter dieser zeitgenössischen Musik mehrere besondere, geschlossene Leistungen befanden, darunter ein Werk,

*) Geboren am 30. 11. 1895 in Elferding (Ob.-Österr.). Vgl. J. N. David-Heft der ZFM 1932 (Februar).

das — sagen wir es ganz offen — im deutschen Musikschaffen der Gegenwart wohl einzig an Wollen, Können und seelischer Hintergründigkeit dasteht: Die Partita von Johann Nepomuk David, deren Uraufführung im Dritten Gewandhauskonzert am 22. Oktober stattfand.

Auf dem Titelblatt des Werkes ist zu lesen „Partita für Orchester"; es fehlt die bei Orchesterwerken sonst übliche Angabe der Tonart. Das hat seinen Grund. Die Tonart des ersten der fünf Sätze ist zwar klares d-moll, auch der letzte Satz verläuft in dieser Tonart. Die Architektonik der Sätze ist jedoch so angelegt, daß erster und fünfter, aber auch zweiter und vierter Satz sich um den dritten Satz — die große Fuge — als Zentrum herumgruppieren. Dieser in g-moll stehende Satz ist überhaupt zuerst entstanden,[1] um ihn herum sind die vier anderen Sätze gebaut worden, aus dem Fugenthema dieses Satzes sind auch die thematisch-motivischen Bezüge der übrigen Sätze gewonnen, die somit „Emanationen", „Ausströmungen" des Mittelpunktes sind und durch die Beziehung auf ihn erst ihren großformal-thematischen Sinn erhalten. Das tonale Gefüge der Sätze läßt sich am besten durch eine Pyramide darstellen:



Der Dominantcharakter der tonalen Verkettung ist ohne weiteres ersichtlich: Die Basis — erster und fünfter Satz — steht zur beherrschenden Spitze im Dominantverhältnis, die Zwischenglieder — zweiter und vierter Satz — stehen wieder zur Basis im Dominantverhältnis, zur beherrschenden Spitze also im Verhältnis der Doppeldominante. „Dominare" heißt „beherrschen"; der dritte Satz, von dem alles ausgeht und auf den alles sinnvoll bezogen ist, beherrscht tatsächlich das Ganze, so eigenartig es auch manchem Musiker und Musikfreund vorkommen mag, daß ein dritter Satz beherrschender und sinngebender Mittelpunkt sein soll. Denn von einer „Partita" erwartet man ja zunächst, daß diese Aufgabe dem ersten Satz zufällt, wenn diese „Partita" eine Variationenreihe über ein gegebenes Thema ist, oder daß alle Sätze gleichwertig nebeneinanderstehen, wenn diese „Partita" eine Suite mit Tanzcharakter ist. Bei diesem Aufbau des Ganzen ist aber die eigentliche Haupttonart die des dritten Satzes, also g-moll, und eine Benennung der Partita nach der Tonart der Ecksätze ist nicht angezeigt.

Der dritte Satz ist nun nicht nur sinngebendes Zentrum für das tonale Gefüge des Werkes, sondern vor allem für den thematischen Aufbau, und erst unter diesem Blickwinkel wird die überragende Stellung des dritten Satzes richtig deutlich. Das fünfsätzige Werk ist über ein einziges Thema geformt. Im dritten Satz erfährt dieses Thema seine stärkste polyphone Verdichtung in einer Fuge, seine polyphonen Anlagen werden hier am konzentriertesten entfaltet durch Verarbeitung in vierfacher Gestalt:

1. In gerader Bewegung.
2. In umgekehrter Bewegung (Spiegelung).
3. In rückläufiger Bewegung (Krebs).
4. In umgekehrt-rückläufiger Bewegung (Spiegelkrebs).

[1] Die Fuge war zuerst als Orgelfuge entworfen; doch erkannte der Komponist bald die großformalen Möglichkeiten des Themas und weitete das Werk zu dem nunmehr vorliegenden fünfsätzigen Gebilde aus.

Die Spiegelung bewegt ſich um den Terzton b.

Für das Verſtändnis der Eck- und Zwiſchenſätze (1 und 5, 2 und 4) iſt weiterhin die Tatſache wichtig, daß das Thema vier Themenmotive enthält, mit denen der Komponiſt beim Bau des Werkes ſelbſtändig ſchaltet (ſiehe wieder die Thementafel):
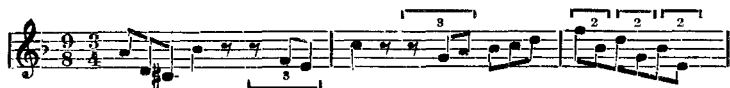
Motiv a, gekennzeichnet durch Quintſtrebung — bzw. in der Spiegelung durch Quintfall — und Septſpannung.
Motiv b, gekennzeichnet durch Sextfall bzw. Sextſtrebung.
Motiv c, gekennzeichnet durch diatoniſchen Gang regelmäßiger Viertel, Quartfälle bzw. -ſtrebungen und einen Terzgang am Schluß.
Motiv d, gekennzeichnet durch chromatiſche Halbtongänge.

Beſonders ſtark verwendet der Komponiſt Teilmotiv c. Durch Engführungen des Themas in der Fuge werden die einzelnen Teilmotive Kontrapunkte anderer Teilmotive.
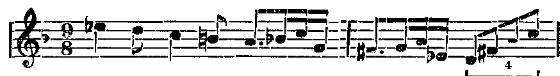
Die Möglichkeit, das Fugenthema in der Umkehrung und rückläufig zu verwenden, führt nun in dem zentralen dritten Satz zu einer Verdichtung der Polyphonie, die in dem muſikaliſchen Wunderbau einer Spiegelkrebsfuge Geſtalt annimmt. Die Fuge wird vierſtimmig exponiert, läuft ohne Zwiſchenſpiel in einer Engführung weiter, die das Thema bereits in allen vier Formen — gerade, umgekehrt, rückläufig, umgekehrt-rückläufig — aufzeigt; ſie benutzt dann eine Engführung des Teilmotives c als Zwiſchenſpiel, ſetzt zu einer erneuten Engführung — alſo der zweiten Durchführung — an, läßt dieſe durch das beſtimmende Element des geraden Themas in der Vergrößerung ſich vollenden (Buchſtabe E, Takt 75) — und mit Beginn dieſes gleichen Taktes rollt die ganze Fuge wieder zurück, jedoch geſpiegelt, kreiſend alſo nicht nur um den Wendepunkt in Takt 75, ſondern kreiſend auch um den Ton b oder ſeinen chromatiſchen Nebenton als Angelpunkt. Auch die Stimmigkeit iſt in die Spiegelung einbezogen, da die erſte Stimme die vierte, die vierte die erſte, die zweite die dritte und die dritte die zweite wird. Mit Takt 148 beſchließen die Violoncelli und Bäſſe *pppp* mit dem Tonikagrundton die Fuge, deren Expoſition naturgemäß mit dem

umgekehrten Thema, dem Quintton d beginnen mußte, damit in der Spiegelung der Tonikagrundton als Schluß möglich war. Mit ſtrengſter Logik iſt die polyphone Stimmfortſpinnung und ihre geſpiegelte Wiederkehr durchgeführt, lediglich in der Inſtrumentation verfährt der Komponiſt freier, da nach dem Wendepunkt die einzelnen Stimmführungen verſchiedentlich anderen inſtrumentalen Farbwerten zugeteilt werden als an den entſprechenden Stellen vor dem Wendepunkt; man vergleiche etwa die geſpiegelte Wiederkehr der Fugenexpoſition mit der Expoſition ſelbſt. Dieſes enge Zuſammengehen von ſtrengſter Stimmführungslogik und Klangphantaſie kommt aber dem Werk nur zugute.
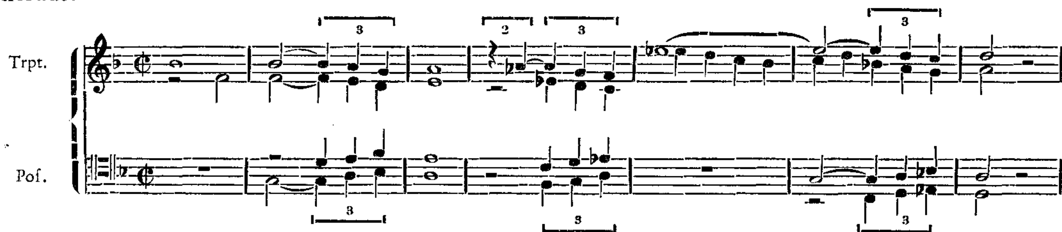
In den Eck- und Zwiſchenſätzen herrſcht das Geſamtthema nicht in dieſer vollſtändigen Form ſeiner Erſcheinung, ſondern wird mehr auf ſeine Teilmotive hin entfaltet; doch ſind auch dieſe Sätze der ausſtrahlenden Kraft des dritten Satzes derart unterworfen, daß außer einigen notwendigen Halte- und Stütztönen, die ſich aber zwangsläufig aus dem thematiſchen Geſchehen ergeben, auch hier die ganze Thematik und ihre Fortſpinnung auf das Fugenthema beziehbar iſt. Der präludierende erſte Satz gibt folgende improviſatoriſch-gelöſte Form des Themas:



Wir finden den Quintfall a, die Sextſtrebung b, die Diatonik von c, und der abſchließende Quintfall variiert melodiſch den Schluß-Terzgang von c, erinnert aber auch an den Quintfall von a. Das chromatiſche Motiv d bringen die Bratſchen als Kontrapunkt. In der fugierten Expoſition tritt das Thema in der Vergrößerung ſowie Umkehrung auf, bei Buchſtabe A geſellt ſich der Sextfall von b dazu, bei der Fortſpinnung bevorzugen die Linien c und d, bis ſich bei Buchſtabe B über dem Quintaufſtieg von a Motiv c melodiſch variiert erhebt:
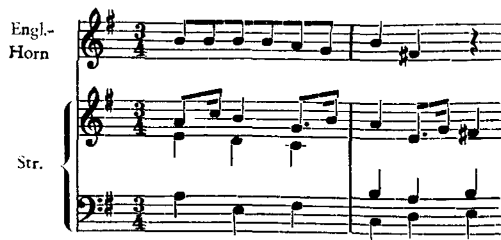


Das vollſtändige Thema dieſes Satzes tritt hinzu, ſein Schluß-Quintfall gewinnt erhöhte Bedeutung durch wiederholendes Betonen ſeines Ausdrucksgehaltes, die Flöte ſtellt nochmals c über a exponiert heraus. Dann beginnt Takt 51 eine fugierte Durchführung, die ſchnell zu einer Gipfelung des Schluß-Quintfalles — auch in der Vergrößerung — führt. Bei Buchſtabe D leitet ein ſequenzierend-kanoniſcher Anlauf, der gebildet iſt von a unter Kontrapunktierung durch c und d, ein Linienſpiel ein, das bis zum Doppelſtrich abwechſelnd-kombinierend alle Teilmotive in ausgeſprochen kammermuſikaliſcher Inſtrumentierung heranzieht, in Takt 75 z. B. c in Gegenbewegung führt oder in Takt 83 d melodiſch variiert über das Satzthema ſtellt. Der kurze Mittelteil bei Buchſtabe G läßt zum erſten Male das Fugenthema in ſeiner reinen Form erſcheinen; es treibt jedoch ſofort ein Gegenthema aus ſich heraus:
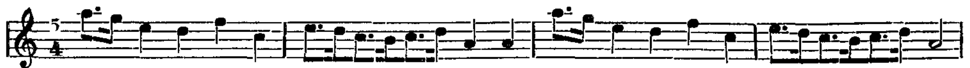


Im fünften Takt verrät es deutlich ſeine Abkunft aus der Diatonik von Teilmotiv c. Der dritte Teil dieſes Satzes nimmt das Linienſpiel des erſten wieder auf, jedoch verdichtet und dadurch im Ausdruck intenſiver geſtaltet. Seite 10/11 führt dieſe Verdichtung zu krafterfüllten Ballungen unter Bevorzugung von Teilmotiv c und ſteigernder Kontrapunktierung durch den Sextfall von b. Die Coda — ab Buchſtabe L — rafft Fugenthema, Gegenthema des Mittelteils und Satzthema zu einer letzten, alles zuſammenſchließenden Linienverdichtung.

Der lyrische zweite Satz gewinnt seine beiden tragenden, kontrapunktisch aufeinander abgestimmten Themen aus Teilmotiv c:

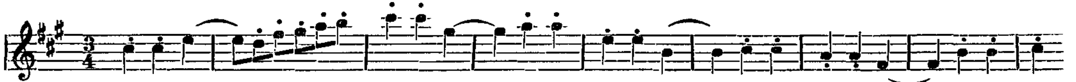


Die absteigende Figur der ersten Violine ist melodische Variante der absteigenden Quintfolge am Beginn von c, und die gleiche Quintfolge, jedoch mit Einbeziehung des folgenden Quartfalls, liegt melodisch variiert auch der dem Englischhorn übertragenen Melodie zugrunde, was durch die weitere Fortspinnung in Takt 13/14 dieses Satzes ohne weiteres deutlich wird. Die Fortspinnungen stützen sich sehr stark auf die beiden Motive, ziehen jedoch auch die Diatonik von c wieder heran.

Teilmotiv c ist auch die variierte Grundlage vom ersten Thema des vierten Satzes:
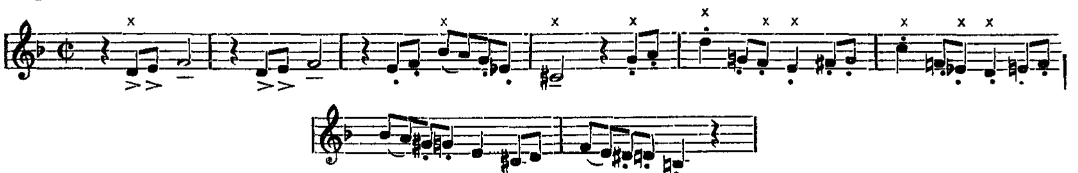


Es variiert den Quartfall von c und erhält durch die Versetzung in das äolische Moll einen besonderen, von allen anderen Themen des Werkes scharf abgehobenen Ausdruckscharakter. Die nächsten Takte setzen die Wiederholung des Themas strebig nach oben an, wodurch auch die Spiegelung von c wirksam wird. Dieser fünfgliedrige Satz, der offensichtlich auf Kontraste in kurzem Abstand angelegt ist und dadurch den notwendigen entspannenden Gegensatz zu der weitbogigen Linienpolyphonie der vorhergehenden Spiegelkrebsfuge bildet, bringt in seinem zweiten Abschnitt als Kontrapunkt zum Fugenthema eine menuettartige Melodie:



Das dritte Satzglied variiert melodisch Themamotiv c und bezieht auch die Quintspannung von a mit ein (Baß), das vierte Satzglied kommt auf die Menuettmelodie zurück und kontrapunktiert sie diesmal in den Holzbläsern durch die isolierten Themamotive b und c; das fünfte Satzglied greift die äolische Oboenweise des Anfangs wieder auf.

„Einheit in der Mannigfaltigkeit"! diese Losung könnte über dem ganzen Werk stehen; bei dem bunten Treiben des letzten Satzes scheint der Nachdruck auf „Mannigfaltigkeit" zu liegen. Doch auch hier ist das Fugenthema das allein formbildende, in mancherlei Abwandlungen erscheinende Element. Der letzte Satz ist, im großen gesehen, ein Rondo nach der Formel A-B-A-B-A (die Buchstaben hier natürlich als Formteile, nicht als Themenmotive verstanden). Das bestimmende Thema des Rondoteils A entpuppt sich schnell als Variante des Fugenthemas:



Vom dritten zum vierten Takt wird die Septspannung von a deutlich sichtbar, in den nächsten Takten der Sextfall von b, und die letzten Takte deuten c wenigstens an. Auch die Chromatik von d ist vertreten, als Kontrapunkt zum Rondothema, zunächst im komplementären Rhythmus, dann in gleichmäßigen Vierteln. Dreimal wird dann das Rondothema durch die Stimmen getrieben, jedesmal treten andere Kontrapunkte dazu: Der erste ist aus dem ersten

Terzmotiv des Rondothemas ſelbſt gewonnen (Hörner und zweite Geigen!), zur zweiten Hälfte des Themas geſellt ſich im Fagott ein aus c gewonnener Gegenſatz. Bei der zweiten Wiederholung des Themas tritt in Oboe und Engliſchhorn ein Kontrapunkt auf, der den dritten und vierten Takt des Rondothemas auf ein Klopfmotiv und damit auf den rhythmiſchen Kern zurückführt. Die hohe Flöte bringt dieſes Motiv ſteigernd in der nächſten Wiederholung des Rondothemas, die außerdem den Quintanſtieg von a als Kontrapunkt einführt — 2. Geigen! — und in der zweiten Themenhälfte aus dem Quintfall von c einen neuen Kontrapunkt gewinnt — ebenfalls 2. Geigen! Die vierte Wiederholung des Rondothemas — Buchſtabe B — zieht alle neugewonnenen Kontrapunkte gleichzeitig an ſich.

Der anſchließende Rondoteil B (Takt 41) bringt durch eine völlig andere Auswertung des Fugenthemas einen ſtarken Gegenſatz zum Vorhergehenden:

Flöte
Trpt.
Pauke

Die Quintſpannung von a — die in der Pauke offen liegt — wird im zweiten bzw. vierten Takt bis zur Sext f weitergeführt, erhält aber durch die querſtändige Harmoniſierung einen ganz anderen Ausdruckscharakter. Die Septſpannung tritt nicht ein, ſondern die beiden nächſten Takte füllt d in freier rhythmiſch-melodiſcher Variierung aus. Kontrapunktiert wird dieſes Terzenthema durch die Trompete. Darauf wird der Terzgang in die Streicher verlegt und imitiert, bis zum Schluß der melodiſche Terzruf — Fagotte! — mit grotesk-diſſonantem Ausdruck zu Quart zerdehnt wird. In reicherer Inſtrumentation kehren die querſtändigen Terzgänge in den Holzbläſern wieder, über dem Pizzicato des Streichorcheſters. Dann ſetzt das Rondoritornell A wieder ein, treibt aber mit dem Rondothema, das eine variierende Umdeutung des Fugenthemas darſtellt, ein neues kontrapunktiſches Spiel; das Rondothema wird im zweiſtimmigen Kanon geführt, und als Kontrapunkt erſcheint nicht nur der doppelte Quintruf nach a aus dem erſten Rondoritornell, ſondern ſogar das Fugenthema, aus dem das Rondothema ja erſt entſtanden iſt. Im Fugenthema iſt hier nur Motivteil c leicht verändert. Bei wechſelnder Inſtrumentation wiederholt ſich dieſes Spiel noch zweimal. Dann baut ſich, vorwiegend mit dem erſten Terzanlauf des Rondothemas, eine von berſtendem Leben erfüllte Steigerung auf, die auch den Sextfall von b einbezieht, ſchließlich das Gegenthema aus dem Mittelteil des erſten Satzes einführt, deſſen Triolengang weiter fortſpinnt und nach einer letzten Kraftanſpannung jäh abbricht, um der Wiederkehr des gegenſätzlichen Rondoteiles B Raum zu geben. Dieſe Wiederkehr von B iſt hier ebenſowenig ſchematiſch wie die des Rondoritornellthemas als Kontrapunkt zu dem querſtändigen Terzgang. Die neuerliche Übertragung an die Bläſer zerlegt den Halteton der Außenſtimmen und führt ihn kanoniſch bzw. lockert ihn im Pauken-Baß zu einem Klopfmotiv auf. Die letztmalige Führung dieſes Terzganges in den Bläſern treibt als Kontrapunkt ein Oſtinatomotiv hervor, das in der folgenden Wiederkehr des Rondoritornells nochmals zur Geltung kommt. Die beiden Takte vor dem neuerlichen Beginn dieſes Ritornells — Takt 181 — verzahnen dies eng mit der vorangehenden Gruppe. In Takt 181 tritt das Ritornellthema wieder auf, kontrapunktiert durch ſeine Teilmotive, in den Bratſchen aber auch durch das variierte und fortgeſponnene Teilmotiv a des Fugenthemas. Ein gelöſtes kontrapunktiſches Spiel mit dem Terzanſtieg des Ritornellthemas — Buchſtabe L — ſowie das Oſtinatothema präludieren gewiſſermaßen dem bei M einſetzenden Doppelkanon, der das korreſpondierende Gegenſtück zu dem kanoniſchen Spiel bei Buchſtabe F darſtellt. Der Doppelkanon führt in den Holzbläſern das Rondothema in der Quarte, in den Blechbläſern das gleiche Thema in der Oktave und in der Vergrößerung, alle vier Linien aber über dem

Ostinatothema. Wie schon die erste Wiederkehr des Rondoritornells, so setzt nun auch die zweite bei Buchstabe M zu einer berserkerhaft-fanatischen Steigerung an; doch bedeutet dieser Ansatz zugleich den Beginn der Satzcoda, und deshalb münden die tobenden Trillerketten, die aus Themamotiv c gewonnenen Triolen und die Terzanstiege des Rondothemas sehr bald, schon bei Buchstabe O, in die Schlußgipfelung, die das Fugenthema, dessen schon im ersten Satz herausgestelltes Gegenthema und das Rondothema übereinanderbaut — also die Einheit in der Dreiheit entfaltet — dann aber auch die vier Teilmotive des Fugenthemas nochmals sichtbar werden läßt; denn in Takt 260/264 erhebt sich über dem Rondothema die Septspannung von a und die chromatische Halbtonspannung von d, die Takte 265/266 führen die Sextspannung von b dreifach imitiert, und der vorletzte Takt leitet mit Teilmotiv c zum Schlußakkord.

Diese eingehende Analyse des Werkes war nötig, um seine besondere Anlage, den Aufbau aus e i n e m Thema, deutlich werden zu lassen; damit wurde die Analyse aber gleichzeitig eine Zusammenschau, eine Synthese, da sie ja in allen Sätzen das Fugenthema, seinen fast unendlich formbaren Charakter, aber auch seine allüberallhin ausstrahlende Kraft aufzeigte.[2] Damit führt die analytische Zusammenschau aber auch an den eigentlichen Wesenskern des Werkes heran; denn es erhebt sich naturgemäß die Frage: Wie kommt ein Komponist unserer Zeit dazu, sich in einer derart konzentrierten Architektonik zu äußern, die in ihrer stärksten Verdichtung, der Spiegelkrebsfuge, eigentlich nur in den letzten Werken Bachs Gegenstücke hat? Welche s e e l i s c h e H a l t u n g steht hinter diesem musikalischen Bauwerk, durchströmt es mit seiner wirkenden Kraft und verleiht ihm jene unmittelbar zwingende Gewalt, die von ihm ausgeht?

Die Antwort ergibt sich durch einen einfachen Rückschluß aus dem thematischen Gefüge des Werkes. E i n e m thematischen Seinsgrund, dem Fugenthema, entströmt das ganze Werk, und dies ist symbolhaft für die seelische Haltung des M y s t i k e r s, der durch die „unio mystica", die mystische Vereinigung, aufgeht in dem überpersönlichen göttlichen Seinsgrund — jeder Kenner der Schriften Meister Eckharts kennt die Umschreibungen für diese religiöse Erfahrungstatsache —, der aber auch aus dieser Vereinigung die stärksten Kräfte für Geist und Seele seiner Persönlichkeit, für seine ganze irdische Existenz zieht. Der „unio mystica", dieser Vereinigung des Einzelwesens mit dem göttlichen Seinsgrund, entströmen die Kräfte, die den Wunderbau dieser Partita tragen, in dem zentralen dritten Satz, der Fuge, erleben wir diese mystische Vereinigung mit, oder vielmehr: sie teilt sich dem Menschen von gleicher seelischer Haltung zwingend mit. Die künstlerische Gestaltung dieses Vorganges geschieht in einer Form, die auch die D e n k k r ä f t e des Menschen in einer ungeahnten Weise beflügelt. Wir wissen, mit welcher Sprachgewalt Meister Eckhart um die „unio mystica" kreist und sie begrifflich zu verdeutlichen versucht; wir wissen, mit welchem Aufgebot logisch-architektonischen Vermögens Bach in der „Kunst der Fuge" baut; wir kennen das phantastisch anmutende Aufgebot logisch-denkerischer Formkräfte, mit denen Anton Bruckner im Finale der fünften Sinfonie zur „unio mystica" vordringt. Und nun tritt uns diese scheinbar paradoxe und doch so innige Vereinigung des göttlich-überrationalen-überpersönlichen Seinsgrundes und der hochentwickelten denkerisch-persönlichen Kräfte wieder in dem Werk eines Zeitgenossen entgegen, in der Spiegelkrebsfuge dieser Partita. Es ist „spekulative Mystik" im Sinne der klassischen Mystik des Hochmittelalters, eines Meister Eckhart, nur daß die Musik die tatsächliche Verbindung von „unio

[2] Zwei freundlichst gegebene Mitteilungen des Komponisten aus dem Werdegang des Werkes kennzeichnen sehr charakteristisch diese Formkraft des Fugenthemas: Das menuettartige Thema des vierten Satzes — siehe Notenbeispiel! — hatte ursprünglich mit der Partita gar nichts zu tun, sondern stand in einer Cembalosonate Davids. Zufällig ergab sich einmal, daß es als Kontrapunkt zum Fugenthema verwendbar war. Der Komponist bezog es daraufhin in die Partita ein, und die ausstrahlende, alles unter seine Macht zwingende Kraft des Fugenthemas gliedert es dem Werk derart sinnhaft ein, daß niemand die ursprüngliche Sachlage vermuten würde, wenn sie der Komponist nicht selbst verraten hätte. Die Fuge hatte der Komponist zunächst als „normale" Fuge mit den Durchführungen gebaut, merkte dann zu seiner eigenen Überraschung, daß sie als Spiegelkrebs zurücklief und gestaltete sie nunmehr zu ihrer jetzigen Form.

myſtica“ und der ſie darſtellenden denkeriſchen Kräfte noch viel inniger vollziehen kann als die Sprache, die doch ſelbſt bei dem ſprachmächtigen Meiſter Eckhart die „unio myſtica“ immer nur umkreiſt, andeutet, während die Muſik ſie wirklich werden läßt. Es iſt „ſpekulative Myſtik in Tönen“, was ſich in dieſer Partita vollzieht.[3]

Mit dem Sichtbarwerden der „unio myſtica“ in der Fuge erſchöpft ſich aber die myſtiſche Schau dieſes Werkes keineswegs, ſondern der Komponiſt entwickelt im Geſamtwerk ein geſchloſſenes *Weltbild des Myſtikers*. Ein dauerndes Verharren in der Entrückung der myſtiſchen Vereinigung iſt nicht möglich, da der Menſch der Diesſeitigkeit unterworfen iſt. Der größte Teil des Lebens beſteht in der Erwartung der „unio myſtica“ und der ſeeliſchen Sammlung, dem Bereitwerden und Bereitſein, aber auch in der Durchſtrömung der tätigen Diesſeitigkeit und ihrer Gegebenheiten mit den unermeßlichen ſeeliſchen Kräften, die der „unio myſtica“ entſpringen. Beides geſchieht in der Partita; denn die beiden erſten Sätze leiten zum Aufgehen im überperſönlichen Seinsgrund hin, der erſte Satz gewiſſermaßen präludierend und das Fugenthema in ſeiner eigentlichen Geſtalt nur als vorahnende Viſion auftauchen laſſend, der zweite Satz die Erwartung verdichtend, die Seele „ſtiller“ werden laſſend, damit im dritten Satz dann das Aufgehen in dem göttlichen Seinsgrund Wirklichkeit werden kann. Alles aber in dieſen beiden Sätzen iſt Erwartung, all das muſikaliſche Geſchehen geht in Tönen vor ſich, die aus dem Fugenthema gewonnen ſind; doch muß ſich das erſtmalig erſcheinende Fugenthema hier noch ein Gegenthema gefallen laſſen, deſſen diſſonante Gegenführungs-Reibungen ſich wohl zwanglos als Symbol der Weltlichkeit deuten laſſen, der Diesſeitigkeit, da „hart im Raume ſich die Sachen ſtoßen“. Wurde die Seele im zweiten Satz „ſtiller“, ſo wird ſie nach der grenzenloſen Entrückung des Fugenſchluſſes ganz zaghaft und allmählich „lauter“, zuerſt mit der Oboenweiſe, dann mit der Menuettweiſe die Diesſeitigkeit mit ihrer Schönheit wieder faſſend und im Rondo der Welt mit ihrer Buntheit und Lebensfülle voll zugetan: der berſtenden, ſprengenden Dämonie in den ſteigernden Trillerketten der Rondoritornelle; dem männlich-ſtolzen, dem Spiel weltlicher Kräfte überlegen zugewandten Sinn in dem marſchartigen zweiten Thema der Holzbläſer, Trompeten und Pauken mit dem „diplomatiſch gewandten“ Querſtand; dem Ausdrucksbezirk des Zierlich-Graziöſen im kanoniſchen Spiel des zweiten Rondoritornells; aber auch dem Geſpenſtiſch-Unheimlichen im Doppelkanon des dritten Rondoritornells, ja ſogar der frechen Fratze in dem greulichen Hörnerſtoß vor Buchſtabe E und an der ſpäter entſprechenden Stelle. All dies iſt jedoch nicht eigentlich „wirklich“, es iſt ja alles nur „Fugenthema“, erhält Sinn erſt durch die ſtrömenden Kräfte der myſtiſchen Vereinigung, die immer nachwirkt; es iſt transparent, durch dieſe ganze vielfältige Diesſeitigkeit leuchtet „das fließende Licht der Gottheit“, um eine andere klaſſiſche Formulierung deutſcher mittelalterlicher Myſtik anzuwenden. Zum Schluß erklingt das Fugenthema nochmals beherrſchend, jedoch vereint mit dem Rondoritornell und dem Symbol der Diesſeitigkeit aus dem erſten Satz, die beide doch nichts als Ausſtrömungen des Fugenthemas ſind; dieſe Schluß-Dreiheit iſt aber Symbol für den Menſchen, der in der myſtiſchen Vereinigung höchſte ſeeliſche Steigerung und den Maßſtab des Ewigen gewinnt, dem Diesſeits aber zugewandt iſt, es meſſend und durchwirkend nach dem Maßſtab des Ewigen.

* * *

Der Berichterſtatter war gegenüber dieſem Werk in der glücklichen — und ſeltenen! — Lage, vom wertenden Verfahren ausſchließlich zur Werk- und Weſensdeutung übergehen zu können. Es bleibt deshalb nur noch wenig zu ſagen. Man merkte es Hermann *Abendroth* wie dem *Gewandhaus-Orcheſter* ohne weiteres an, daß ſie das Außergewöhnliche dieſes Werkes begriffen hatten; ſie ſcheuten deshalb keine Mühe, um die — ebenfalls außergewöhnlichen — Schwierigkeiten dieſes anſpruchsvollen Werkes zu überwinden, ſtellten vor allem die Polyphonie mit unbedingter Klarheit heraus und verhalfen dadurch der Partita zu einer Uraufführung, die dieſem Ausnahmewerk angemeſſen war und unter den großen Ur-

[3] Eine vorſichtshalber-erläuternde Anmerkung für Nichtphiloſophen: „Spekulativ“ iſt hier natürlich *nur* im Sinne von „Anwendung logiſch-denkeriſcher Fähigkeiten“ gebraucht, im Gegenſatz zur einſeitigen Gefühlsbetontheit.

aufführungs-Ereignissen der Leipziger Musikgeschichte — z. B. Schuberts C-dur-Sinfonie und Bruckners Siebenter Sinfonie — einen ehrenvollen Platz einnehmen wird. Die Aufnahme durch die Zuhörer war sehr warm und herzlich — in der Hauptprobe war der Erfolg fast noch stärker — und es ist ein gutes Zeichen auch für das Publikum, daß dieses Werk den ihm gebührenden Widerhall fand.

Das Werk erschien — auch als Studienpartitur — im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Weiter zur „Haydn Kontroverse".

Von Adolf Sandberger, München.

Da ich zu der im Novemberheft dieser Zeitschrift (S. 1325—30) aus den „Acta musicologica" 1936, Heft 1/2 abgedruckten „Replik" des Magister Larsen in Kopenhagen schon im Septemberheft Stellung nahm, habe ich mich heute nur mehr zu deren Vorbemerkung (S. 1325) und den „Abschließenden Bemerkungen" (S. 1331—34) zu äußern.

Zur Vorbemerkung: Am 13. August 1936 teilte mir der Schriftleiter der „Acta", Prof. Jeppesen in Holte (Dänemark) mit, er könne eine Äußerung auf besagte Replik nur unter der Bedingung im unmittelbaren Anschluß an den Angriff, also in Heft 1/2 bringen, daß sie kurz sei; eine längere könne erst in Heft 3 erscheinen. Da es sachlich unmöglich war, auf die ausführlichen Ausführungen des Magister Larsen in Kürze zu antworten — meine Entgegnung im Septemberheft umfaßt in dem viel engeren Druck der Zeitschrift $7^1/_3$ Seiten — lehnte ich die genannte Bedingung ab. Das 3. Heft der „Acta" ist bis zur Stunde (29. November) noch nicht erschienen. Es ist also unwahr, daß mir eine rasche Beantwortung in den „Acta" ermöglicht worden wäre, und es war vollkommen gerechtfertigt, daß ich meinen Artikel im Septemberheft dieser Zeitschrift veröffentlichte. Warum das mir von Prof. Jeppesen bereits am 4. August als abgeschlossen bezeichnete Heft der „Acta" erst am 1. Oktober erschien, darüber mag sich Herr Larsen mit der Expedition dieses Organs auseinandersetzen.

Zu den „abschließenden Bemerkungen": In deren Beginn nimmt sich Herr Larsen, dessen Namen den meisten nichtdänischen Fachgenossen überhaupt erst durch diese Haydnpolemik bekannt geworden sein dürfte, heraus, einem alten Praktiker in anmaßender Weise Unterricht über die Methode einer sachgemäßen Polemik erteilen zu wollen. Ich gebe den Interessenten anheim, das September- und Novemberheft wieder zur Hand zu nehmen und zu prüfen, ob ich irgendwie unsachgemäß verfuhr und vor allem nicht Larsens Behauptungen exact so angeführt habe, wie sie geäußert wurden, und ob ich sie — mit Ausnahme der genau bezeichneten Vorbehalte — nicht Punkt für Punkt mit guten Gründen schlüssig widerlegte. Auf die heute neu hinzugekommene, mir zugeschobene angebliche „Heranziehung apogrypher Werke als Beweismaterial" gehe ich weiter unten ein.

a) Daß ein Spezialkatalog der Haydn'schen Barytonkompositionen heute nirgends mehr existiert, ist möglich; aber das ist kein Beweis, daß er nicht existierte. Er muß vielmehr existiert haben, weil, wie gesagt, angesichts der Lücken in den sonstigen Abteilungen der Instrumentalmusik-Verzeichnisse von Haydns Katalog des Jahres 1805, es ohne seine Stütze dem Meister nicht möglich gewesen wäre, gerade in dieser Sparte eine derartige Vollständigkeit zu erzielen. Da Magister Larsen die geringe Vertretung der Barytonkompositionen im kleinen Quartbuch als Argument gegen dessen Zugehörigkeit zu den Esterhazyschen Katalogen geltend machte, war der Hinweis, daß neben diesen Notierungen ein vollständiges Verzeichnis der Barytonkompositionen bestanden haben muß, keineswegs entbehrlich oder sinnlos, sondern notwendig.

b) In seinem ersten Aufsatz hatte Magister Larsen für das kleine Quartbuch sogar die Auffassung ins Auge gefaßt („Acta" 1935 S. 116), es handle sich um den „Verkaufskatalog eines Musikalienhändlers (ähnlich den gedruckten Breitkopf-Katalogen)"; in seinem zweiten (ebenda 1936 S. 23) zweifelte er an, daß die vorgenommene Revision „für die Verwendung in der Praxis" gemacht worden sei: „Denn die Revision Haydns beschränkt sich auf einen

recht oberflächlichen Verſuch, die authentiſchen Haydn-Werke eines irgendwann in ſeinen Beſitz gelangten Katalogs auszuſcheiden; und die „für Verwendung in der Praxis“ (man beachte die Anführungszeichen) beſtimmten Bemerkungen ſtammen nicht von ihm, ſondern von anderer Hand her.“ Bei Erörterung der Melker Angelegenheit (an gleicher Stelle) aber iſt die Rede davon, „daß der Katalog vielleicht mit dem Muſikleben in den öſterreichiſchen Klöſtern des 18. Jahrhunderts zu tun habe“; das Wort „Repertoirkatalog“ aber wird nicht gebraucht. Überdies hatte Magiſter Larſen („Acta“ 1935 S. 120) beſtritten, daß der Hummelſche Katalog von 1805 beweiſe, daß die dort verzeichneten Werke von Cannabich, Holzbauer und Carl Stamitz „noch zu Hummels Zeiten *aufgeführt* wurden“, und behauptet, daß er nur beſage, daß ſie im Muſikarchiv noch *vorhanden* waren. Von Phantaſieren meinerſeits kann alſo nicht die Rede ſein.

Zur Hypotheſe, daß das kleine Quartbuch nach Melk gehöre, bringt Magiſter Larſen keine neuen Argumente, und zu den Gründen, die *gegen* Melk ſprechen, *ſchweigt er ſich völlig aus.* Ich wiederhole deshalb: daß der Katalog nachgewieſenermaßen in Haydns Haus lag; daß er Einträge von Haydns Hand aufweiſt; daß dieſer angebliche Melker Beſitz bei Haydns Ableben nicht vom Stift zurückgefordert, ſondern an Fürſt Eſterhazy verkauft wurde. Solange dieſe Fragen nicht geklärt ſind, kann jedenfalls von einer von mir in Kurs geſetzten „Legende“ („Abſchließende Bemerkungen“ S. 1331 Abſatz 2) ebenſowenig die Rede ſein, wie (ſ. u.) in den anderen Fällen. Von dieſer „Legende“ ſchrieb übrigens Magiſter Larſen in ſeinem erſten Artikel (S. 123): „Es muß ſehr begrüßt werden, daß Prof. Sandberger kraft ſeines ausgezeichneten Spürſinnes die Bedeutung des Katalogs ſofort erkannte und durch ſeinen Bericht es unternahm, die Aufmerkſamkeit auf denſelben zu lenken.“

2. *Zur B-dur-Sinfonie.*

a) Daß, wie ich ſagte, die Artung dieſer Sinfonie die Autorſchaft Vanhals vollkommen ausſchließt, davon kann ſich jedermann an Hand der gedruckten Partitur (Münchener Haydn-Renaiſſance, Abtlg. I Nr. 1) und der in faſt allen größeren Bibliotheken lagernden Kompoſitionen Vanhals überzeugen. Der Nachweis, daß die verſchiedenen mit Vanhal bezeichneten Handſchriften der Sinfonie *von einander unabhängig*, alſo ſelbſtändige Quellen ſeien, fällt ſelbſtverſtändlich nicht mir, ſondern Magiſter Larſen zu. *Denn ich bin es nicht*, der behauptete, die Sinfonie ſei Vanhal zuzuſchreiben. Überhaupt hat nach dem, wenigſtens in Deutſchland allgemein anerkannten Rechtsgrundſatz nicht der Angegriffene, ſondern der Angreifer zu „beweiſen“. Ich ſage das nicht nur für den vorliegenden Fall, ſondern für alle übrigen, in denen der Herr Magiſter von mir „Beweiſe“ (ſ. u.) verlangt, die ihm obliegen.

b) Das Urteil Gerbers hat *ſelbſtverſtändlich* mit der B-dur-Sinfonie zu tun, da es, wie ich ſchon andeutete, die vorangegangenen Urteile von Junker, Burney, Schubert, Forkel *korrigiert.* Dieſe ſelbſt ſcheint Magiſter Larſen überhaupt nicht näher geprüft zu haben; denn gerade für die B-dur-Sinfonie ſind ſie belanglos. Sie ſprechen von „voll, harmoniſch, plan, prächtiger Harmonie, lieblicher Melodie“, *aber ſie ſprechen nicht von den gerade für die B-dur-Sinfonie charakteriſtiſchen Eigenſchaften*, die ſich in der köſtlichen Beſchwingtheit des 1. Themas, der tiefen Innigkeit des langſamen Satzes, der echt Haydn’ſchen aparten Luſtigkeit des letzten manifeſtieren, Eigenſchaften, denen, wie ſchon bemerkt, bei Vanhal ſich nichts Ähnliches an die Seite ſetzen läßt. Wer iſt es alſo, der mit „bequemen, von keinem Beweiſe beſchwerten Hypotheſen“ arbeitet?

c) Magiſter Larſen hatte behauptet, daß die B-dur-Sinfonie wegen ihrer Auftaktigkeit „*nachdrücklich auf Vanhal hinweiſe*“ und „vorwiegend melodiſch geprägte, auftaktige Themen (wie die der B-dur-Sinfonie) für Vanhal geradezu charakteriſtiſch“ ſeien. Dem habe ich eine Liſte auftaktiger kantabler Themen anderer zeitgenöſſiſcher Komponiſten gegenübergeſtellt, aus der hervorgeht, daß ſolche Bildungen da und dort vorkommen, *alſo aus ihrem Vorhandenſein noch lange kein „nachdrücklicher Hinweis auf Vanhal“* gefolgert werden kann. Daß Herr Larſen dieſe Konſtatierung für überflüſſig findet will ich gerne glauben, da ſie ja ſein Hauptargument entkräftet.

Daß das $^6/_8$-Thema der Haydn'schen Sinfonie „mit dem Paukenschlag", wie Magister Larsen behauptet, „klare Giguen-Rhythmik" aufweise, ist eine ganz verfehlte Verlegenheitsphrase — wievielen $^6/_8$-Takten könnte man dasselbe nachsagen —, und der weitere Ablauf des Satzes bezeugt erst recht, daß Haydn nicht entfernt an Giguen-Artiges dachte; das zweite Haydn'sche Thema aber als Klopfmotiv (!) aufzufassen, ist im ganzen und einzelnen sinnlos, denn erstens ist der Kern des Themas (Takt 1 und 2) melodisch und zweitens wäre es geschmacklos, die ihn umschließenden Wiederholungsnoten zu „klopfen".

Die zwei andern Sinfonien, meint Magister Larsen, seien „aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Haydn und in Wirklichkeit nicht auftaktig".

Was ihre Auftaktigkeit angeht, setze ich das Thema meines dritten Beispiels nochmals hieher:

usw.

Bei Takt 3 leugnet Magister Larsen den vorangehenden Auftakt, jeder Musiker sieht, daß er da ist; eine Cäsur in Takt 4/5 aber (zwischen *a* und *gis*) würde nicht nur den Eintritt des *gis* hart und häßlich machen, sondern auch die Logik der Linie (Ergreifen immer höherer Töne von demselben Auftakt aus) zerstören. Die erste Wiederholung der Themagruppe lautet:

usw.

Daß der Auftakt nicht völlig intervallgetreu erfolgt — obwohl das *a* ja vorhanden ist — spielt keine Rolle, denn die Frage der Auftaktigkeit ist nicht melodischer, sondern rhythmisch-metrischer Natur.

Daß das Thema im weiteren Verlauf auch ohne Auftakt auftritt, ist weder ungewöhnlich, noch gegen die Fassung an maßgebender Stelle beweiskräftig, die auch durch die Begleitstimmen vollständig klargestellt ist. Ein drastisches Beispiel, daß Haydn nicht nur während des Verlaufs eines Satzes sondern auch sonst den Auftakt ignorierte, wenn es ihm so paßte, bringt eines der seit 1786 für den König von Neapel geschriebenen Konzerte für die „Lira organizzata". Hier benützt Haydn das Thema der „gentille et jeune Lisette"-Variationen aus der Sinfonie „la Reine" ungeniert ohne Auftakt und setzt statt:

so:

Auch bei meinem vierten Beispiel leugnet Magister Larsen unter Berufung auf die letzten Takte der Einleitung und der Reprise den Auftakt. Die Einleitung bereitet aber, wie wiederum jeder sieht, den Auftakt vor, der geradezu aus ihr herausgesogen wird:

Adagio *Allegro*

Welcher Dilettantismus, den Auftakt zu leugnen, und auch die Reprise hat ihn, wenn auch wiederum nicht intervallgetreu (s. o.):

x

Herr Larsen meint also überdies, ich bliebe den Nachweis der Echtheit dieser beiden Werke schuldig; ich sage: Herr Larsen bleibt den Nachweis ihrer Unechtheit schuldig. Äußere Beweise liegen allerdings bei der D-dur-Sinfonie nicht vor; aber aus dem Werk spricht der echte, reife Haydn. Er manifestiert sich am stärksten in dem ergreifenden langsamen Satz; nur vollendeter Unverstand kann ihn für apogryph erklären wollen. Der Herr Magister, der augenscheinlich die Sinfonie überhaupt nicht näher kennt, möge sich doch in Wien erkundigen, wo sie erst unlängst erklang.

Zur Es-dur-Sinfonie aber liegt auch ein äußerer Anhaltspunkt vor: Sie bringt nämlich im langsamen Satz eine geniale Neubearbeitung der eben erwähnten Lisette-Variationen



Aufnahme Traub, Salzburg

Friedrich Frischenschlager



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Johann Nepomuk David

aus der Sinfonie „la Reine". Inhaltlich ist gerade diese Es-dur-Sinfonie eine der schönsten, die es von Haydn überhaupt gibt.

Welcher Zeitgenosse — Mozart kommt nicht in Frage — hätte die Lisette-Variationen derart verbessern und überhaupt diese beiden Werke schreiben können?

3. Was die Angaben von Gerber und Pohl über die Anzahl der Haydn'schen Sinfonien angeht, hatte ich einwandfrei festgestellt, daß beide mit Magister Larsen's Behauptung: „es gebe nur wenige von Haydn vergessene Sinfonien" in Widerspruch stehen. Ich habe nachgewiesen, daß Gerber zu Recht 140, Pohl aber im Jahr 1878 „über 150 Sinfonien" annimmt. Die Behauptung Larsens, Gerber habe bei seinen 140 Sinfonien die unechten und zweifelhaften mitgezählt, steht mit seinem Wortlaut in direktem Widerspruch und ist also einfach aus der Luft gegriffen. Jedermann kann sodann auch die Quellenstelle (Pohl I, 279) vornehmen und sich überzeugen, daß die Bemerkung des Herrn Magisters, Pohls Angabe von 1878 stelle eine „Nebenbemerkung" dar, glatt erfunden, unwahr ist, denn Pohl meint und sagt unzweideutig, daß die Zahl der Haydn'schen Sinfonien $1^1/_2$ Hundert überschreite. Daß Pohl vor 1766 nicht 19 sondern 29 Sinfonien anerkannte, ist hingegen richtig, ändert aber nichts an der Angabe (von 1878) Haydn habe „über 150" Sinfonien geschrieben. Zu den anschließenden Bemerkungen Magister Larsens verweise ich vorerst auf die Äußerungen Mandyczewskis (G. A., Vorwort): „Für die Zwecke seiner Biografie hat C. F. Pohl einen thematischen Katalog von Haydns Werken in möglichst kurzer Fassung zusammengestellt und darin alles verzeichnet, was ihm bei seinen Forschungen unter Haydns Namen vorgekommen ist. Manche (NB!) Werke bezeichnet er selbst als zweifelhaft oder unecht. Er zählt nicht weniger als 183 Symphonien auf." Sodann kommt es für den Nachweis der Haltlosigkeit von Magister Larsens Einrede in diesem Falle in der Tat nicht darauf an, ob bei Pohl an Stelle von 183 „über 150" zu sagen wäre; denn auch „über 150" steht mit Magister Larsens Behauptung in vollendetem Widerspruch. Etwas anderes als der Beweis dieses Widerspruchs stand nicht in Frage und die „geistreiche" Bemerkung: „auf 30 Sinfonien mehr oder weniger käme es mir nicht an", ist ein müßiges Gerede.

4. In seiner Replik, letzter Absatz, hatte sich Magister Larsen darüber entrüstet, daß „sogar ein unbekannter Haydn fortwährend propagiert wird". Heute interpretiert Larsen diese Ungeheuerlichkeit dahin, seine Bemerkung richte sich gegen die sich in den letzten Jahren einbürgernde Praxis, das Wort „unbekannter Haydn als eine Zauberformel zu verwenden, die jede kritische Prüfung überflüssig machen soll". Wer diese Zauberformel verwendet und aus ihr folgert, wird nicht gesagt; ich für meine Person, der ich mich seit Jahren um die kritische Prüfung der ungezählten Vorlagen bemühe, lehne diese Unterstellung, falls sie mir zugedacht ist, ab. Magister Larsen hat soeben erst wieder bei der Beurteilung der Regensburger Sinfonien — über die auch bewundernde Beurteilungen anderer und ausgezeichneter Musiker (z. B. S. v. Hauseggers) vorliegen — Beweise seiner kritischen Fähigkeiten gegeben. Auch bei der Beurteilung der sogenannten „Göttweiger Sonaten" als apogrypher Werke hat er versagt, die nicht nur von ihrem ersten Herausgeber Prof. Dr. Schmidt-Tübingen und mir, sondern mit einer einzigen Ausnahme überhaupt von allen Kritikern, deren Besprechungen mir bekannt wurden, nicht nur für echt, sondern für die mit besten Klaviersonaten erklärt wurden, die es von Haydn überhaupt gibt. Man fragt sich angesichts dieses steten Negierens, Besserwissenwollens und der ganzen breitspurigen Art des Herrn Magister, wo denn seine positiven Leistungen zu finden seien? Mir ist außer unserer persönlichen Unterhaltung in Kopenhagen Frühjahr 1934, die mich überzeugte, daß er in der Tat über Haydn weitergehendere Kenntnisse besaß, als man sie in der Regel antrifft, außer einer hier nicht in Betracht kommenden Arbeit „Samfundet Dansk Kirkesang" (1935, 56 S., Maschinenschrift) auch mit Zuhilfenahme der Auskunftsstelle der deutschen Bibliotheken bis zur Stunde nicht gelungen, ein einziges Buch, eine einzige Broschüre oder eine Komposition ausfindig zu machen, die den autoritativen Ton des Herrn Magisters irgendwie rechtfertigte.

In seiner „Replik" wollte mir Magister Larsen „hemmungslose Anerkennung aller möglichen apogryphen Haydn-Werke" und die Benutzung Pohls als Kronzeugen hiefür unterschieben. Nachdem er aus meiner Erwiderung im Septemberheft dieser Zeitschrift erfahren, daß es für

einen Teil der von mir zur Aufführung gebrachten und herausgegebenen Werke auch äußere Belege (Autograph, Anerkennung durch Haydns Katalog) gibt, muß jetzt das Wort „unbekannt" herhalten, und die Unterstellung „hemmungslos anerkannter apogrypher Werke" ist für diese Gruppe auf einmal sang- und klanglos in der Versenkung verschwunden. Daß ich die Bezeichnung „unbekannt" mißbräuchlich anwende, wird zwar nicht gesagt, aber Magister Larsen drückt sich von einer präzisen Antwort auf meine präzise Frage, ob er etwa die von mir als „unbekannt" bezeichneten Werke für „bekannt" erklären wolle, mit der Bemerkung, der Gebrauch dieses Wortes sei „Definitionssache" (!). Weiter will Magister Larsen behaupten, daß ich noch nach vier Jahren „nicht eine einzige zweifellos echte, unbekannte Haydn-Sinfonie nachgewiesen habe". Das ist eine groteske Unwahrheit. Denn vor jeder Münchner Aufführung, ebenso in Freiburg, Tübingen, Marburg, Kempten, Berlin, Dresden, Basel, Prag, Wien, Osnabrück, Königsberg, Stockholm, Upsala, Frankfurt a. Main, Regensburg, Hamburg usw. habe ich jeweils nicht nur auf die Lage des unbekannten Haydn im allgemeinen hingewiesen, sondern durch Vorträge oder vorbereitende Artikel Wesen und Artung der zur Aufführung gelangenden Sinfonien erläutert. Andere „Beweise" als stilkritische sind bei nicht durch äußere Anhaltspunkte beglaubigten Kompositionen überhaupt nicht beizubringen, so wenig als bei unsignierten oder durch sonstige äußere Umstände nicht als echt nachweislichen Bildern. Nur Dilettantismus oder Unreife kann glauben, daß es etwas derartiges gäbe. Es sind aber viel bessere „Echtheitsbeweise" beigebracht worden, als sie je durch Vorträge und schriftliche Darlegungen beigebracht werden können, nämlich durch die Vorführung der Werke vor der allerbreitesten Öffentlichkeit. Ist es denkbar, daß Männer wie Richard Strauß, Knappertsbusch, von Hausegger, Böhm, Weingartner, Zilcher, Defaw, Kabasta, Münch, Egelkraut, Leschetitzky, Kolisco, Mennerich, Knappe usw. ihr größtes Interesse an meinen Funden zu erkennen gegeben und sich mit Hingabe und Begeisterung für überzeugende Aufführungen vor einem internationalen Publikum eingesetzt hätten, wenn sie nicht von deren Echtheit durchdrungen gewesen wären? Allein Hans Knappertsbusch hat in der Münchener „Musikalischen Akademie", bekanntlich einem der ersten Konzertinstitute der Welt, in drei Jahren sechs Werke, darunter vier Sinfonien zur Aufführung gebracht. Als für derartige Konzerte geeignet habe ich von jeher, zuletzt 1934 bei meinem Vortrag in der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin[1] 10 Sinfonien bezeichnet, davon sind bis jetzt fünf zur Aufführung gelangt, die der sechsten steht am 15. Dezember bevor und die anderen werden nach Gelegenheit folgen. Daß bisher noch nicht mehr Sinfonien in Druck erscheinen konnten, liegt ausschließlich an deren hohen Herstellungskosten; im übrigen werden jedenfalls die C-dur- und D-dur-Sinfonie in Bälde erscheinen können. Was aber die für solch festliche Aufführungen nicht in Betracht kommenden Sinfonien anbelangt, sowie die vielen ebensolchen Werke aus den anderen Kategorien des Haydnschen Schaffens — von deren besten habe ich bisher zur Aufführung gebracht und zumeist auch herausgegeben: drei Divertimenti, ein Konzert, drei Kammermusikstücke —, verweise ich auf den bereits in meinem letzten Artikel (Septemberheft S. 1110) unmißverständlich bezeichneten modus procedendi. Es wäre selbstverständlich die Pflicht des Herrn Larsen gewesen, wenn er doch einmal die Sache angreifen wollte, sich vorher zu informieren, was für sie in Deutschland, Österreich, Frankreich, Schweden, Belgien, Böhmen, Schweiz bereits geschehen ist. Auch die Berichte der berufenen Kritik hätte er sich eben so verschaffen können, wie ich sie mir verschaffte. Da hätte er z. B. über seine „Vanhal"sche B-dur-Sinfonie gelesen: „. . . bestätigte, daß die Handschrift des Meisters (Haydn) unverkennbar, wenn auch noch nicht durchgebildet, vorhanden ist" (Dresdener Neueste Nachrichten 10. Februar 1935, gezeichnet K. L.); oder: „. . . zeigt als Ganzes unverkennbar die Hand des Meisters" (Deutsche Allgemeine Zeitung 14. Dezember 1934, gezeichnet R. W.); oder: „. . . jugendfrisch wie nur andere Tonwerke des Meisters, enthält alle Merkmale seines Genius" (Berliner Lokalanzeiger 2. Dezember 1934, gezeichnet R. W.); oder: „la sinfonie vive, aimable, courte, avec clavecin, porte bien les caractères expressives et musicaux du maitre" (L'eventaile, Bruxelles 16. April 1933, ge-

[1] Vgl. die Berichte: „Kreuzzeitung"-Berlin v. 1. XII. 34; „Germania"-Berlin v. 5. XII. 34 usw.

zeichnet De Rudder); oder: „. . . zeugt in ihrer friſchen und lebendigen Muſikalität von ihrem geiſtigen Vater Haydn auf das Trefflichſte“ (Berliner Börſenzeitung 5. Dezember 1934, ohne Zeichnung); oder: „Sie birgt eine Reihe echt Haydnſcher Schönheiten“ (Bayer. Landeszeitung 24. Juni 1933); oder: „elle devra compter parmi les plus belles oeuvres du grand compositeur“ (Prof. Münch-Straßburg in ſeinem Programmbuch vom 16. März 1934). — Und wenn ich gar die Berichte über die anderen aufgeführten Sinfonien abdrucken wollte, müßte ich Seiten füllen. Aber Magiſter Larſen fühlt ſich ja über alle Beteiligten, mich, die größten Dirigenten aller möglichen Länder, ein begeiſtertes internationales Publikum, die Einſtimmigkeit der Preſſe von da und dort erhaben und behauptet unentwegt weiter. Er allein verſteht es, alle übrigen Beteiligten ſind urteilsunfähig.

Am Schluſſe aber verläßt der Herr Magiſter, nachdem er mit der mir vorher nachgeſagten „neuerlichen“ (d. h. Alters-) Kritikloſigkeit kein Glück hatte (vgl. Novemberheft S. 1325 und Septemberheft S. 1104 Abſatz 2), völlig den Boden diskutabler Polemik und erdreiſtet ſich einer ebenſo ungehörigen als törichten perſönlichen Verdächtigung. Mit dieſer mich zu befaſſen, habe ich keinen Anlaß; derſelbe Herr bedachte mich am 29. April 1934 in Kopenhagen mit einer feiernden Begrüßungsanſprache und wollte beim Kopenhagener Radio eines meiner Haydn-Vortragskonzerte vermitteln.

Muſiker- und Muſikgedenktage im Jahre 1937.

Von Wilhelm Virneiſel, Dresden.

Das ſoeben angebrochene Jahr 1937 wird für uns Muſiker kein beſonderes Jubiläumsjahr im Sinne der letztvergangenen ſein und wird das Augenmerk mehr lenken auf viele und ſehr verdienſtliche Perſönlichkeiten unſerer Kunſt, deren Leben im weſentlichen darin ſich erfüllte, Wege zu den Gipfelerſcheinungen bereiten zu helfen, als daß es zur Beſinnung auf die künſtleriſche und geiſtige Hinterlaſſenſchaft einiger ganz Großer mahnte. Dennoch dürfen aus der reichen Zahl der zu nennenden Muſiker einige herausgegriffen werden, derer beſonders zu gedenken Pflicht dankbarer Nachfahren iſt. Michael Haydn, der vor zweihundert Jahren (14. 9.) geboren wurde, würde wohl auch ohne die drückende Nachbarſchaft ſeines großen Bruders ſelbſt nicht als Schöpfer zahlreicher kirchenmuſikaliſcher wie inſtrumentaler Werke, auch wohl nicht als Anreger einer neuen Männerchorkompoſition in der Geſchichte weiterleben, hielten nicht die Biographien W. A. Mozarts und C. M. von Webers ſein Andenken lebendig. Als Michael Haydn 50 Jahre alt war, ſtarb Chriſtoph Willibald Gluck (15. 11. 1787), deſſen Werke leider nur gelegentlich auf den deutſchen Bühnen noch erſcheinen. Es ſteht zu hoffen, daß eine Zeit, die wie die unſrige beſonders empfänglich iſt für eine Kunſt, die nach ethiſchen Momenten fragt, Schöpfungen, die reinſte Verkörperungen ſittlicher Ideen ſind, günſtig gegenüberſteht. Im gleichen Jahr wie Gluck ſtarb Leopold Mozart (28. 5.), der Verfaſſer einer hiſtoriſch hochbedeutſamen Violinſchule, der Vater und Lehrer W. A. Mozarts. Vor 40 Jahren ſtarb Johannes Brahms (3. 4.), deſſen Werk he te bereits feſtes Beſitztum der muſikaliſchen Welt iſt. Sein Freund Joachim überlebt ſeinerſeits den von ihm neben R. Schumann entdeckten Brahms um zehn Jahre († 15. 8. 1907) und ſeinen Ruhm künden mehr als ſeine Kompoſitionen noch heute zahlreiche perſönliche Schüler, während Edvard Grieg, der im gleichen Jahre dahinging (4. 9) ſich durch ſeine Peer Gynt-Muſik Unſterblichkeit verſchafft hat. Frankreich und Belgien verloren in demſelben Jahre (1912) in Männern wie Jules Maſſenet (12. 5.) und Edgar Tinel (28. 12.) angeſehenſte Tonſchöpfer, die in ihrem Heimatlande auch heute noch in zahlreichen Aufführungen ihrer Werke weiterleben.

Überblicken wir nun die Muſikgeſchichte von früher Zeit bis auf unſere Tage, ſo heftet ſich der Gedanke zunächſt auf Adam de la Hale († 1287), den vor 650 Jahren geſtorbenen erſten Liederſpielmuſiker (Le jeu de Robin et Marion) und bedeutenden Trouvère. Ein Sprung über zweihundert Jahre führt uns an die Wiege des Othmar Luscinius (1487), der als Muſiktheoretiker vieles Sebaſtian Virdung verdankt, als Komponiſt aber Schüler Paul Hofhaimers iſt, mit deſſen Tod 1537 eines der bedeutendſten deutſchen Liedtalente der Renaiſſance dahinging.

In dem Jahre, in dem Adrian Willaert, der Begründer der venezianischen Schule und Kapellmeister an San Marco in Venedig, starb (7. 12. 1562), erblickte Jan Pieters Sweelinck (1562) das Licht der Welt. Beide zeugten — jener als Lehrer A. Gabrielis, C. de Rores u. a., dieser als „deutscher Organistenmacher" — für die Bedeutung, die die niederländischen Meister auch in jenem Jahrhundert noch für die Tonkunst hatten. Fünfundzwanzig Jahre nach Sweelinck wurde sein großer Schüler Samuel Scheidt (1587) geboren, der als einer der drei großen „S" die deutsche Musik im 17. Jahrhundert zur Blüte brachte. Vor dreihundert Jahren wurde der italienische Orgelmeister, der Opern- und vor allem auch Klavierkomponist Bernardo Pasquini geboren (7. 12. 1637), im gleichen Jahre, das uns auch den deutschen Orgelkomponisten und Anreger Bachscher Choralvorspielkunst, Dietrich Buxtehude (1637), schenkte. Ein halbes Jahrhundert später erlosch das Leben des ersten großen französischen Opernkomponisten Jean Baptiste Lully (22. 3. 1687), gleichzeitig erstand in dem Mitglied der 24 violons du roi, in Jean Baptiste Senallié (23. 11.) der Violinmusik ein erster Sonatenkomponist, und in dem Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel (26. 12.) der mutmaßliche „Adressat" der Bachschen Solosonaten für Violine. 1787 ist das Todesjahr des italienischen Geigenbauers Antonio Stradivari (18. 12.). Vor 175 Jahren starben der neuerdings wieder als Theoretiker beachtete Jakob Adelung (5. 7. 1762) und der Bachschüler und Kollege Carl Philipp Emanuels am Preußenhof Christoph Nichelmann (20. 7.), denen 25 Jahre später Karl Friedrich Abel (20. 6.), die preußische Prinzessin Anna Amalia (30. 3.), deren wertvolle Bibliothek heute die Staatsbibliothek in Berlin hütet und der Singspielkomponist Anton Schweitzer (23. 11.) folgten, in dem Jahre, in dem der Komponist der „Nachtigall" Alabijew (15. 8.) und der als Haydn- wie Gluckbiograph verdiente Wiener Hofbibliothekar Anton Schmid (30. 1.) ihre Lebenswanderung begannen. Während für den Leipziger Gewandhausdirigent und Dresdner Hofkapellmeister Julius Rietz (28. 12.), für den Begründer der heute weithin berühmten Notenstecherei Röder, Karl Gottlieb Röder (22. 6.) und den namentlich als Komponist von Opernfantasien und virtuosen Violinwerken bekannten Jean Baptiste Singelée (25. 9.) 1812 das Geburtsjahr ist, starben in diesem Jahre, also vor 125 Jahren, der Musikbiograph Ernst Ferdinand Arnold (13. 10.), der Klavierkomponist Johann Ladislaus Dussek (20. 3.), der kurmainzische und Berliner Hofkapellmeister Vincenzo Righini (19. 8.) und Mozarts Librettist Emanuel Schikaneder (21. 9.). Von den Hundertjährigen seien namhaft gemacht: das Mitglied der jungrussischen Komponistenschule Mily Alexejewitsch Balakirew (2. 1.), der neudeutsche Musikschriftsteller Friedrich von Hausegger (26. 4.), der Meister des romantischen Klavierstückes Adolf Jensen (12. 1.), die durch zahlreiche kleine Musikerbiographien unter dem Pseudonym La Mara bekannt gewordene Marie Lipsius (30. 12.), der Liedkomponist Hans Sommer (20. 7.), der Walzerkomponist Emil Waldteufel (9. 12.), der Historiker der Münchner Oper Max Zenger (2. 2.). Als Tote des Jahrs 1837 seien angefügt: der in seinen Nocturnes Chopin vorbereitende Klavierkomponist John Field (11. 1.), der Schüler Mozarts und ebenfalls als Klavierkomponist bemerkenswerte Johann Nepomuk Hummel (17. 10.), schließlich der italienische Kapellmeister und Opernkomponist Niccola Antonio Zingarelli (5. 5.). Von den folgenden 90jährigen weilt keiner mehr unter uns: weder der Verfasser von „Arbeit und Rhythmus" Karl Bücher (16. 2.), noch der offiziöse Hausbiograph von Wahnfried, Karl Glasenapp (3. 10.), noch der Komponist August Klughardt (30. 1.), noch der Verdi-Biograph Gino Monaldi (2. 12.), noch Philipp Scharwenka (16. 2.). 1857 ist das Geburtsjahr des hervorragenden Baritonisten Mattia Battistini (27. 2.), des mit Vorliebe Zolasche Stoffe wählenden Opernkomponisten Alfred Bruneau (3. 3.), des grade jetzt durch die Deutschlandreise der Londoner Philharmoniker wieder vielgenannten englischen Komponisten Edvard Elgar (2. 6.), des „Evangelimann"-Komponisten Wilhelm Kienzl (17. 1.), des Musikschriftstellers Karl Krebs (5. 2.), des verdienstvollen Musikhistorikers, Herausgebers und Archivars Eusebius Mandyczewski (18. 8.), des weithin anerkannten Lied- und Bachsängers Johannes Messchaert (22. 8.), des um die populärwissenschaftliche Musikbiographie verdienten Hermann Freiherr von der Pfordten (5. 7.), des Schriftstellers und Predigers auf vielen Bachfesten Julius Smend (10. 5.), der Sängerin und Inter-

pretin Brahmsscher Liedlyrik Hermine Spies (25. 2.), schließlich des französischen Musikgelehrten Julien Tiersot (5. 7.). An ihrem 75. Geburtstag, den nicht mehr alle erleben konnten, richtet sich das Gedenken auf den unermüdlich tätigen Musikbibliographen und als ehemaliger Abteilungsleiter an der Staatsbibliothek Berlin hochverdienten Wilhelm Altmann (4. 4.), den Pianisten und Komponisten Conrad Ansorge (15. 10.), den italienischen Musikforscher Arnoldo Bonaventura (28. 7.), die Klavierpädagogin Elisabeth Caland (13. 1.), den Schriftsteller Max Chop (17. 5.), den Schöpfer des Impressionismus in der Musik Claude Debussy (22. 8.), den Brucknerschüler und angesehenen Komponisten Friedrich Klose (29. 11.), die Komponisten Friedrich E. Koch (3. 7.) und Joseph Reiter (19. 1.), den um den ADMV eifrig bemühten Friedrich Rösch (12. 12.), den Pianisten Emil von Sauer (8. 10.), den heute in Regensburg wirkenden Akademiedirektor Carl Thiel (9. 7.), endlich den die Mozartforschung auf neue Basis stellenden Theodor de Wyzewa (12. 9.). Dankbar erinnert man sich beim 70. Geburtstag an: Eduard Bernoulli (6. 11. †), den schweizerischen Musikforscher, an Georg Dohrn (23. 5.), den Breslauer Singakademiedirektor, an Paul Gerhardt (10. 11.), den Kirchenmusiker, an Umberto Giordano (27. 8.), den italienischen Opernkomponisten, an Albert Greiner (1. 12.), den Augsburger Singschuldirektor, an Siegfried Kallenberg (3. 11. †), den Komponisten und Theoretiker, an Ferdinand Küchler (14. 7.), den Violinvirtuosen und -Pädagogen, an Arturo Toscanini (25. 3.), den hervorragenden Dirigenten, an Richard Wickenhauser (7. 2.), den Komponisten und Musikdeuter, an Alfred Wotquenne (25. 1.), den Bibliothekar und Bibliographen Glucks und Philipp Emanuel Bachs. Zu ihrem 60. Geburtstag gelte ein Gruß den nachgenannten Persönlichkeiten, die auf praktischem wie auf theoretischem Gebiet sich Verdienste erworben haben: dem italienischen Opernkomponisten und Vollender der Puccinischen „Turandot" Franco Alfano (8. 3.), dem französischen Meisterpianisten Alfred Cortot (26. 9.), dem ungarischen Komponisten und Dirigenten Ernst von Dohnanyi (27. 7.), dem ersten „Palestrina" und anerkannten „Evangelisten", Karl Erb (13. 7.), dem auf dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft so erfolgreichen Erich von Hornbostel (25. 2.), dem Schweizer Lexikographen Edgar Refardt (8. 8.), dem Bachforscher Arnold Schering (2. 4.), dem Schriftleiter und Verleger Gerhard Tischer (10. 11.). Einem Alfred Heuß (27. 1.), dem geistvollen und kampffrohen langjährigen Leiter dieser Zeitschrift, und einem Sigfrid Karg-Elert (21. 11.), dem als Komponisten wie als Pädagogen anregenden Leipziger Meister, war es nicht gegönnt, diesen Tag zu erleben. Bedeutende Namen nennt die Reihe der Persönlichkeiten, die ihren 50. Geburtstag feiern: der schwedische Komponist und Dirigent Kurt Atterberg (12. 12.), der Biograph Walther Dahms (9. 6.), der um die Erforschung von Wagners Schweizer Jahren besonders bemühte Max Fehr (17. 6.), der durch die „Hauskomödien" bekannt gewordene Erich Fischer (8. 4.), der in Köln wirkende Pianist und Pädagoge Walter Georgii (23. 11.), der mit der musikalischen Jugendbewegung verwachsene Walter Hensel (8. 9.), der Pianist Alfred Hoehn (20. 10.), der italienische, auch in Deutschland bekannt gewordene Komponist Adriano Lualdi (22. 3.), der Direktor des Salzburger Mozarteums Bernhard Paumgartner (14. 11.), der Führer seines Trios Bronislaw v. Pozniak (26. 8.), der italienische Komponist und Herausgeber einer ausgezeichneten Anthologie der Klaviermusik Gino Tagliapietra (30. 5.), schließlich die deutschen Komponisten Heinz Thiessen (10. 4.) und Max Trapp (1. 11.). Die für eine neue Musik wohl größte Hoffnung, Rudi Stephan (29. 7.) raffte der Soldatentod allzufrüh dahin (1915).

Halten wir auch die Erinnerung an verstorbene Angehörige unserer Kunst wach, so zunächst an die vor 80 Jahren gestorbenen Carl Czerny (15. 7.) und Michael Glinka (15. 2.), weiter an die vor 75 Jahren verschiedene Komponistin des so berüchtigten „Gebet einer Jungfrau" Thekla Badarczewska († 1862), und den Schöpfer einer großen Musikbibliothek Abbate Santini († 1862). 1867 starben der Kapellmeister und Kirchenkomponist Johann Kaspar Aiblinger (6. 5.), der Schweizer Liederkomponist Wilhelm Baumgartner (17. 3.), der Kompositionslehrer Bruckners Simon Sechter (10. 9.). Zehn Jahre später folgten ihnen der auch aus der Brucknerbiographie bekannte Wiener Dirigent Johann Herbeck (28. 10.), der meisterliche Mozartbibliograph Ludwig Köchel (3. 6.) und der Kreuzkantor und

Männerchorkomponist Julius Otto (5. 3.). Ein halbes Jahrhundert ist vergangen seit dem Tode der Verleger Karl August und Johann August André (15. 2. und 29. 10.), des Hauptvertreters der jungrussischen Komponistengeneration Alexander Borodin (27. 2.), des Herausgebers alter Musik Franz Commer (17. 8.), der „Schwedischen Nachtigall" Jenny Lind (12. 11.), des französischen Dirigenten und Begründers volkstümlicher Sinfoniekonzerte Jules Etienne Pasdeloup (13. 8.). Vierzig Jahre ruhen aus von ihrem Erdenweg der Komponist und Stiefbruder Clara Schumanns Woldemar Bargiel (23. 2.), der italienische Meister Antonio Bazzini (10. 2.), der deutsche, sehr zu Unrecht vernachlässigte Balladenschöpfer Martin Plüddemann (8. 10.), der neuerdings wieder mehr beachtete Kulturhistoriker und Musikschriftsteller Wilhelm Heinrich Riehl (16. 11.), endlich der durch seine grundlegende Beethoven-Biographie unvergeßliche Alexander Wheelock Thayer (15. 7.), dem nach zehn Jahren der deutsche Bearbeiter des Werkes Hermann Deiters (11. 5. 1907) folgen sollte. Das Jahr 1907 sah auch die berühmte Sängerin Marguerite Artôt (3. 4.), die Komponisten Charles Dancla (9. 9.), Ludwig Thuille (5. 2.) und Anton Urspruch (11. 1.) dahingehen, indes die Edition Peters in Friedrich Herrmann (27. 9.) einen unermüdlichen Herausgeber klassischer Violinliteratur verlor. Fünfundzwanzig Jahre sind verflossen seit dem Ableben des Choral- und Neumenforschers Antoine Dechevrens (17. 1.) und des vielseitig tätigen Rochus von Liliencron (5. 3.). Vor zwanzig Jahren starben die Pianistin Teresa Careño (13. 6.), der Komponist und Schriftsteller Otto Klauwell (11./12. 5.), der „Tannhäuser" des Pariser Theaterskandals Albert Niemann (13. 1.), der Musikhistoriker Harry Ellis Wooldridge (13. 2.) und der Mozartforscher Theodor de Wyzewa (17. 4.). Vor fünfzehn Jahren erlitt das Gewandhaus einen schweren Verlust durch den Heimgang seines Arthur Nikisch (23. 1.), das Musikschrifttum betrauerte das Ableben Richard Batkas (24. 4.), die Liedkomposition verlor in Hans Sommer (28. 4.), die leichte Muse in Carl Michael Ziehrer (14. 11.) ausgezeichnete Vertreter. Im Jahre 1927 raubte der Tod der Musikwissenschaft drei bedeutende Forscher: Hermann Abert (13. 8.), Eduard Bernoulli (18. 4.) und Heinrich Rietsch (12. 12.), verlor das Musikschaffen Friedrich Hegar (2. 6.) und Friedrich E. Koch (30. 1.), Karl Prohaska (28. 3.) und das Musikschrifttum die 1837 geborene Marie Lipsius (La Mara) (2. 3.).

Betrachten wir nun noch im Überblick das musikalische Erbe, so haftet das Interesse zunächst an dem vor vierhundert Jahren erschienenen ersten katholischen Gesangbuch des Mich. Vehe: Ein new Gesangbüchlin Geystlicher Lieder. Vor 375 Jahren entstand Palestrinas Missa Papae Marcelli und weitere 25 Jahre näher zu uns erschienen die 6 bis 16stimmigen „Concerti" für Gesang und Instrumente der beiden Gabrieli. Mit der Eröffnung des ersten ständigen Operntheaters in Venedig 1637 durch Benedetto Ferrari beginnt das öffentliche Opernleben. Nach weiteren 100 Jahren regt das musikalische Zeitschriftenwesen in Johann Adolf Scheibes „Der critische Musicus" zum ersten Mal die Schwingen. Zu gleicher Zeit schenkte Rameau mit „Castor et Pollux" der französischen Oper ein Meisterwerk und Domenico Scarlatti förderte mit seinen „Esercizi per gravicembalo" Klaviermusik und -Technik beträchtlich. In Glucks 175jährigem „Orpheus" verehren wir eines der erhabensten musikalischen Bühnenwerke und in Carl Philipp Emanuel Bachs gleichaltrigem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen (II)" schätzen wir eine wesentliche Quelle für unser Wissen um die Musikpraxis des 18. Jahrhunderts. 150 Jahre lebt Mozarts „Don Giovanni" auf den Opernbühnen der Welt. Boieldieus „Johann von Paris" und Beethovens Sinfonien Nr. 7 und 8 sind alle Kinder des Jahres 1812, das auch die für das Wiener Musikleben so ungeheuer wichtige Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde" sah. Auf ein Lebensalter von 100 Jahren schauen zurück Lortzings immer noch ungealterter „Zar und Zimmermann", Berlioz' „Grand messe des morts", Liszts „Pilgerjahre" und „12 Etuden in aufsteigender Schwierigkeit" und Silchers schlichte Weise zur „Lorelei". Fétis' „Biographie universelle" (1837 ff.) ist ein auch heute noch unentbehrliches bio-bibliographisches Hilfsmittel. Von den Bühnenwerken des Jahres 1847 ist Lindpaintners „Lichtenstein" völlig vergessen, Flotows „Martha" da-

gegen noch keineswegs entschwunden, aber Verdis genialischer „Macbeth“ kann sich leider nicht so recht durchsetzen. Während Wagner 1862 die Meistersingerdichtung vollendet, erlebt Verdis eigentlich erst in unserer Zeit auf den Bühnen heimisch gewordene „Macht des Schicksals“ ihre Erstaufführung in erster Fassung in Petersburg. Wilhelm Ambros läßt den ersten Band seiner Musikgeschichte erscheinen, indes Ludwig Ritter von Köchel die Mozartsche Werkchronologie erstmals thematisch festlegt. Drei heute allbekannte Meisterwerke der sinfonischen Literatur entstanden vor 60 Jahren: Brahms' 1. und 2. und Bruckners 3. Sinfonie. Ein halbes Jahrhundert schon zeugt der „Otello“ für Verdis höchste Meisterschaft, und die sinfonische Dichtung „Aus Italien“ für das Genie des jungen Richard Strauß. Seitdem liegt auch in dem veröffentlichten Briefwechsel die Freundschaft Wagner-Liszt offen vor aller Welt. Als Hugo Wolf 1897 seine Michelangelo-Lieder schuf, beendete Strauß seinen „Don Quichote“ und schrieb Paul Dukas im „Zauberlehrling“ ein würdiges Seitenstück zu Straußens lustiger Dichtung Till Eulenspiegel. Bruneaus Oper „Messidor“ ist nur bemerkenswert als Vertonung Zolascher Prosa, aber von Rimsky-Korssakows Oper „Sadko“ ist wenigstens das „Hindu-Lied“ in weiteren Kreisen bekannt geworden. Von den vor 35 Jahren erschienenen Bühnenwerken Pedrells („Die Pyrenäen“), Weingartners („Orestes“) und Debussys lebt nur dessen „Pelléas et Mélisande“, der französische „Tristan“. Im gleichen Jahr (1902) erhielten drei Musiker ehrenvolle Rufe: Steinbach nach Köln, Hausegger nach Frankfurt a. M. und Karl Straube nach Leipzig in das Amt Johann Sebastian Bachs. Die 1907 erschienenen „Orchestervariationen über ein lustiges Thema von Hiller“ von Max Reger sind unverblichene Zeugnisse einer reichen Phantasie. Die deutsche Männerchorpflege erhielt starke Anregung durch das „Kaiserliederbuch“ und die Bachauffassung wurde maßgebend beeinflußt durch A. Pirros Buch: „L'Esthétique de J. S. Bach“. Die Zeit hat bereits ein Urteil gesprochen über drei gleichaltrige Werke von 1912: Strauß' „Ariadne“ (1. Fassung), Schrekers „Der ferne Klang“ und Schönbergs „Pierrot lunaire“. Als München 1917 der Welt Pfitzners „Palestrina“ kund machte, führte man in Dresden die endgültige Fassung der „Ariadne“ von Strauß auf. In Deutschlands Notjahren (1922) verkündeten Pfitzner in seiner Kantate „Von deutscher Seele“, v. Baußnern in „Das hohe Lied vom Leben und vom Sterben“ und Kaminski in „Der 69. Psalm“ ihre Ideale. Die Musiker aller Länder suchten (1922) durch die Gründung der „Intern. Gesellschaft für Neue Musik“ Fühlung miteinander zu bekommen. Zehn Jahre lang schon bewährt sich die Markus-Passion von Kurt Thomas als ein innerlich starkes Werk. 1927 lenkten auch Schoeck mit seiner „Penthesilea“ und Wolf-Ferrari mit seinem „Sly“ die Aufmerksamkeit auf sich. Das wesentlichste Ereignis aber des Jahres 1927 wird für alle Zeiten die Wiedergewinnung von Bachs „Kunst der Fuge“ in Graesers Bearbeitung durch Karl Straubes Uraufführung bleiben.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

„Das falsche Lob ist viel schlimmer als der falsche Tadel.“
(Präsident Prof. Dr. Peter Raabe in Lübeck Anfang Dezember.)

Eine Reihe von neuen Werken hebt sich aus der Flut der Konzertveranstaltungen hervor, die in den letzten Wochen in unverminderter Stärke anhielt.

In der Berliner Staatsoper vermittelte das erste der vier sonntägigen Sinfoniekonzerte, deren Wiedereinführung der NS-Kulturgemeinde zu danken ist, die Bekanntschaft mit einer „Orchestermusik mit Klavier“ von Wagner-Régeny, die der Komponist selbst gewandt am Flügel ausführte. Kleine, wohlgeformte Stimmungsbilder improvisatorischer Art, deren Melodik volkstümlicher Herkunft ist. Der Unterhaltungswert überwiegt namentlich in dem rhythmisch allzu stark belasteten ersten Satz, während die Einheitlichkeit des verträumten Charakters im zweiten Stück sehr befriedigt. Die Orchesterleitung führte Johannes Schüler kunstverständig aus, als Solistin erntete Maria Cebotari begeisterten Beifall.

Peter Raabe bleibt in ſeinen Sinfoniekonzerten mit dem Landesorcheſter erfolgreich bemüht, der lebenden Generation zu dienen. Neben der Ouvertüre von Helmut Meyer von Bremen bot er in ſeinen letzten Konzerten als Erſtaufführung eine ſchon 1925 uraufgeführte Kammerſinfonie von Joſeph Suder. Eine achtbare, durch gründlichſte muſikaliſche Fachkenntniſſe eher als durch Reife der Erfindung überzeugende Arbeit. Starkes Gefühl, Reichtum der Fantaſie äußern ſich beſonders in der thematiſchen Behandlung des Hauptgedankens im Trauermarſch, deſſen melancholiſche Schwere an Tſchaikowſky erinnert. Dann folgte ebenfalls als örtliche Neuheit das Klavierkonzert G-dur von Raoul von Koczalſki, vom Komponiſten klangſchön wiedergegeben. In dieſer Schöpfung ſpiegelt ſich die äußere Eleganz vornehmer Salons Ende des vorigen Jahrhunderts, deren Atmoſphäre von leichtem, flüſſigen Plauderton erfüllt iſt. Das ſchwelgeriſche Verſinken in mühelos verſtändliche, ſchmeichleriſche Tonfolgen bereitete den Hörern großes Vergnügen.

Auf der Tagung der Reichskulturkammer wurde ein „Gebet der Jugend" von Hermann Zilcher uraufgeführt. Eine für Zilcher ſelbſtverſtändliche ſatztechniſche Beherrſchung zeichnet dieſe für Chor, Sopranſolo und Orcheſter geſchriebene Schöpfung aus, die in klar gegliederten Abſchnitten u. a. das Deutſchlandlied kontrapunktiſch verwendet. Dieſes „Gebet der Jugend" wendet ſich vor allem an das Verſtändnis breiter Volksmaſſen, ohne im Stil den bewußten Ausdruck der Gegenwart anzunehmen.

Victor de Sabata, der geniale, in ſeiner hinreißenden Orcheſtergeſtaltung unübertreffliche italieniſche Meiſterdirigent, erfreute in zwei Gaſtkonzerten mit neueren Werken, die zum Teil ſchon in Berlin bekannt waren, wie Ravels „Bolero", dieſes packende Effektſtück raffinierter Inſtrumentationskünſte, und Reſpighis „Feste romane", von ſüdländiſcher Glut erfüllte, lebenſprühende Bilder aus dem italieniſchen Volksleben, die mit ſolcher Meiſterſchaft entworfen ſind, daß man ſich über die kritiſchen Bedenken einiger allzu empfindſam angekränkelter Ohren nur wundern muß. Neu war ein Notturno von Martucci, das zu den liebenswerteſten, in der Zartheit und Feinheit der lyriſchen Stimmung berückendſten Schöpfungen zählt.

Auch in der Oper äußerte ſich eine Bevorzugung neuer Muſik. An einem Tanzabend der Staatsoper hatte Lizzie Maudrick im Einvernehmen mit dem Komponiſten der bekannten Konzert-Suite „Der Bürger als Edelmann" von Richard Strauß eine neue tänzeriſche Handlung unterlegt. Somit ergibt ſich der eigenartige Umſtand, daß ein urſprünglich für das Theater gedachtes Werk auf dem Umweg über den Konzertſaal für die Bühne zurückgewonnen wird. In dieſem Tanzſpiel „Bürger Jourdain" wird gezeigt, wie der tragikomiſche Titelheld gegen den unerwünſchten Liebhaber ſeiner Tochter eifert und ſchließlich dadurch überliſtet wird, daß der Anbeter in der Verkleidung als exotiſcher Nabob der Eitelkeit des Jourdain ſchmeichelt. Den neun Stücken der Suite, denen als Abſchluß das urſprüngliche Finale aus der Schauſpielmuſik beigegeben wurde, war Herbert Trantow ein anſprechender Anwalt. Die ſinnvolle, jede Einzelheit berückſichtigende Tanzgeſtaltung trug ihrerſeits wieder dazu bei, das Verſtändnis für die Strauß'ſche Muſik zu vertiefen und ihren Wert durch die Verbindung mit dem viſuellen Eindruck zu unterſtreichen. — Anſchließend gabs Manuel de Fallas „Dreiſpitz" mit ſeinem geradezu köſtlichen Schatz zündender ſpaniſcher Weiſen, die in einheitlich humorvoller Tanzausführung überaus gefielen.

Das Deutſche Opernhaus brachte eine Tanz-Uraufführung: Die Pantomime „Kinderlied", Muſik von Kurt Stiebitz. Der Gedanke Benno von Arents, Melodien der Kinderzeit zu einem bunten Reigen zu vereinen und ihren Textinhalt(mit Geſang hinter der Szene) tänzeriſch auszudeuten, iſt nicht übel. Da erleben wir im Rahmen eines Märchenwaldes, wie „Hänschen klein" wohlgemut mit Stock und Hut auf Abenteuer ausgeht, wie der Fuchs die Gans ſtiehlt, bis der Förſter mit dem Heer bewaffneter Waldtiere den Räuber erlegt. Ein Freudenfeſt vereint alle Waldbewohner, auf einem improviſierten „Waldtheater werden die „zehn kleinen Negerlein" in ihren Erlebniſſen vorgeführt, bis ein Schneefall dem Treiben ein Ende bereitet. Der Wald ſchmückt ſich mit Kerzen, in einem hohlen Baum erſcheint ein Muttergottesbild, und nachdem die Waldtiere dieſe Weihnachtsbotſchaft vernommen, ſchließt ſich der Vorhang. Von einigen Gewaltſamkeiten in der Zuſammenſtel-

lung dieser getanzten Lieder-Suite abgesehen, verfehlt dieses Spiel als künstlerisches Geschenk für die Allerkleinsten nicht seine Wirkung. Interessant ist aber die musikalische Behandlung der Vorlage. Kurt Stiebitz hat sich seine Aufgabe wahrlich nicht leicht gemacht. Er bringt aparte harmonische Wirkungen, fugiert die Themen, verändert sie rhythmisch, erweitert sie melodisch und gewinnt aus ihnen die Anregung zu mancherlei Tänzen, die sich als Variationen über das jeweilige Kinderlied erweisen. Das erscheint mitunter vielleicht etwas gedankenbeschwert ohne die Ursprünglichkeit der gleichen Erfindungsfrische, die das kindliche Volkslied selbst kennzeichnet. Aber vom künstlerischen Standpunkt verdient seine Musik trotz der eigenartigen Instrumentation Anerkennung. Er verwendet nämlich Tonwerkzeuge, denen man im Opernorchester nicht zu begegnen pflegt, wie etwa das Vibraphon. Beim Erscheinen der Gottesmutter erklingt ein Weihnachtslied auf einer Singenden Säge. Entschuldigend ist hierbei das Überraschungsmoment, das der Komponist in bester Absicht anwendet. Und ich muß gestehen, daß der eigenartige Klang des nicht ganz „salonfähigen" Instrumentes an dieser Stelle wirklich ganz frappierend wirkt, und daß es erst einer längeren Überlegung bedurfte, ehe man hinter das Geheimnis dieser seltsamen Tonerzeugung kam, die man an dieser Stelle am wenigsten vermutete. Auch das Akkordeon fügt der Komponist beim Tanz der Libellen ein. Die Klangmischung der chromatischen Harmonika mit einigen tiefen, piano ausgehaltenen Bläsern ist durchaus annehmbar. Stiebitz erschließt damit dem künstlerisch einwandfreien, von Kunstfanatikern zu Unrecht „verachteten" Akkordeon neue Wege. Die von Leo Spieß und Rudolf Kölling betreute Aufführung fand lebhafteste Zustimmung.

Noch ein flüchtiger Blick über weitere Ereignisse des Berliner Musiklebens: Die Staatsoper ließ den „Rosenkavalier" in neuer geschmackvoller Inszenierung (Josef Gielen und Leo Pasetti) mit der befriedigenden Hanna Gorina, Tiana Lemnitz, Maria Cebotari und Jaro Prohaska auf dem Spielplan erscheinen. Die musikalische Leitung des Johannes Schüler war nicht immer so leicht und beschwingt, wie man es von den überragenden Fähigkeiten dieses Dirigenten erwarten durfte. Die italienische Sängerin Gina Cigna mit überraschend klangvoller Tiefe, ansprechender Höhe und maßvoller schauspielerischer Gestaltung gastierte erfolgreich als Aida im Deutschen Opernhaus. In den Solistenkonzerten beherrschen Gesang und Klavier die Vortragsfolgen. Ein Reigen der schönsten Stimmen entwuchs einem Lieder- und Duetten-Abend von Helge Roswaenge und Domgraf-Faßbaender, einem Konzert der Erna Sack, und vor allem dem Liederabend von Erna Berger, die in Form einer „Weber-Feier" berückende Proben ihrer stimmlichen Zierlichkeit gab. Auch die „Domspatzen" aus Regensburg unter Leitung von Th. Schrems erschienen bei Rückkehr aus Polen auf dem Podium der Philharmonie. Jedoch wiesen die Stimmen der trefflichen kleinen Sänger gewisse Ermüdungserscheinungen auf, die die Reinheit des Klangbildes trübten.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Im Mittelpunkt des 3. Gürzenich-Konzerts unter Eugen Papst stand Anton Bruckners große f-moll-Messe, zu deren klanglich-musikalischer Wiedergabe die Verstärkung des Gürzenichchors durch den Kölner Männergesangverein wesentlich beitrug, wie auch das Soloquartett der Damen Armhold, Pauly und der Herren Erb und Willy sich dem Gesamtstil vortrefflich einfügte. Der bekannte Tenor, der noch immer über die Frische des Vortrags verfügt, die ihn bisher auszeichnete, bot dann noch Mozarts Kerkerarie und den geistlichen Bittgesang „Panis omnipotentia", während der Dirigent den Abend durch Händels concerto grosso in D-dur in virtuosem Vortrag einleitete. Das 4. Konzert dieser Reihe brachte die Erstaufführung der Jarnachschen „Musik mit Mozart", die den feinsinnigen und überlegen formenden Busonischüler erkennen und schätzen ließ, dazu diejenige der Drei Hölderlin-Hymnen von Richard Strauß, deren farbenschillernden Satz Papst glänzend meisterte, in dem, mehr flächig behandelten Solopart von Viorica Ursuleac aus Berlin aufs beste unterstützt. Beethovens „Eroika" beschloß in einer, die Bläser verdoppelnden Fassung wirksam den Abend. Die beiden Meisterkonzerte des Monats vermittelten die erneute wertvolle Bekanntschaft mit Heinrich

Schlusnus als einfühlsamen Interpreten Schumannscher, Wolfscher und Pfitznerscher Gesänge, von Sebastian Peschko am Flügel ausgezeichnet begleitet und mit dem Franzosen Cortot, der sich wieder als Meister des Anschlags auswies. Beethovens Neunte erlebte, dem Wunsche der Zuhörerschaft entsprechend unter Papst ihre Wiederholungsaufführung, und in der ausverkauften Messehalle verabschiedete sich das Londoner Philharmonische Orchester unter Thomas Beecham mit einer straffen Wiedergabe der Aristophanes-Ouvertüre von Williams, dem Oxforder Bruchschüler, zwei Stimmungsbildern von Delius, dem Festlichen Zug von Rimsky-Korsakow, Mozarts Es-dur- und Dvořáks 4. Sinfonie und dem, als Zugabe gewährten „Römischen Karneval" von Berlioz von Deutschland, für dessen Musik der Dirigent auch im Weltkriege tapfer warb, und von der er in seiner Ansprache im Kölner Rathause sagte, sie werde in England der heimischen vorgezogen. Bachs „Kunst der Fuge" erklang im Rahmen einer Veranstaltung des Kölner Bachvereins unter Erich Kraak in einer, auf die Originalhandschrift zurückgehenden Aufstellung und einer orgelmäßig registrierenden Instrumentierung und hinterließ, dank der würdigen Ausführung durch Dirigent und Kölner Kammersinfonieorchester wie durch Domorganist Prof. Bachem einen tiefen Eindruck. Bachem vermittelte an einem offenen Orgelabend die Kenntnis der Grabnerschen Paternoster-Fantasie sowie eines genialen Präludiums von dem Bach-Zeitgenossen Bruhns wie der e-moll-Fantasie des, an der Hochschule durch Jarnach herangebildeten begabten Schweizers Jenny. Jarnach selbst trug in der Bücherstube am Dom zusammen mit dem hervorragenden Italiener Enrico Meinardi Regers wundervolle a-moll-Cellosonate, sowie Beethovens D-dur-Sonate in vollendeter Form vor, wie auch der Cellist in Bachs C-dur-Sonate das polyphone Gefüge meisterlich hervorzuheben verstand. Das Kölner Streichquartett gab, bestritten von seinem Primarius Walter Kunkel und dem außerordentlichen Pianisten des Reichssenders, Hans Haaß, einen Sonatenabend, der klassische und romantische Werke mehr hausmusikalischer Art in beschwingter Form erklingen ließ. Das Priskaquartett spielte zur Feier des 3jährigen Bestehens des Deutschen Volksbildungswerks ebenfalls eingängigere Werke, so Haydns Serenade, eine Sarabande von Hermann Blume und Haydns Kaiser-Variationen allen Hörern zu Dank. In einem Klavierabend stellte sich der Schweizer Armin Berchtold als gediegener, wenn auch gern die dynamischen Grenzen überschreitender Künstler vor, ebenso die jugendliche Pianistin Irmgard Mannstaedt als klangschattierende, die Altistin Berta Maria Klaembt als von innen her gestaltende Musikerin. Die rührige Literarisch-Musikalische Gesellschaft gab Gelegenheit, junge, einheimische Künstler kennen zu lernen, so die Altistin Lore Paxmann und die Sopranistin Lilly Richter, die Duette von Krieger und Pergolesi zu schönster Wirkung brachten, ebenso wie Erwin Bischoff als Pianist und Programmleiter und Benno Richard als Cellist das Ihre zum guten Gelingen beitrugen.

Die Staatliche Hochschule für Musik gedachte Franz Liszts in einer Feier, die den 13. Psalm, die sinfonischen Dichtungen „Orpheus" und „Prometheus" unter O. Siegl und Heinz Körner zu starker Wirkung kommen ließen, während der Dahmschüler Werner Hafenclever im A-dur-Konzert als konzertreifer Pianist und Eugen Engels als Solist im Psalm Ausgezeichnetes leisteten. Dem Gedenken des 40. Todestages Anton Bruckners galt ein Vortrag C. Joh. Perls-Berlin im Verein der kathol. Akademiker, den der Chor von St. Gereon und Organist Waffenhoven musikalisch umrahmten, während in der Apostelkirche die e-moll-Messe, vom Domchor unter Prof. Mölders und das Streichquintett, vom Kunkel-Quartett tonschön vorgetragen, zu Gehör kamen und Prof. Bachem über das Adagio der 7. Sinfonie improvisierte. Liszt und den Weimarer Kreis behandelte im Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen Prof. Josephson-Duisburg, wobei Lieder Wagners, Cornelius' und Liszts die Sopranistin Erna Bubenzer stilgerecht einfügte.

Zu einem starken Erlebnis wurde der Besuch des Leipziger Thomanerchors unter Karl Straube, der Werke J. H. Scheins, Bachs und geistliche Gesänge Regers mit Professor Michael Schneider, dem neuen Leiter der evangel. Kirchenmusikabteilung der Musikhochschule als bedeutendem Nachgestalter Bachscher, Davidscher und Pachelbelscher Orgelwerke zum nachhaltigen Eindruck brachte. Die Kölner Chorvereinigung unter Wilh. Bredack verhalf Max Bruchs Gustav Adolf-Oratorium in derselben Christuskirche zur verdienten

Wiederbelebung, unterstützt von Toni Muß (Bariton), Ida Kuhl-Dahlmann (Alt) und P. Krudewig (Tenor). Das Herbstkonzert des Kölner Liederkranzes ließ unter Heinrich Brachs Führung zeitgenössische Werke von Pet. Haas, Willy Sendt und Heinrich Lemacher, von letzterem als Uraufführung die „Juninächte" erklingen, während die Kölner Quartettvereinigung Rheinland den gelungenen Versuch einer Morgenfeier unternahm; und auch hier wurden, wie dort, einheimische Solisten dankenswerterweise zur Mitwirkung herangezogen, so Charl. Hoffmann (Sopran), Johanna Gläßer-Kessel (Klavier), Prof. Bachem (Orgel), Jos. Janko (Tenor) und B. Richard (Cello). Im Rahmen einer Musikalischen Feierstunde des Staatl. Friedr. Wilh.-Gymnasiums, geleitet von Stud.-Ass. Baumhof, kamen Lieder der HJ zur gediegenen Wiedergabe, so Baumanns, von Gottfr. Wolters für Chor und Orch. bearbeitetes „Weit laßt die Fahnen weh'n", Lemachers Kantate 1914. In der Hochschule für Musik behandelte Hans Merx-New York die Musik der englisch sprechenden Völker, ergänzt durch musikalische Darbietungen gälischer, keltischer und amerikanischer Stämme. Die von dem weitbekannten Hagener Musikpädagogen Heinz Schüngeler geleitete Engelbert Haas-Musikschule bot zum Tage der Hausmusik Bachsche Klavierkonzerte und das 3. Brandenburgische unter Forstmann und bewies die gediegene Klavierschulung durch den Anstaltsleiter. Aber auch die Mehrzahl der hiesigen höheren Schulen beteiligten sich aktiv an der Ausgestaltung dieses Tages, wobei Nennung verdienen der „Familienabend" der Schulmusikabteilung der Musikhochschule unter deren Abt.-Leiter Professor Stoverock, dazu die Morgenfeier der Hoch- und Rheinischen Musikschule mit Werken des 40jährigen Otto Siegl und des 50jährigen Hermann Unger. Als Ausführende bewährten sich hierbei der Madrigalchor der Hochschule unter Siegl, der Konstanzer Geiger Otto Keller, der Hochschullehrer Karl Delseit (Klavier) und Franz Gillesen als Begleiter, die Altistin Grete Müsse. Die NS-Kulturgemeinde hatte sich dieser Morgenfeier als Einladerin besonders angenommen.

Im Opernhause erlebten wir die Wiederaufnahme des Pfitznerschen „Armen Heinrich", der, seit 1913 hier nicht mehr gebracht, zu einem tiefgehenden Erlebnis wurde und den Ausführenden mit Erich Riede am Pult und Hans Schmid als Spielleiter aufrichtigen Dank der Zuhörer eintrug. Wahrscheinlich wird der Meister demnächst selbst sein Werk dirigieren. Eugen Bodarts, des jungen Kapellmeister im Hause weihnachtliche, nach Lope de Vega gestaltete „Hirtenlegende", die hier ihre Uraufführung in der Neufassung erfuhr, hält sich musikalisch an große Opernvorbilder von Wagner bis d'Albert und gewann sich unter GMD Fritz Zauns sorgsamer musikalischer und Gen.-Intendant Springs szenischer Leitung freundlichen Beifall. In Mozarts „Zauberflöte" stellte sich der jugendliche, dem Orchester angehörende Heribert Weyers als gewandter und aussichtsvoller Dirigent dem erfreulicherweise ausverkauften Hause vor.

Der Reichssender Köln erwarb sich das Verdienst, Hans Pfitzner als Gastdirigent zu berufen, der mit Schumanns C-dur-Sinfonie ein zu unrecht vergessenes Werk wieder zum Leben erweckte und mit der Wiedergabe seines Cellokonzerts (Hermann von Beckerath-München als vorzüglicher Solist) und seiner genialen Kätchenmusik eine künstlerische Tat, auch als werktreuer Interpret verrichtete. Pfitzners Meisterschüler Robert Rehau war mit einer prachtvollen Geigensonate in der Sendung „Neue Musik aus Westdeutschland" vertreten, die Herb. Anrath mit dem Komponisten zu sicherer Wirkung führten. An die Stelle des nach Stuttgart berufenen Dr. Buschkötter kam F. M. Müntefer als vorläufiger 1. Kapellmeister, der eine Sendung der letzten Werke großer Meister unter dem Motto „Das Schwanenlied" leitete und sich hierbei gut einzuführen wußte. Eine famose Umrahmung der Stunde „Preußische Miniaturen" gab O. J. Kühn mit Orchesterwerken von Faschm. Krumpholz und E. Bach, während die Hausmusikstunde eine Geigensonate des Bachzeitgenossen Hasse bot. Der Volksdichter F. P. Kürten sprach zu dem Thema „Kennt Ihr unsere Volksinstrumente?" mit aufschlußreichen historischen Angaben zur Geschichte der Harmonika. Die Sendung „Das Schatzkästlein" mit Lied und Gedicht vergangener Zeiten, von Abt.-Leiter Gehly geschaffen und geleitet, beging ihr Jahresbestehen wertvollster Kulturarbeit. Ernste Chormusik ließ am Bußtag die Bonner Madrigalvereinigung unter Ludw. Böckeler hören

mit Milli Engelmann (Sopran) als tüchtiger Solistin und Lieder und Klavierwerke Pfitzners und Sträßers bot Hans Haaß, zusammen mit Tilly Steinkrüger (Alt), der aus der Hochschule hervorgegangenen Pianistin Astrid Neuhaus und Hans O. Schmidt in feinsinniger Interpretierung. Unter dem Motto „Bunt ist die Welt der Oper" endlich gab der Reichssender unter Eysoldts und Breuers musikalischer Leitung Proben aus Werken Beethovens bis zu Straußens „Salome".

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Zeitgenössische Musik.

In der Zeit vom 1. Oktober bis zum 8. Dezember hatte der Leipziger Musikberichterstatter die Möglichkeit, nicht weniger als vierundsechzig zeitgenössische Werke anzuhören. Diese stattliche Zahl berechtigt zu der Feststellung, daß der zeitgenössischen Musik doch ein recht beträchtlicher Raum im Musikleben eingeräumt ist, daß Klagen über die Vernachlässigung des zeitgenössischen Schaffens auf unsere einheimischen Verhältnisse gegenwärtig also nicht zutreffen. Diese hohe Zahl ist vor allem auf das tatkräftige Eintreten bestimmter Künstler und Körperschaften für das zeitgenössische Schaffen zurückzuführen. So bot Hermann Abendroth in den Gewandhauskonzerten sechs zeitgenössische, zum Teil sehr anspruchsvolle Werke; Friedrich Högner spielte vier zeitgenössische Orgelwerke, unter ihnen drei als Uraufführungen; Friedrich Rabenschlag brachte acht Choralsätze aus dem Spandauer Chorbuch von Ernst Pepping; auf Einladung der NS-Kulturgemeinde spielte Walter Niemann eine Abendmusik im Gohliser Schlößchen mit eigenen Werken; Walter Zöllner widmete sein drittes Orgelkonzert neuen Meistern, und Georg Winkler spielte in einem Orgelabend sieben zeitgenössische Werke; Georg Trexler hatte einen Abend der katholischen Kirchenmusikwoche ebenfalls dem zeitgenössischen Schaffen (fünf Werke) vorbehalten, und drei zeitgenössische Werke waren in dem Klavierabend der italienischen Pianistin Ornella Puliti-Santoliquido zu hören, die auf Einladung der italienischen Dante-Gesellschaft, Komitee Leipzig, spielte. Schließlich danken wir es Sir Thomas Beecham, daß er sein Gastkonzert mit dem Londoner Philharmonischen Orchester nicht zum Anlaß nahm, hundertfach gehörte Paradestücke vorzuführen, sondern ein anregendes Programm mit seltenen Werken aufgestellt hatte, unter denen sich zwei Werke zeitgenössischer Komponisten befanden.

Vierundsechzig zeitgenössische Werke! Angesichts dieser Zahl muß auch einmal daran erinnert werden, welch ein Maß von Nervenkraft, Fachkenntnis, Unterscheidungsvermögen und entsagungsvoll-eindringender, sich durchaus nicht immer mit dem bloßen Anhören erschöpfender Arbeit der Berichterstatter aufwenden muß, um dieser Fülle der Erscheinungen Herr und vor allem ihr gerecht zu werden! Unnötig zu sagen, daß der Komponist sein Werk hören muß, um die Übereinstimmung des innerlich erschauten Klangbildes mit dem lebendigen Klang und die Wirkung auf die Zuhörer zu erproben. Unnötig wohl auch zu sagen, daß in dieser Fülle der Erscheinungen nicht alles gleichwertig sein kann, daß sich neben guten, ja außerordentlichen Leistungen weniger Gelungenes befindet, daß also eine an den Kern der Sache vordringende Berichterstattung auch wertend vorgehen muß, soll sie nicht in das charakter- und farblose Chaos eines alles gut und schön findenden liberalistischen Geschreibes verfallen. Nötig vielleicht zu sagen, daß der begrenzte Raum des Monatsberichtes mehr denn je denjenigen schöpferischen Leistungen offenstehen wird, die sich durch Können, außergewöhnliche schöpferische Kraft und charaktervolle Haltung über die Masse der epigonenhaften Werke von schwacher Erfindung, der konjunkturbedingten Machwerke oder gar der konstruktiv erkünstelten Gebilde erheben, die deshalb auch den zahlreichen, nach seelischer Bereicherung durch die Musik verlangenden Menschen unserer Tage etwas zu bedeuten vermögen.

Das bedeutsamste zeitgenössische Werk dieser letzten Monate war zweifellos die Orchesterpartita von Johann Nepomuk David, über deren Uraufführung im Gewandhaus ein Sonderaufsatz dieses Heftes berichtet. Dort wird als die bestimmende seelische Haltung Davids die des Mystikers herausgestellt, der von einem seelisch-thematischen Zentrum aus ein Werk

entwickelt und es mit den Kräften des überperſönlichen Seinsgrundes durchſtrömt. Das gleiche Geſtaltungsprinzip iſt, wenn auch in anderer Ausprägung, in zwei neuen O r g e l w e r k e n Davids lebendig, in der „Fantaſie und Fuge e-moll“, die Friedrich H ö g n e r uraufführte, und in der „Fantaſie und Fuge C-dur“, die Günther R a m i n ſchon im März uraufgeführt hatte und die er letzthin in der Thomanermotette wiederholte (beide Werke ſind in einem Heft bei Breitkopf & Härtel erſchienen und Günther Ramin gewidmet). Fantaſie und Fuge ſind in jedem der beiden Werke ſtreng aus einem Thema, dem Fugenthema, entwickelt, nur daß das Fugenthema in der Fantaſie rhythmiſch und melodiſch ſtark variierend ausgedeutet wird. Die e-moll-Fantaſie führt das im Oktavraum abſteigende Thema in der dritten Stimme rhythmiſch variiert ein, gibt ihm das Thema noch ſtärker abgewandelt als Gegenſatz in der zweiten Stimme bei und zieht anſchließend auch den Gegenſatz des Fugenthemas aus der Fuge ſelbſt in der erſten Stimme heran. Dieſer Gegenſatz iſt aus dem zweiten (Sechzehntel-) Motiv des Fugenthemas durch Gegenbewegung gewonnen. Mit melodiſcher und rhythmiſcher Variation, mit Ausnutzung von gerader und Gegenbewegung, aber auch mit geſonderter Verarbeitung der beiden Themamotive wird nun die Fantaſie in ſechs deutlich voneinander abgeſetzten Linienzügen durchgeführt, von denen jeder das Thema und ſeine Motive anders auswertet; die Kontrapunktik verdichtet ſich dabei im zweiten Linienzug zu einem Doppel-Gegenkanon, am Ende des vierten Linienzuges zu dreifacher Verkleinerung im Kanon, im fünften Linienzug zu vierſtimmigen Imitationen in Gegenbewegung und Verkleinerung. Anders iſt die C-dur-Fantaſie gebaut; ſie iſt beſtimmt durch die Eigenart des Fugenthemas, das aus drei klar unterſchiedenen Motiven gebildet iſt: aus dem erſten Motiv mit wiederholter Quintſpannung und diatoniſchem Terzfall, aus dem zweiten Motiv mit Wechſel von diatoniſch-chromatiſchem Anſtieg und Quartfall, ſowie aus dem dritten Motiv mit dem diatoniſchen Terzfall und dem zweimaligen, akkordiſch-gebrochenen Quintfall (Motive a, b, c). Die Fantaſie entfaltet demzufolge erſt einen mächtigen Linienzug mit dem erſten Motiv a in gerader und umgekehrter Bewegung, führt darauf Motiv b kurz durch drei Stimmen und ſchließt zweimal c an. Mit Verdichtung und ſtärkerer Spannung der Linien wird darauf das Ganze wiederholt, ſo daß dieſe Fantaſie aus zweimal drei Linienzügen beſteht, bei ausgeſprochenem Übergewicht des erſten Linienzuges jeder Gruppe; die beiden aus b und c gebildeten Linienzüge haben jeweils die Aufgabe, die ſtarken ſeeliſchen Spannungen des erſten Linienzuges in eine faſt idylliſche Haltung zu löſen. Die e-moll-Fuge exponiert das Thema zunächſt vierſtimmig, leitet mit einem zweitaktigen Zwiſchenſpiel zur erſten Durchführung, die das Thema vorwiegend in der Umkehrung bringt; ein längeres Zwiſchenſpiel führt darauf zur zweiten Durchführung; nach dieſer zweiten Durchführung — das iſt nun das Beſondere dieſer Fuge — kommt es zu keiner geſchloſſenen dritten Durchführung mehr, ſondern nur zu einer Engführung des vollſtändigen Themas kurz vor dem Schluß. Dazwiſchen aber erſtreckt ſich über ein langes Stück eine kontrapunktiſche Fortſpinnung, die das Thema in ſeine zwei Motive getrennt verarbeitet und die mit ihrer tollen Phantaſtik faſt der ſchönſte Teil des Ganzen iſt. Die kürzere C-dur-Fuge beginnt mit dieſem motiviſch-kontrapunktiſchen Spiel bereits nach der erſten Durchführung und bringt das vollſtändige Thema kurz vor dem Schluß noch einmal im Pedal. Ebenſo wie die Orcheſterpartita ſind alſo auch dieſe beiden Orgelwerke aus e i n e m thematiſchen Kern heraus geformt, jedoch weſentlich anders und dadurch einen Begriff vermittelnd von den unabſehbaren geſtalteriſchen Möglichkeiten, die ſich aus der Vereinigung von myſtiſcher Seelenhaltung und polyphonem Muſikdenken ergeben. Durch drei bereits bekannte Werke Davids wurde dieſe Einſicht in die Eigenart dieſes Komponiſten beſtätigt: durch die a-moll-Chaconne (Walter Z ö l l n e r), ſowie durch den Hymnus „Veni creator spiritus“ und die „Fantasia super l'homme armé“ (Georg T r e x l e r).

Einen weſentlich anderen, jedoch auch ſehr ausgeprägten Schaffenstypus vertritt Hermann G r a b n e r in ſeiner neuen Orgelſonate F-dur op. 40, die ebenfalls Friedrich H ö g n e r uraufführte (ihm iſt das bei Kiſtner & Siegel erſchienene Werk gewidmet). Auch hier treten im erſten und zweiten Satz ausgiebig kanoniſche Führungen auf, und der letzte Satz iſt gar eine Fuge, in der ſich die Linien manchmal kräftig reiben. Doch finden ſich auch ganz ſchlichte Akkordfolgen, und überhaupt zielt dieſes Werk offenſichtlich auf etwas ganz anderes ab als

die beiden, jeweils aus einem ſeeliſchen Zentrum ausſchwingenden Orgelwerke Davids. Was Grabner in den drei Sätzen dieſer Sonate geben will und auch überzeugend zu geſtalten weiß, das ſind drei ſcharf gefaßte Charaktertypen oder Gemütsverfaſſungen, die kontraſtierend aneinandergereiht werden und dadurch den Eindruck des Werkes bedingen: im erſten Satz, der durch den luſtigen Quartruf und die kanoniſch rollenden Achtelfiguren ſeine beſondere Eigenart erhält, eine diesſeitsfreudige, krafterfüllte, „optimiſtiſche" Seelenhaltung, im zweiten Satz eine Gemütsverfaſſung ruhiger Beſinnlichkeit und innerer Einkehr, und im dritten Satz tut ſich ſchließlich die Welt des Grotesk-Phantaſtiſchen auf, deren Energien ſich jedoch am Schluß zu geſammelter, überlegen beherrſchter Kraft klären und verdichten, dadurch auch die Haltung des erſten Satzes auf höherer Ebene wieder aufnehmen und den groß-formalen Ring ſchließen. Man glaubt zunächſt an Dürers „Vier Temperamente" denken zu müſſen. Doch ſind es in dieſer Sonate nur drei; außerdem iſt der zweite Satz kein Melancholicus und „choleriſch" würde für den dritten auch nicht recht zutreffen. Dieſe ausgeprägte Darſtellung beſtimmter Seelenlagen verleiht dem Werk auch die Tugend leichter Verſtändlichkeit, die alſo weder durch die meiſt denkbar einfache Tonalität des erſten Satzes allein bedingt iſt noch durch die ziemlich kantigen Linienführungen des dritten Satzes beeinträchtigt wird; denn jede dieſer Gemütsverfaſſungen wird mit den tonſetzeriſchen Mitteln dargeſtellt, die ihr zukommen. Deshalb finden hier ſchlichte Homophonie und Fugenform, einfache Quartrufe und grotesk ausgereckte Linien ſich zuſammen im gleichen Werk, das bei geringerer ſchöpferiſcher Kraft des Komponiſten dieſe gegenſätzlichen Elemente kaum derart ſinnvoll und haltbar binden würde, wie dies hier geſchieht.

Der ſchönen künſtleriſchen Aufgabe, ſchlichtes Muſikempfinden und kunſtvolle Polyphonie in einem Werk zu vereinigen, unterzieht ſich auch Hans Weyrauch mit beachtlichem Gelingen; denn in der ebenfalls von Högner uraufgeführten Dreiheit „Präludium, Arie und Fuge" iſt der thematiſch bereits auf die Fuge bezogene Mittelteil ein derart beſeeltes und anſprechendes Stück geworden, daß man die genauere Unterſuchung gar nicht erſt anſtellt, inwieweit die ſtark von Bach beſtimmte Polyphonie des Präludiums und der Fuge auch perſönliche Ausdruckswerte enthält; bloßes Archaiſieren iſt ſie keinesfalls. Weyrauch ſcheint zu den Begabungen zu gehören, die ſich Zeit zum Ausreifen nehmen und ſich das auch leiſten können. Eines hat er bereits — gegenüber ſeinen Anfängen — erreicht: eine außerordentlich klare Schreibweiſe, und dieſes Ziel iſt auch für ein unbezweifelbares Talent wie Hans Brönner ſicher erſtrebenswert; Walter Zöllner ſpielte von ihm Choral, Variationen und Fuge über „Wie ſchön leuchtet uns der Morgenſtern". Daß Brönner als Kontrapunktiker etwas gelernt hat, beweiſt manche Variation; die Fuge iſt aber derart kompakt ausgefallen, daß weder die Regiſtrierung noch ein angeſtrengtes lineares Hören ein auch nur einigermaßen klares Bild ergibt. Högner und Zöllner ſpielten auch je ein Werk aus den letzten Schaffensjahren von Karl Hoyer, und welch hoffnungsvolle Entwicklung der Tod hier vorzeitig unterbrochen hat, das zeigte deutlich der gelöſte Spielkontrapunkt des Präludiums aus op. 59. Den Eindruck eines tüchtigen kontrapunktiſchen Könnens machte ſchließlich Heinrich Weber mit ſeiner Paſſacaglia in e-moll, die Georg Trexler vermittelte.

Daß von den religiös-künſtleriſchen Werten des Chorals nach wie vor ſtarke Antriebe zum Schaffen ausgehen, wurde dem Muſikfreund in letzter Zeit durch zwei Beiſpiele wieder nachdrücklich zum Bewußtſein gebracht: durch die neue achtſtimmige Choralmotette „Ex deo naſcimur — in Chriſto morimur — ex ſpiritu ſancto reviviſcimus" von Johann Nepomuk David, die Karl Straube mit den Thomanern zur Uraufführung brachte (ihnen iſt das bei Breitkopf & Härtel erſchienene Werk auch gewidmet), ſowie durch eine Reihe von Choralſätzen aus dem „Spandauer Chorbuch" von Ernſt Pepping, deren ſich Friedrich Rabenſchlag mit der Univerſitätskantorei angenommen hatte. Der überperſönlich-göttliche Seinsgrund nimmt in Davids Motette diesmal Geſtalt an in Form der chriſtlichen Dreieinigkeit Gott Vater, Gott Sohn und Gott Heiliger Geiſt, und das gläubige Wiſſen darum, daß der Menſch in Leben und Tod in dieſem göttlichen Seinsgrund geborgen ruht, ſchafft ſich künſtleriſchen Ausdruck in drei Choralphantaſien. Im erſten und dritten Teil wird der Choral „Wir glauben all an einen Gott" achtſtimmig-doppelchörig nach Choralzeilen durchgeführt, der zweite

Teil stellt den Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" in dreistimmig-kanonischer Führung von dreifach verschiedener Wertigkeit als Symbol gläubiger Todesüberwindung auf. Wie der erste und dritte Satz vom gleichen Choral getragen sind, so ist auch das Tonsymbol für die Worte „ex deo nascimur" und „ex spiritu sancto reviviscimus" in beiden Sätzen das gleiche. In dem todernsten zweiten Satz jedoch sinkt das Tonsymbol für „in Christo morimur" schon nach dem ersten Quartanstieg zurück, doch wird es durch den zweiten dreistimmigen Chor dieses Satzes der Choralweise gleichgeordnet und gewinnt dadurch erhöhte Bedeutung. Die Symbolik mystischer Seelenhaltung ist in diesem Werk auch darin verdeutlicht, daß die Bekenntnisworte für die Dreieinigkeit in der überpersönlichen Kultsprache des Lateinischen gehalten sind, die Äußerungen des nach dem Seinsgrund verlangenden und in ihm aufgehenden Einzelmenschen dagegen in der Sprache des deutschen Kirchenliedes. Das „letzte Wort" hat sprachlich wie musikalisch am Schluß des Werkes das Dreieinigkeitssymbol, das im hymnischen Ton überzeugter Glaubensgewißheit aufgestellt wird. Obwohl gleicher mystischer Haltung wie die Orchesterpartita, prägt die Motette diese Haltung doch wieder anders aus; denn während sich in der Partita nach der „unio mystica" des dritten Satzes die Diesseitigkeit mit all ihrer Lebensfülle wieder auftut, geht der Mensch in diesem Werk aus der Diesseitigkeit, „aus diesem Elende" ein „in das Leben in Ewigkeit" durch die Auferstehung „de spiritu sancto". Diese Motette ist durchaus jenseitsbestimmt. Man hat den Eindruck, daß die Partita und die Motette innerlich stark zusammengehören als zwei unterschiedliche, aber jede in ihrer Art berechtigte Ausprägungen einer seelischen Grundhaltung, der des Mystikers. Die beiden Werke reihen sich damit ein in eine große Überlieferung; denn die Besonderheit mystischer Seelenhaltung ist ja auch darin begründet, daß sie als gesonderte Religion oder gar Konfession nicht möglich ist, vielmehr daß sie sich nur im Rahmen bestimmter Religionen als geistig-seelische Haltung bei bestimmten Menschen oder Menschengruppen zeigt, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß gerade auf dem Boden des Christentums und hier wieder besonders in Deutschland sich die mystische Haltung in einem Reichtum und in einer Tiefe gezeigt hat wie sonst nirgendwo. Wolfram von Eschenbach, Meister Eckhardt, Mechthild, Tauler, Suso, Thomas a Kempis, Jakob Böhme, die deutsche Barockmusik — vor allem Bach! — in neuerer Zeit Erscheinungen wie der Dichter Jean Paul Friedrich Richter, der Philosoph Franz von Baader, der Musiker Anton Bruckner, nicht zu vergessen Max Reger: dies sind nur einige, besonders weithin sichtbare Erscheinungen einer Macht im deutschen Volkstum, die diesem Volkstum vielleicht den besten Teil seiner Eigenart verliehen hat: die verinnerlichte Haltung und die seelische Tiefgründigkeit. Es ist deshalb auch kein schlechtes Zeichen für unsere Zeit, daß die mystische Haltung mit einer manchmal fast unheimlich anmutenden Kraft sich wieder geltend macht, vor allem in der Musik, die ja die mystische Kunst a priori ist. Es vertritt ja nicht nur David diesen Schaffenstypus, dieser allerdings in besonders reiner Ausprägung. Auch eine Erscheinung wie Hermann Simon, über dessen Luthermesse wir letzthin berichteten, ist wohl nur in einem solchen Zusammenhang verständlich, und erst recht gilt dies von Ernst Pepping. Denn was dieser Komponist in den zahlreichen Choralsätzen seines „Spandauer Chorbuches" unternimmt, ist nichts anderes als die vielfältige Variation eines Themas: Das Sichtbarwerden des überpersönlichen Seinsgrundes in all den seelischen Situationen, denen der Mensch als Wesen der Diesseitigkeit naturnotwendig unterworfen ist und denen er in den Chorälen symbolhaften, allgemeingültigen Ausdruck verliehen hat. Mittel des Ausdrucks, mit denen er seine inneren Erfahrungen gestaltet, ist dem Komponisten die aus der Choralweise abgeleitete polyphone Gesangslinie, und auch für Pepping gilt die Tatsache, daß das Aufgehen in dem überpersönlichen Seinsgrund die musikalisch-schöpferischen Denkkräfte zur höchsten Leistungsfähigkeit steigert.

Das an sich verständliche, aber doch unerwartet häufige Auftreten mystisch-religiöser Kunst im Musikleben einer Stadt und in einem verhältnismäßig begrenzten Zeitraum ist die Veranlassung, im Rahmen dieses Heftes einmal die Aufmerksamkeit auf diese Erscheinung unseres Kulturlebens zu lenken, deren Wichtigkeit kaum überschätzt werden kann. Hier hat sich in der deutschen Musik eine Schaffensrichtung angebahnt, die nicht mehr nur Versprechen, sondern durch schwerwiegende Werke bereits Erfüllung ist und die in den nächsten Jahren an Breite und Tiefe noch erheblich gewinnen wird.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Das bedeutendste Ereignis der letzten Wochen war die Wiener Erstaufführung der Oper „Don Quichotte“; sie geschah zur Vorfeier des 80. Geburtstages ihres Schöpfers, des Altmeisters Wilhelm Kienzl. Die Wahl hatte gerade dieses Werk getroffen, weil der Komponist in ihm sein bestes und liebstes Werk erblickt. Die Partitur ist so geblieben, wie er sie 1897 schrieb, nur der 2. Akt ist verändert und durch ein großes Ballett bereichert worden. Daß das Textbuch, das sich Kienzl auch hier selbst geschrieben hat, nicht so unmittelbar bühnenwirksam ist, wie erhofft, mag darin liegen, daß Kienzl weniger an die realen und derberen Forderungen des Theaters gedacht hat, als an das psychologische Problem des fantastischen „Ritters von der traurigen Gestalt“, die ja auch wir tiefer und ernster nehmen, als daß wir sie als bloße Satire belachen könnten. So behält die Komödie immer etwas vom Ernst des Tragischen, und die Wirkung von der Bühne herab bleibt eine geteilte, zumal das Buch aus den abenteuerlichen Schicksalen des Ritters einzelne burleske Episoden herausgreift und sie mehr episch, als dramatisch unter sich bedingt, nebeneinander stellt. Eine Traumszene zu Beginn zeigt rahmenartig, wie der Irrwahn des Ritters entstehen konnte, in einer geschickt eingeflochtenen Liebesgeschichte sucht Mercedes, die Nichte des Don Quichotte, den Onkel zum vernünftigen Denken zurückzuführen: dies alles aber lenkt immer mehr in die Bahnen der ernsten Oper, die dann im dritten Aufzug, der den Zusammenbruch des Ritters bringt, tatsächlich erreicht ist. — Auch dieses Werk zeigt alle liebenswürdigen Eigenheiten der Kienzlschen Musik; sie untermalt in geschmackvoller und doch deutlicher Weise die verschiedenen Szenen und gibt stets dem Gefühl sehr viel, weil sie immer melodisch warm und unverkünstelt bleibt. Zu den Glanzstücken der Partitur gehören zwei sinfonische Zwischenspiele, die Don Quichottes fantastischen Ausritt und seine traurige Heimkehr musikalisch schildern. Die Oper ist auf einer einzigen Rolle aufgebaut, der des Don Quichotte; für sie ist Alfred Jerger, an sich einer der tüchtigsten Charakterdarsteller, hier geradezu der idealste. Gut und mit natürlicher Lustigkeit charakterisiert auch William Wernigk den Sancho Pansa; Wanda Achsel gibt die Nichte gemütvoll, nicht minder ausgezeichnet Maria Gerhart die Herzogin, Margit Bokor die Episodenfigur der Maritornes, ebenso sind die Herren Ginrod, Wiedemann, Sallaba und Bissuti ganz an ihrem Platze. Weingartner sorgte voll Bedacht für das Orchestrale. Für die Mitwirkenden, das Publikum und den greisen Komponisten war der schöne Abend ein Fest.

An bedeutsamen Gastspielen sind zu nennen: Gina Cigna von der Mailänder Scala, eine auffallende Bühnenerscheinung, mit sanfter biegsamer Stimme und großer Kultiviertheit des Gesangs, als Toska in einer sonst nicht hervorragenden Aufführung; Helge Roswaenge als Tamino in der „Zauberflöte“, edel und gehalten wie stets, neben ihm Karl August Neumann von der Berliner Staatsoper als Papageno, mit sonorer Heldenstimme, gewandtem und sicherem Theaterhumor. Endlich ein neu inszenierter „Don Giovanni“ unter Knappertsbusch: nichts überhetzt, bei aller Bewegtheit klarste Linienführung, die Sänger offenbar beglückt, weil sie Gelegenheit bekamen, wieder einmal wirklich singen zu können. Wie bei den Salzburger Aufführungen schließt auch diese mit dem Finale-Sextett, wodurch für unser Gefühl freilich das tragische Ende der ungleich wirksameren Höllenfahrt abgeschwächt wird. — Man sieht: in der Oper wird fleißig gearbeitet. Aber es herrscht noch immer Unklarheit darüber, in wessen Händen die eigentliche künstlerische Leitung liegt, da Herr Direktor Dr. Kerber stets versichert, daß ihm bloß die Administration des Instituts obliegt. Der Spielplan bedarf dringend einer Regelung, die auch der deutschen Oper wieder ihr Recht werden läßt: kommt eine solche, dann ist sie gewöhnlich am Montag (bekanntlich dem schwächsten Theatertag) angesetzt, alle übrigen Tage beherrschen fast nur Puccini, Verdi, Mascagni usf.

Nicht sehr abwechslungsreich vollzieht sich auch das Konzertleben. Es berührt sonderbar, wenn innerhalb von 14 Tagen drei Aufführungen der „Missa solemnis“ zu verzeichnen sind:

die eine, unter Toscanini, dramatisch und opernmäßig aufgebaut, bei den Philharmonikern, die damit von ihrer bisherigen Übung, in den philharmonischen Konzerten nur Instrumentalmusik zu bringen, ohne ersichtlichen Grund abgewichen sind; eine zweite, unter Volkmar Andreae, rein und großzügig in einem, dem Andenken des Konzerthauspräsidenten Theodor Köchert gewidmeten Trauerkonzert; endlich eine Festaufführung unter Ferdinand Habel im Stefansdom zur Feier des 40jährigen Bestandes des Chorvereins „Dreizehnlinden"; diese letztere Aufführung gab das Werk seiner eigentlichen Bestimmung zurück: es wurde zum festlichen Hochamt im Dom gesungen. — Eine andere Gedenkfeier galt der Erinnerung an Franz Liszt, dessen 125. Geburtstag und 50. Todestag in dieses Jahr fiel. Daniela Thode-Bülow las Stellen aus dem Briefwechsel Liszts und Wagners und erweckte so die geistige Brüderschaft der beiden Großen, ihren begeisterten freundschaftlichen Überschwang und höchste gegenseitige Anteilnahme zu lebendiger Vorstellung. Im Anschlusse daran kamen zur Aufführung: Liszts Trio für Geige, Klavier und Harmonium, „Elegie betitelt, ferner einige Lieder und zum Schlusse die Bearbeitung des „Orpheus" für 2 Klaviere, in deren Ausführung sich Frau Thode mit Felix von Weingartner teilte, der auch im Trio (mit Wolfgang Schneiderhan und Fritz Zoder) sowie als Liedbegleiter (mit Frau Almut Schönungh) großen Anteil an der Feier für seinen einstigen Lehrer nahm. — Oswald Kabasta stellte in seinem 2. Konzert zwischen Beethoven und Mendelssohn eine Folge von modernsten Ballettmusiken: Respighis „Impressioni Brasiliane", drei Tänze aus De Fallas „Dreispitz", endlich Strawinskys „Feuervogel"-Suite, alle drei mehr koloristisch als thematisch reizvoll. Der musikalischeste von ihnen ist doch noch Respighi, obwohl auch er sich hier mehr gehn läßt als in seinen sonstigen, an ältere Formen geschmackvoll anknüpfenden Schöpfungen; wer aber so viel kann wie Respighi (vgl. den 3. Teil der Neuheit „Canzone e danza"), dem kann man auch so eigenwillige Schrullen hingehen lassen, wie sie die beiden vorangehenden farbigen Gemälde („Notte tropicale" und „Butantan") sind. Ob sich die neue Orchesteraufstellung, die die Bläser in die erhöhte letzte Reihe stellt und offenbar auf die moderne Instrumentationstechnik berechnet ist, bewähren wird, und ob sie sich vor allem auch für die klassische Musik bewähren wird, ist noch abzuwarten.

An Neuheiten war auch sonst kein Mangel. In dem philharmonischen Konzert, das Victor de Sabata leitete, erschien zum erstenmale die „Novelletta" des 1909 verstorbenen italienischen Komponisten Giuseppe Martucci, ein nettgeformtes, anspruchsloses, gefälliges Stückchen; in einem anderen dieser Konzerte unter Toscanini hörten wir gleichfalls eine italienische Neuheit, den „Tango" von Giulio Cesare Sonzogno; er ist effektvoll instrumentiert, von jugendlichem Ungestüm, bleibt aber in Gehalt und Wirkung hinter seinem Vorbild, dem Bolero Ravels, zurück. Fast eine Neuheit war auch die in demselben Konzert gebrachte Sinfonie von Cherubini, die aus dessen bekanntem Streichquartett gearbeitet ist; freilich etwas veraltet, aber dennoch ein Meisterstückchen. — Von Richard Maux hörten wir neue Lieder und Melodramen: mit besten Mitwirkenden: der Burgschauspielerin Maria Mayen als Sprecherin der musikalisch energisch untermalten Melodramen, dem Konzertsänger Franz Karl Fuchs, der mit Recht zu den Lieblingen des Wiener Publikums zählt, und Maria Gruber, die ihre schöne und anschmiegsame Stimme mit staunenswerter und hinreißender Ausdrucksgewalt meistert. Die Lieder von Maux sind nicht immer leicht, aber die Kunst der Sängerin konnte selbst an solchen Stellen, wo die melodische Linie gelegentlich zu exzedieren scheint, das richtige Maß einhalten und mit starker Wirkung die Intentionen des Komponisten erfüllen. An einzelnen Liedern ist die Charakterisierung der Stimmung, an anderen wieder die schlichte einschmeichelnde Gesangslinie anerkennenswert. — Das Prix-Quartett brachte, seiner Tradition getreu, auch im 2. Konzert eine österreichische Neuheit zur Uraufführung: Fünf Zwiegesänge für Sopran, Bariton, Streichquartett und Harfe von Johanna Müller-Hermann; die versonnene, ernste und immer etwas grüblerische Art der Komponistin gibt auch diesem neuesten Werk seine Besonderheit und Bedeutung. — Endlich hörten wir neue, meist im Volkston gehaltene (und von Gunnar Graarud wundervoll gesungene), auch in der Klavierbegleitung gut charakterisierte Lieder sowie eine Cellosonate von

Casimir von Pasztory; die Sonate ausgezeichnet durch mächtig vorwaltende Gesanglichkeit und prachtvolle Klangwirkungen. Vorzüglich auch der Cellist, Emanuel Brabec, der mit dem Komponisten zusammen das Werk aus der Taufe hob. — Neu war auch das Klavierkonzert von Norbert Sprongl, das Ferdinand Großmann mit dem Akademischen Orchesterverein und mit Hans Weber am Flügel zur Uraufführung brachte; der Komponist verarbeitet impressionistische Einfälle mit Geschick und in guter Formgestaltung. —

Bleiben noch kurz zu erwähnen die schönen Liederabende: der finnischen Sängerin Anne Antti, der Duettenabend von Isolde Riehl und Mimi Lang-Seilers, die Vorführungen der Klavierkünstler Kurt Nemetz-Fiedler, dessen außerordentlich weicher Anschlag ein förmliches Singen auf dem Tasteninstrument ermöglicht, und des jungen russischen Pianisten Shura Cherkassky; lobend genannt seien auch Fritz Magg auf dem Cello (mit einer neuen Cellosonate von Walter Bricht) und die englische Cembalistin Lucille Wallace, — um der Pflicht des Berichterstatters für diesmal wenigstens annähernd Genüge zu tun.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von G. Gland, Schlotheim (Augustheft 1936).

Aus den angegebenen Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Improvisator
2. Concertina
3. Hyperdorisch
4. Attaca
5. Rigaudon
6. Fandango
7. Medea
8. Fürstenau
9. Hildebrand
10. Rheingold
11. Facile
12. Hiller
13. Salome
14. Serenade

Wählt man die seinerzeit näher bezeichneten Buchstaben aus den Worten, so findet man die Künstlerfreunde Johannes Brahms — Richard Mühlfeld und den Anfang von Brahms' op. 114, dem Trio für Klavier, Klarinette und Cello a-moll, das der Freundschaft der beiden Künstler seine Entstehung verdankt.

Aus den eingegangenen richtigen Lösungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Hilfspfarrer E. Roth, Körner/Th.;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Diakon Henry Apelles, Stettin;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Johannes Przechowski, Berlin;
und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Gertrud Brinckmeyer, Berlin-Charlottenburg, Martin Niehle, stud. mus., Pegau, Luise Heymühle, staatl. gepr. Gesang- und Klavierlehrerin, Dortmund und Otto Schulz jun., Hamburg.

Die Aufgabe begeisterte eine ganze Reihe unserer Rätselfreunde zu eigenen Musiken und Dichtungen, die mit einem Sonderbücherpreis bedacht seien: Helmut Bräutigam, Crimmitschau-Leipzig, dzt. Schütze in Radeberg i. Sa., sandte eine „Kontrapunktische Studie über ein Klarinettenthema von Brahms", dem man die Freude anmerkt, mit der sich der junge Soldat in freier Stunde Frau Musica zuwendet. Er kontrapunktiert das Brahms-Thema für Klarinette, Violoncello und Klavier nach allen Regeln der Kunst durch, wobei das Thema in der Verlängerung, in der Verkürzung, ja sogar im Spiegel und Krebs auftaucht und trotz der Mannigfaltigkeit der Verwendung klingt das Ganze noch gut. J. Kautz, Offenbach gestaltete eine gekonnt hingeworfene Doppelfuge über das Thema der Aufgabe für 2 Violinen und 2 Celli, Walter Rau, Chemnitz, der oft bewährte Chorkomponist, stellt sich diesmal mit einer Sonate für Klarinette in b und Klavier als ein beachtlicher Instrumentalkomponist vor, der gute Kammermusik zu schreiben weiß. Organist Georg Winkler, Leipzig, hat einen vortrefflichen, sinnvollen Gedanken in ebenso vortreffliche Tat umgesetzt: Er faßte das Thema des Rätsels in schöne Worte, die als Lied mit Klarinetten- und Klavier-Begleitung wirkungsvoll gesetzt sind. Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt/Schwld., und Rektor R. Gottschalk, stellten sich mit Versen ein, der Erstgenannte mit einer Huldigung an Brahms, die von seiner tiefen Verehrung für den Meister zeugt, während Rektor R. Gottschalk diesmal heitere Saiten aufzieht; sein Gedicht „Die kleine Klarinette" ist in seiner Leichtigkeit und Beschwingtheit auch ohne beigefügten Notensatz selber zu einem kleinen Lied geworden. Allen diesen Einsendern stellen wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— zur Verfügung.

Studienrat Georg Amft, Altheide, widmet dem Andenken Richard Mühlfelds ein Klarinettenstück mit Klavierbegleitung, eine schöne, getragene, einfache Weise mit melodischer Erfindung. Auch Studienrat Ernst Lemke, Stralsund, und Karl Meinberg, Hannover, sandten kleine Stückchen für Klarinette ein, der erstere eine Berceuse für Klarinette und Klavier, letzterer ein Thema und Variationen für Klarinette solo, die in ihrer melodischen Erfindung und geschickten Durchführung manchen Klarinettespieler entzücken könnten. KMD Richard Trägner erfreute uns diesmal mit einem klangvollen Streichquartett „Andante sostenuto" in a-moll und Martin Georgi, Thum i. Erzgeb., mit einer hübsch erfundenen Sonate für Klarinette und Klavier. Eva Borgnis', Königstein, begleitende Verse erinnern sich glücklicher Jugendstunden, in denen sie Brahms mit Joachim und Hausmann im Hause der Eltern hörte. Auch Dr. Karl Förster, Bergedorf, Gisela Hartwig, Königsberg i. Pr., KMD Arno Laube, Borna, und Lehrer Bruno Wamsler, Lauscha i. Th., wissen in Versen den Meister der Töne und seinen Freund zu preisen. Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf, hatte wieder einen seiner besonderen Einfälle, diesmal sind es köstliche Klapphorn-Verse „Brahms-Pflege im Rundfunk"! Den vorgenannten Einsendern halten wir je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—: Lehrer Hans Becker, Unterteutschenthal (Huldigungsverse auf die Freundschaft), Studienrat Carl Berger, Freiburg/B. (Verse); Herbert Bräcklein, Bautzen (heiteres Gedicht), Lehrer Rudolf Kocea, Wardt (für seinen kleinen zweistimmigen Kanon über das Brahms-Thema „Freundschaftszitat"), Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. (für eine einfache kleine Invention, die die Noten des Brahmsschen Themas zur Grundlage nimmt), Erich Margenburg, Oschersleben (kleiner Kanon nach einem Motiv von Brahms), Kantor Max Menzel, Meißen (für eine wirksame und sauber durchgeführte Romanze für Orchester, bei der wir nur die Bezugnahme auf das Thema vermissen) und Studienassessor Paul Zoll, Darmstadt (für eine getragene Melodie über eine italienische Weise von Paul Heyse mit stark untermalender Klavierbegleitung, nur leider ebenfalls ohne Bezug auf die Aufgabe).

Weitere richtige Lösungen sandten:

Carl Ahns, Jena — Franz Appel, Freising —

Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Adelheid Bamberg, Naumburg — Hans Bartkowski, Berlin — Hans Bellstedt, Bremen — A. Berchtoll, Gymnasialmusiklehrer, Mannheim — Margarete Bernhard, Musiklehrerin, Radebeul-Dresden — M. Berta Betz, Musiklehrerin, München — P. Biedermann, Guben — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M. — Professor Georg Brieger, Jena — Lehrer Brieger, Saarau — Felix Brodtbeck, Organist, Basel — Eva Bröschen, Altona —

Studienrat Ernst Dahlke, Dortmund — Paul Döge, Borna —

Erika Ferber, Lehrerin, Jena — Manfred Fladt, Stuttgart — Annemarie Frische, Camburg/S. — Erika Fuhrmann, Hamburg —

Postinspektor Arthur Görlach, Waltershausen — Franz Goydke, Zollinspektor, Meseritz — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —

Alois Hacklinger, Landshut — Erich Heinrich, Tiefenbach — Adolf Heller, Karlsruhe — K. Heßler, Pianist, Gronau — Hugo Hoffmann, Bielsko — Schwester Lotte Hollenbach, Jena —

H. Jacob, Domorganist, Speyer —

Anneliese Kaempffer, Göttingen — Grete Katz, Musiklehrerin, Hagen — Bruno Kaupa, Hamburg — Heinz Keßler, Emden — R. Klaer, Organist, Blankenese — Friedrich Klein, Organist, Hanau — K. Kohler, Landgerichtsrat, Rottweil — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Dr. Hans Kummer, Köln — Paula Kurth, Heidelberg —

Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Hermann Lenz, Musikdirektor, Wernigerode — Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, München — Ingeborg Lowaßer, Hamburg —

Fritz Müller, Dresden —

Amadeus Nestler, Leipzig —

Paul Oehme, Kantor, Leipzig — Hedwig Oksas, Budwethen — A. Oligmüller-Engel, Bochum — Hans Opitz, Oberhausen —

Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — F. Peters-Marquardt, Musikhistoriker, Coburg — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Prof. E. Püschel, Chemnitz —

Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —

Hermann Richter, Jena — J. Paul Roß, London —

Robert Schaar jun., Delmenhorſt — Paul P. Schaberl, München — Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Alfred Schmidt, Dresden — Erna Schmidt, Muſiklehrerin, Hamm — Hans Schmidt, Pianiſt, Hagen — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg — KMD Oskar Schneider, Zittau — Wilhelm Scholl, Merſeburg — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Heinz v. Schümann, Chordirigent, Königsberg — Ernſt Schumacher, Emden — Paſtor Paul Schwarz, Glogau — Kurt Sipeer, Jena — Albert Staub, Schulmuſiklehrer, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Dr. Norbert Stücker, Leiter der ſteiermärkiſchen Landesbibliothek, Graz — Vera Suter, St. Gallen/Schweiz —

Leni Thomae, Kronſtadt-Braſſow — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul —

Marlott Vautz, stud. mus., Kaiſerslautern — Martha ter Vehn, Emden — Emmy Velten, dipl. Muſiklehrerin, Bochum — Hilde Vogler, Jena —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Studienrat Karl Wettig, Siegen.

*

Ergänzend zur Veröffentlichung im Dezemberheft (S. 1497) bringen wir auch an dieſer Stelle den Nachtrag der ſeinerzeit noch nicht mit einbezogenen richtigen Löſungen, von dem alle Beteiligten bereits direkt Kenntnis erhielten. Unter dieſen Einſendungen entſchied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Ernſt Schumacher, Emden;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M.;

und je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für K. Heßler, Pianiſt, Gronau i. W. — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. — Organiſt Walter Otto, Chemnitz — Ernſt Schumacher, Emden.

Ferner einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— für Helmut Bräutigam, Crimmitſchau i. Sa., z. Zt. als Schütze in Radeberg, der eine vortreffliche Liedkantate über den „Vetter Michel" mit einſandte; Walter Rau, Chemnitz, der die Volksweiſe vom „Vetter Michel" zu einem ganz ausgezeichneten 3ſtimmigen Männerchor mit ſelbſtändiger Stimmführung ausbaute; und KMD Richard Trägner, Chemnitz, den die Aufgabe zu einem ganz prächtigen Variationenwerk für Violine allein begeiſterte, deſſen Durchſicht durch ſeinen Erfindungsreichtum, ſein gewandtes Können, das alle Geigentechniken zu nützen weiß, eine helle Freude war!

Mit einem Sonder-Bücherpreis im Werte von je Mk. 6.— bedenken wir die Einſendungen von Studienrat Carl Berger, Freiburg i. Br. (ein fröhliches Mundart-Gedicht); Studienrat M. Georgi, Thum i. Erzgeb. (einen wohlklingenden kleinen Chorſatz für gem. Stimmen zum Thema; Lehrer Rudolf Kocea, Wardt (eine köſtliche kleine Invention über den „Vetter Michel" unter Verwendung des Schumann-Motives a—s—c—h); Karl Meinberg, Hannover (ein ſehr gut gearbeitetes Variationenwerk, das in ſeiner Beſetzung und der Verwendung der Inſtrumente bei der Durchführung der Variationen den geſchickten Inſtrumentaliſten erkennen läßt).

Und ſchließlich noch einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4. — für Kantor Max Menzel, Meißen (für ein hübſches kleines Lied „Irgendwo", das nur leider die Beziehung zur Aufgabe vermiſſen läßt) und Theodor Röhmeyer, Pforzheim (Gedicht).

Richtig gelöſt wurde die Aufgabe ferner noch von:

Adelheid Bamberg, Naumburg — Hans Becker, Lehrer, Unterteutſchenthal — Eva Borgnis, Koenigſtein —

Hauptlehrer Otto Deger, Neuſtadt —

Erika Ferber, Muſiklehrerin, Jena — M. Fladt, Stuttgart —

MD Hermann Langguth, Meiningen — MD Hermann Lenz, Wernigerode —

Albert Odermann, Sosnowice/Polen —

F. Peters-Marquardt, Muſikhiſtoriker, Coburg —

Hermann Richter, Jena —

Robert Schaar jun., Delmenhorſt —

Alfred Umlauf, Radebeul —

Marlott Vautz, stud. mus., Kaiſerslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Hilde Vogler, Jena —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. —

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Karl Schlegel, Recklinghausen.

Aus den Silben:

a — a — an — as — au — ba — bach — bach — bach — bal — ban — be — ben — berg — berl — bes — bi — bi — buch — cai — che — ché — cho — cho — chor — cos — cu — da — de — de — de — de — de — de — de — del — di — di — du — e — e — e — e — eg — el — em — en — en — en — er — er — es — ex — ex — fa — fetz — gar — ge — gel — gen — gi — gisch — gün — har — hei — i — i — il — im — in — in — in — jin — ka — ka — la — la — la — las — lauf — le — le — le — lem — ler — li — li — li — li — li — lot — lu — mar — me — me — me — men — mi — min — mo — mo — mo — na — na — na — nag — ned — nei — nen — ner — neu — ni — ni — no — nu — on — on — on — pert — pert — pfitz — po — pres — ra — raa — ral — ral — re — re — re — re — reh — ri — ri — rich — roes — sa — sa — sai — sai — sang — sang — schew — schluß — schyt — se — se — sel — sel — si — si — si — si — sick — sit — ski — ski — so — son — strum — ta — ta — ta — tap — tard — te — te — te — te — ter — ti — ti — tiv — tra — tri — tu — tzarth — u — um — un — ur — us — vall — vis — vo — vo — vol — wech — zar — zi — zieh

sind 68 Wörter zu bilden mit folgender Bedeutung (ch am Schluß von Nr. 55 zwei, sonst ein Buchstabe):

1. Verkürzung im Kanon und der Fuge
2. Hervorragende Koloratursängerin
3. Bekannter nordischer Dirigent und Komponist
4. Belgischer Violinvirtuose
5. Berliner Lehrer und Komponist, † 1901
6. Berühmter Violinvirtuose, † 1908
7. Nähere Bestimmung des Verhältnisses zweier Töne in Bezug auf die Tonhöhe
8. Hochbegabter Komponist
9. In „Tabulatur“ bringen
10. Eine ältere Gesangsmanier
11. Musikschriftsteller, † 1907
12. „Sehr“
13. Bedeutender dänischer Violinvirtuose, † 1826
14. Abendmusik, Ständchen
15. Französischer Komponist graziöser Musik
16. Russischer Theoretiker und Komponist
17. Schottischer Rundtanz
18. Russischer Verfasser einer Mozart-Biographie
19. Sächsischer Kirchenmusiker und Komponist
20. Glänzendes musikalisches Eröffnungsstück
21. Bedeutender zeitgen. Dirigent u. Kompon.
22. Nachdruck
23. Sänger und Theoretiker, lebt in Davos
24. Glänzender Orgelvirtuose
25. Harmoniumregister
26. Altes nordisches Blasinstrument
27. Dramatischer Sopran
28. Verfasser der „Denkmäler der Tonkunst“ in Frankreich
29. Berühmter Orgelspieler, † 1909 in London
30. Berühmter deutscher Komponist, geb. 1869
31. Buch der katholischen Liturgie
32. Besonderes Motiv
33. Sammlung von Chorälen
34. Schweizerischer Liedkomponist des 18. Jahrh.
35. Das staccato der Streichinstrumente
36. Berühmter Gesanglehrer, † 1895 in Berlin
37. Bedeutender Konzertpianist
38. Übergang aus einer Tonart in eine andere
39. Berliner Lehrer und Organist
40. Frühmittelalterliche Notenschrift
41. Bekannter Klavierkomp., † 1809 in Berlin
42. Violinvirtuose, geb. 1899
43. Bedeutender neuerer englischer Komponist
44. „Befehlend“
45. Angesehener Violinist und Violinkomponist des 18. Jahrh.
46. Seitenwände der Streichinstrumente
47. Intervall
48. Pianist und Komponist des besseren Salongenres
49. Tüchtiger Pianist und Komponist, Freund Mozarts
50. Die kleinste Art der orgelartigen Instrumente
51. Hofkapellmeister zu Rudolstadt, † 1714
52. Italienische Opern- und Konzert-Sängerin
53. Komponist, Flügeladjutant d. letzten Kaisers
54. Mitbegründer des böhmischen Streichquartetts, Komponist
55. Augsburger Domorganist, † 1635

56. Kleine Handpauke
57. Klaviervirtuose, Schüler von d'Albert
58. Violinist u. Kapellmeister, † 1842 in Wien
59. Berühmter Dirigent, in leitender Stelle im deutschen Musikleben
60. Besondere Art des Gesanges
61. „Vorschlagsnote"
62. Komponist, † 1891 in Baden-Baden
63. Psalmodierender Bittgesang
64. Kirchenlied
65. „Klagend"
66. Professor am Leipziger Konservatorium
67. „Tagelied" bei den Troubadouren und Minnesängern
68. Altägyptisches Rasselinstrument

Die Anfangsbuchstaben der Wörter, von oben nach unten, die Endbuchstaben in umgekehrter Reihenfolge gelesen, ergeben einen Ausspruch von Liszt über das Wesen der Musik.

Die Lösungen dieser Aufgabe sind bis 10. April 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Wahl der Preisträger) ausgesetzt, über die das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders hübsche Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

„Beiträge zur Klaviermusik". Sudetendeutsche Monatshefte. Herausg. im Auftrage d. musikwiss. Institutes d. deutschen Univ. Prag, Folge 1—9. E. Ullmann, Prag.

Franz Feldens: Musik und Musiker in der Stadt Essen. 320 S. m. 37 Abb. geb. Rm. 7.—. Walter Bacmeisters Nationalverlag, Essen.

Giocondo Fino: Sancte Joannes. Guglielmo Zanibon, Padova.

Martin Frey: „Mit Siebenmeilen-Stiefeln." 20 melodische Etüdchen f. Anfänger im Klavierspiel. Heft 2. Steingräber-Verlag.

Werner Freytag: Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert. Herausg. v. Prof. Dr. Hans Engel. 171 S. 8° Rm. 3.60. Ratsbuchhandlung L. Bamberg, Greifswald.

A. L. Gaßmann: „Rigi-Suite". op. 95. Ländliche Suite in vier Bildern. Hug & Co., Zürich.

Karl Gerstberger: Drei Hölderlin-Hymnen op. 14; Fünf Lieder f. 1 Singst. u. Kl., 2 Hefte; Fünf Choral-Vorspiele f. Orgel. op. 6; Vier kleine Klavierstücke op. 13. Tischer & Jagenberg, Köln.

M. P. Heller: Kleine Werke großer Meister; Kinder-Lieder Album f. Klavier. Rm. 2.—. R. Birnbach, Berlin.

Paul Hoffmann: Kleine deutsche Hausmusik. Vier Kammerstücke nach deutschen Volkstänzen f. 3 u. 4 Streichinstrumente. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Julius Klaas: Symphonie in A-dur. op. 47. Parrhysius, Berlin.

Franz Liszt: Rumänische Rhapsodie. Universal-Edition, Wien.

Anton Orel: Der deutsche Prophet. Richard Wagners Sibyllinisches Lebenswerk von Fall und Erlösung des Menschengeschlechtes. Band 1—4. Vlg. Augustinus-Druckerei, Klosterneuburg.

Helmut Paulsen: Feiermusik f. Kammerorchester. Ries & Erler, Berlin.

Helmuth Pommer: Jodler des deutschen Alpenvolkes. Zimmermann, Leipzig.

Günter Raphael: op. 39 Nr. 1 Motette zum Weihnachtsfest; Nr. 2 Motette zum Osterfest; Nr. 3 Motette zum Pfingstfest; je f. 4stimm. Chor. Rm. —.40. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Oreste Ravanello: Adorazione. Guglielmo Zanibon, Padova.

Bernhard Romberg: Violoncello-Studien. Neue Ausgabe von Walter Schulz. Heft 1. Hofmeister, Leipzig.

Otto Scherzer: Ausgewählte Orgelwerke. Hrg. v. Karl Isenberg. C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Heinz Schubert: Präludium und Toccata für Streichorchester. Ries & Erler, Berlin.

Herbert Thienemann: Ährenlese. Lieder und Gesänge f. 1 Singst. nach Dichtungen v. Schweizer Lyrikern m. Gitarre-(Lauten-)Satz. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Julien Tiersot: Lettres de Musiciens. 395 S. Libr. Félix Alcan, Fratelli Bocca, Paris.

Erich Valentin: Georg Philipp Telemann. Kart. Rm. 1.30; geb. Rm. 1.60. August Hopfer, Burg.

Gerh. F. Wehle: Variationen über ein eigenes äolisches Thema f. Violine und Klavier. Rm. 2.25. Verlag W. Sulzbach, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KURT WESTPHAL: Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Der Hinweis des Verfassers im Vorwort, daß er zuerst eine geschichtlich-analytische Untersuchung über die Sonatenform der Frühromantik geplant habe, dann aber wegen der „Unsicherheit, die dem musikalischen Formbegriff eignet" davon abgekommen sei und sich einer Kritik des Begriffes „Form" (im Sinne des obigen Themas) zugewandt habe, ist bezeichnend für die Grundhaltung der Schrift (einer Berliner musikwissenschaftlichen Dissertation) und für ihren weiten Horizont. Denn nicht rein theoretische und infolgedessen unfruchtbare Spekulationen über den musikalischen Formbegriff werden angestellt, sondern aus geschichtlicher Erfahrung und Erkenntnis heraus wird diesem Begriff, mit dem wir tagtäglich so leichtfertig umgehen, zu Leibe gerückt. Die Wiener Klassik ist der Ausgangspunkt, an der Romantik, der Moderne und vor allem an der Kunst des Barock wird erprobt, was an den klassischen Sonatenwerken hinsichtlich der Wesenseigentümlichkeit des musikalischen Formbegriffs und des Formungsvorganges erkannt worden war. Das ist der Grund, weshalb die Ausführungen Westphals nicht nur ungemein lebensvoll sind — das stilistische Geschick und die klare Darstellung müssen besonders anerkannt werden — sondern auch eine höhere Durchschlagskraft und ein überzeugenderes Gepräge besitzen, als alle formästhetischen Untersuchungen, die sozusagen am grünen Tisch entstanden sind und um den in der Geschichte ausgebreiteten Reichtum und die innersten Geheimnisse musikalischer Formung nicht wissen.

Der Verfasser, der sich an jüngere Arbeiten von Ernst Kurth anlehnt und sich zugleich zur psychologischen „Gestaltslehre" bekennt, weist zu Beginn seiner kurzen aber inhaltsreichen Abhandlung auf die Vieldeutigkeit des musikalischen Formbegriffs hin und wendet sich vor allem gegen die weitverbreitete materialistische Auffassung, als ob Form nichts anderes als die zählbare Folge meßbarer Teile sei. Zwar erkennt er an, daß ein derartiger Tatbestand auch zur Form eines musikalischen Kunstwerks gehöre, daß er aber, obwohl die sichtbarste, keineswegs die wesentlichste Seite, vielmehr eine sehr primitive seines Formseins ausmache. Er gelangt dabei zu der wichtigen Erkenntnis, daß der Begriff Form auf mehrere Schichten des Kunstwerks anwendbar sei, daß es eine Stufenleiter der Formungsvorgänge im Kunstwerk gebe. Auf dieser Erkenntnis fußend, macht es sich der Verfasser zur Aufgabe, die Stufenfolge, die den musikalischen Formbegriff in seiner Gegliedertheit deutlich werden läßt, zu umreißen und vor allem die Grundlagen der musikalischen Form, das was alle historischen Erscheinungen in der untersten, allgemeinsten Schicht ihres Formseins umfaßt, darzulegen.

Form entsteht im elementarsten Sinne durch die vereinheitlichende Funktion von Kategorien unseres Bewußtseins, wie Rhythmik, Tonalität, Dynamik, Metrik, Harmonik, die in ihrer besonderen Artung keineswegs naturgegeben sind, sondern in verschiedenen Epochen und Kulturkreisen sich verschiedenartig realisieren. „Mit dem Vorhandensein bzw. Inkrafttreten bestimmter Kategorien des musikalischen Vorstellens beginnt überhaupt erst das mögliche Musiksein der Töne. Sie schaffen überhaupt das Phänomen „Musik", weshalb sie der Verfasser als Formungsgrundlagen bezeichnet. In gedankenreichen Ausführungen wird dies erläutert und weiterhin die Kategorie der „Betonungsrhythmik" d. h. der metrisch-symmetrischen Gestaltung eines melodischen Verlaufs als eine Formkraft nächst höherer Ordnung ins Auge gefaßt, weil in ihr eine, wohl die wesentlichste Kategorie der Wiener Klassik zu erblicken sei. Im Zusammenhang damit bespricht der Verfasser ausführlich die Wesenseigentümlichkeiten der metrisch-periodischen Melodik, als deren Normalform Riemann den Achttakter nachgewiesen hat. Er setzt sich mit der Formanalyse Riemanns auseinander und stellt fest, daß Riemann in seiner analytischen Methode die Form als Ganzheit nicht zu meistern vermochte, weil er vom Teil (achttaktige Periode) ausging, immer nur Teile analysierte und das Ganze als die Summe seiner Teile auffaßte. In glücklichen Formulierungen umreißt Westphal die Leistungsfähigkeit und Grenzen der Riemannschen Methode, dergegenüber er nun im Hauptkapitel seiner Schrift die Forderung aufstellt, vom Formganzen aus, „dessen schöpferische Einheit jedem Hörer im Hörvorgang unmittelbar evident sei, auf den Teil herabzukommen, ihn zu umfassen und seinen Anteil an der Bildung des Ganzen zu kennzeichnen".

Der Verfasser nennt die durch alle Teile hindurchströmende, ganzheitsschaffende Kraft die Verlaufskurve, die er auch als den Inbegriff des Funktionszusammenhanges der einzelnen Teile bezeichnet. So ergibt sich für ihn die Aufgabe, nicht nur die Teile einer Komposition in ihrer tektonischen Gestalt (als abgeschlossene melodische Teilzüge zu bestimmen (wie Riemann), sondern vor allem jene Kräfte zu verfolgen, die vom Ganzen her die Formfunktion des Teils bestimmen, ferner das Kräfte- bzw. dynamische Gewichtsverhältnis benachbarter Teile und schließlich auch jene Kräfte zu erforschen, durch die das Teilgebilde in das Ganze hineinwirkt und den Verlaufszug weiterträgt. Mit strenger Logik, in stets konkreter, nie abstrakter Beweisführung wird Westphal diesem weitschichtigen Problem gerecht und würzt seine Ausführungen durch mannigfache Hinweise, wie das Verhältnis von Teil und Ganzheit in barocker, frühklassischer, klassischer und romantischer Musik verwirklicht wird, und wie es sich vor allem innerhalb der Wiener klassischen Musik selbst darstellt. Ein Kapitel über barockes und klassisches Formhören, das von einem tiefen Verständnis für das Wesenhafte des Formwerdens in Barock und Klassik zeugt, beschließt die außerordentliche gedankenreiche Abhandlung, die nicht nur für den Ästhetiker und Musikforscher eine Bereicherung, vielfache Bestätigung eigener Beobachtungen und nicht zuletzt ein unmittelbarer Genuß ist, sondern die auch jedem Musiker in die Hand gedrückt werden müßte, den die Vielfältigkeit künstlerischer Erscheinungen bedrängt, und der sich über die darin waltenden Gesetzmäßigkeiten Rechenschaft geben möchte.

Prof. Dr. Rudolf Gerber.

RUDOLF FEIGL: Klar um Schubert. Beseitigung von Irrmeinungen, Fehlangaben usw. Verlag Jos. Feichtingers Erben, Linz a. D.

Hier bemüht sich ein „Außenseiter", der die freien Stunden langer Jahre auf die Durcharbeitung des Schubert-Schrifttums verwandt hat, richtig zu stellen, was ihm dabei an Irrtümern aufgefallen ist. Er tut das mit solcher Hingabe, daß man ihm nicht ernstlich böse sein kann, wenn manches etwas weitschweifig geraten ist und wenn ihm fremdartige Worte wie Piece oder äquiparierend in die Feder laufen. Schmerzlicher ist's schon, daß er Leipzig als Wohnsitz Robert Schumanns, der als erster die große C-dur-Symphonie würdigte, zum „Ausland" rechnet. Im übrigen ist vieles, was er vorbringt, z. B. über die „Gasteiner Symphonie" oder über die „Unvollendete" und die Brüder Hüttenbrenner, als dankenswerter Beitrag zur Schubertforschung zu begrüßen, wenn es auch nicht immer ohne Vermutungen und Schlüsse abgeht, die seinen Nachfolgern wieder Arbeit geben könnten.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

GEORG BIERI: Die Lieder von Hugo Wolf. (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, herausgegeben von Ernst Kurth, Heft 5.) Paul Haupt, Akademische Buchhandlung, Bern und Leipzig.

In allen Schriften über Hugo Wolf findet man die Feststellung, daß er als Liedgestalter über Schubert und Schumann hinausgegangen und sozusagen der Wagner des Liedes geworden sei. Dieser Feststellung ist auch niemals widersprochen worden: das Gefühl jedes musikverständigen Laien bestätigt sie. Besonders führt die Beschäftigung mit Wolfschen Liedern zur Erkenntnis, daß kein anderer den Dichterworten in der Vertonung so gerecht geworden ist, wie eben Wolf. Bei diesem wird nicht nur der Sinn der Worte — was bei einem guten Liede selbstverständlich ist — sondern auch ihr Tonfall, die Versform, ja der persönliche Sprachstil des Dichters musikalische Gestalt, in der Dichtung und Dichter sich uns erst völlig offenbaren. Seltsamerweise hat die musikwissenschaftliche Forschung der Schaffensweise Wolfs bisher nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Sie hat gelegentlich, in größeren Zusammenhängen, seiner Harmonik ein paar Worte gewidmet, aber seine Deklamation und die Behandlung der Singstimme war noch nicht Gegenstand einer förmlichen Untersuchung und das Verhältnis der Singstimme zur Klavierbegleitung, das sich manchmal beinahe umkehrt — die Lieder werden zu Klavierstücken mit Gesang! — wurde meist kurz erledigt. Georg Bieri füllt diese Lücke aus. Er beginnt mit der mittelalterlichen Liedpflege, zeigt uns das Verhältnis von Wort und Ton vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, vergleicht Wolf namentlich mit Schubert, Schumann und Wagner und erläutert an vielen, sehr anschaulich gewählten Beispielen die Eigenheiten Wolfs, die nicht auf persönlicher Willkür beruhen, sondern nur dem Wunsche einer wahrhaft beredten Textgestaltung entsprechen und so auf diesem Gebiete das Letzte und Höchste erreichen, was uns bisher erreichbar dünkt. Die strenge Sachlichkeit in den ungemein lehrreichen und überzeugenden Nachweisungen Bieris, der sich von allen Gefühlurteilen fernhält, wohl aber die Erregung des Gefühls als die Hauptaufgabe der Tonkunst kennt und voraussetzt, ergibt zum Schluß zwei wichtige Tatsachen: Wolf ist der Erbe seiner Vorgänger, er ist „von allen Seiten her geschichtlich bedingt", aber er wird dadurch nur noch größer, er ist der bewußte und planmäßig arbeitende Vollender des deutschen Kunstliedes. Hat uns sonst vor allem das Genial-Ursprüngliche, Erst- und Einmalige bei Wolf gepackt, so beugen wir uns nun auch vor seinem Kunstverstande und seiner klassischen Meisterschaft.

Max Morold.

Musikalien:

für Orchester

W. A. MOZART: Sinfonia Concertante for violin, viola, and orchestra. Edited, with original cadenza by Lionel Tertis. Klavierauszug und Solostimmen. Oxford University Press.

Mozarts „konzertante Symphonie" für Geige und Bratsche mit Orchester (K. V. 364) in Es-dur gehört zu denjenigen Werken des Meisters, die noch immer nicht nach Gebühr Verbreitung gefunden haben. Schon die aparte Orchesterbehandlung mit den geteilten Bratschen gibt dem Werke ein eigenartiges Klangkolorit, zeigt es doch auch zugleich Mozart als Neuerer der Instrumentation! Und dieses Werk hört man so selten! Die vorliegende Neuausgabe des bekannten englischen Bratschenvirtuosen Lionel Tertis unterscheidet sich von Hans Sitts bei Peters erschienener Ausgabe vor allem dadurch, daß Tertis' Bogenführung eine ganz andere Strichbezeichnung zur Folge hat als die Sittsche, ferner dadurch, daß Tertis neben der Originalkadenz noch eine seiner Komposition beigefügt hat, welche durchaus stilvoll gearbeitet ist, indem sie Mozartsche Motive sehr geschickt verwendet, dabei aber insbesondere dem Bratscher Gelegenheit zu kniffligem Doppelgriffspiele und zur Entfaltung zweistimmigen Spieles gibt; wo nun aber auch die Geigenstimme an diesen Stellen zweistimmig gesetzt ist, so ergeben vierstimmige Stellen eigenartige Klangreize. Die Übertragung des Orchesterpartes für Klavier ist besser als bei Sitt, nur ist schade, daß der Klavierauszug der Instrumentenbezeichnung entbehrt. Stich und Ausstattung sind sehr schön und gut lesbar. Möge das entzückende Werk, dessen Melodik und Anmut bezaubernd ist, nun endlich seinem Werte nach Verbreitung finden!

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

für Kammermusik

JOSEPH HAYDN: Quartett in E-dur für Violine 1 und 2, Viola und Cello, und Notturno Nr. 1 für Flöte, Oboe, 2 Hörner, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Kontrabaß. Musikwissenschaftlicher Verlag Leipzig-Wien, herausgegeben von Dr. Ernst Schmidt.

Diese Ausgaben des Grazer Privatdozenten sind leicht ausführbare Vortragsstücke, die mit ihrer gefälligen Melodik sich bald allgemeiner Beliebtheit erfreuen dürften. Prof. A. Rappoldi.

für Kontrabaß

KURT B. MÖCHEL: Zweck-Etüden für Kontrabaß. 2 Bände. B. Schotts Söhne, Mainz. Edition Schott Nr. 1581/1582.

„Ein notwendiges Ergänzungs- und Fortbildungswerk zu jeder Kontrabaßschule" nennt der Verfasser — erster Kontrabassist des Opernhausorchesters in Frankfurt a. M. — diese auf den Erfahrungen neuzeitlichen Orchesterspiels beruhenden Studien. Dieselben können auch getrost ohne gleichzeitige Verwendung von des Verfassers „Brevier des Kontrabassisten" z. B. neben dem Standardwerk: Franz Simandls dreibändiger Methode des Kontrabaßspiels mit Nutzen gebraucht werden. In zwölf Kapiteln gibt Kurt B. Möchel Lehrern und Schülern des Baßspiels verschiedenartigste praktische Übungen an die Hand, für deren Durcharbeitung er den beherzigenswerten Grundsatz aufstellt: „Nicht Vieles schnell, sondern Weniges gewissenhaft!" Von bogen- und fingertechnischen Übungen ausgehend gelangt der Schüler über gesteigerte Notengruppen, Crescendo- und Diminuendo-Studien sowie 16 grundlegende Strichveränderungen zum sog. Quer-, Akkord-, Spannungs- und melodischen Spiel. Den breitesten Raum in den „Zweck-Etüden" nehmen die 48 Tonleiter- und Akkordübungen ein, deren Motive und Rhythmen der Orchesterpraxis entstammen (u. a. J. S. Bach, W. A. Mozart, C. M. v. Weber, R. Strauß). Sie sind dazu bestimmt, vom Lernenden selbst mit den notwendigen Vortrags- und Bogenangaben bezeichnet zu werden. Darin erblicke ich einen besonderen Vorzug dieser Etüdensammlung. Möchel regt den Schüler immer wieder zum eigenen Auffinden der jeweils zweckdienlichsten Fingersätze und Lagen an. Durch schriftliche Ausarbeitung angedeuteter Beispiele, enharmonische Verwechslung der Übungen und Veränderung der Bogenstriche wird der Studierende zu eigenem musikalischen Denken für sein Instrument erzogen. Auf diese Weise ist von vornherein einem mechanischen Üben vorgebeugt und der junge Kontrabassist wird dadurch gleichzeitig mit den mathematischen Grundlagen der Musiktheorie unversehens vertraut. Besonders nutzbringend ist dabei auch die geforderte krebsgängige Ausführung der Mehrzahl der Notenbeispiele.

Jedenfalls ist der einzigartige Versuch, die erheblichen Schwierigkeiten vieler Kontrabaßstimmen der neuzeitlichen Orchesterliteratur und solistischen Spiels auf bisher noch nicht betretenen Pfaden zu überwinden, so interessant, daß die Zweck-Etüden von Kurt B. Möchel als das Geistvollste bezeichnet werden können, das auf dem Gebiet des Kontrabasses in den letzten Jahren erschienen ist.

F. Peters-Marquardt.

für Flöte

G. F. HÄNDEL: Sonate D-dur für Flöte (Oboe, Geige) und Generalbaß. Herausgegeben von W. Hinnenthal. Bärenreiter-Verlag.

Die bisher unbekannte Sonate ist nach einer in der Erzbischöflichen Bibliothek zu Paderborn befindlichen Abschrift erstmalig veröffentlicht. Aus den 4 kurzen Sätzen ist besonders das sehr frische Allegro hervorzuheben; doch auch die anderen

Sätze ſtehen durchaus auf derſelben Höhe wie die bekannten Sonaten des Meiſters, gegenüber denen dieſe Sonate erheblich leichter ausführbar iſt. Der nicht bezifferte Baß iſt vom Bearbeiter ſchlicht und ſtilvoll geſetzt. Paul Mittmann.

für Geſang

STRAUSS / MILLÖCKER / SUPPÉ: „Das Operetten-Album" mit 18 der ſchönſten Operettengeſängen, mit vollſtändigen Originaltexten, in Originaltonarten für Klavier mit Geſangſtimme. Verlag Aug. Cranz G. m. b. H., Leipzig. Rm. 2.50.

Dem Verlag iſt es gelungen den Freunden der klaſſiſchen Operette eine Ausleſe aus den beliebteſten Operetten, wie „Fledermaus", „Wiener Blut", „Zigeunerbaron", „Bettelſtudent", „Gaſparone", „Boccaccio" uſw. zu ſchenken. Es finden ſich in dem Album die Perlen der klaſſiſchen Operette vereinigt. Der Gedanke der geſammelten und billigen Herausgabe dieſer beliebten Geſänge iſt gerade im gegenwärtigen Augenblick dankbar zu begrüßen, hilft er doch ſicherlich den Operettenſchmutz der Nachkriegszeit — den man leider immer noch hie und da auftauchen hört — verdrängen, bis uns die neue Zeit auch auf dieſem Gebiet Neues beſcheren wird. J. Sch.

PAUL GEILSDORF: Op. 44: Drei vaterländiſche Männerchöre, Nr. 1 Rütliſchwur: Wir wollen ſein . . . (Schiller); Nr. 2 Deutſchland: Deutſchland, o heiliger Name (von Fallersleben); Nr. 3 Junges Deutſchland: Heraus wir Jungen, Deutſchland ruft (Rudolf G. Binding). Jede Partitur Rm. —.80; jede Chorſtimme Rm. —.20. Verlag Ernſt Eulenburg, Leipzig.

Dieſe drei Lieder ſind zu den beſten vaterländiſchen Männerchören zu zählen, die unſere Zeit hervorgebracht hat. Kraft und Innigkeit, Klangwirkung und geſunde Melodieführung ſind zu einer Einheit verſchmolzen.

Prof. Joſ. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Joſeph Haydn, der Leopoldsorden und die sancta simplicitas.

Von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Im Juni des Jahres 1936, als ich in Badgaſtein, dem unvergleichlichen Alpenbad mit dem donnernden Orgelpunkt ſeines Waſſerfalls, dem Naturwunder ſeiner Radiumquellen und der Erhabenheit ſeiner ſteilen Bergmelodie, wieder die Wohltat ſeiner Heilquellen aufſuchte, ließ mich die Gunſt einer gemütlichen Stunde, als wir im kleinſten Kreis heftig „weinten", ohne Tränen zu vergießen, angenehmſte Bekanntſchaft ſchließen mit einem für die Muſik und ihre Meiſter ebenſo lebhaft intereſſierten öſterreichiſchen Oberbeamten, Herrn Regierungsrat Dr. Lucas Wolte. Mit ſeiner Erzählung von einem bisher unbekannt gebliebenen Aktenſtück aus Haydns letztem Lebensjahr: im Zuſammenhang mit einer von hoher Stelle zu Ehren des Altmeiſters vorgeſchlagenen Ordensverleihung, erregte er meine beſondere Aufmerkſamkeit. Dieſes in ſeinem Beſitz befindliche Aktenſtück ſtellte der Gütige mir zur Verfügung; und meiner Bitte, das wunderliche Document aus alter Wiener Zeit als beſcheidenen Beitrag zur Haydn-Biographie veröffentlichen zu dürfen, ſtimmte er ſofort freundlichſt zu. Den weiten muſikaliſchen Bildungskreiſen Deutſchlands lege ich nun im folgenden das hiſtoriſche Aktenſtück in der alten Rechtſchreibung — mit einigen Zwiſchen- und Schlußbemerkungen meinerſeits, — zu gefälliger Kenntnisnahme vor. Es lautet:

Allergnädigſter Herr!

Verzeihen Euer Majeſtät die Zudringlichkeit eines Dieners, welcher aber die Äußerung des Wunſches nicht unterdrücken kann, daß ſein huldreicher Fürſt durch den glorreichen Beweis ſeiner Achtung den heutigen Tag zu den ſchönſten des Lebens eines biederen, in der ganzen bewohnten Welt ehrwürdigen Greiſes erheben möchte.

Ich komme eben aus dem Univerſitätsſaal zurück, von Haydn's Triumph der „Schöpfung", mit einer feyerlichen, heiligen Rührung in ſeiner Gegenwart unter den unbezwingbaren Zurufen einer aus den Erſten Ihres Reiches und den vornehmſten Freunden zuſammengeſetzten Verſammlung gefeyert wurde; wo die ſeligen Empfindungen, welche nur Tugend und Religion einflößen können, und er ſo mächtig in dieſem, und anderen unſterblichen Werken mit Feuerzügen darzuſtellen wußte, ſich aller Herzen bemeiſterten und ſo laut in dankbare Gefühle gegen den Schöpfer derſelben

übergingen, daß er, seiner körperlichen Schwäche bewußt, sich aus dem Kreise seiner Bewunderer sich zu entfernen gezwungen fand: und wo ich einige leise Wünsche hörte, daß diesem stäts auf dem Pfade der Rechtschaffenheit wandelnden hochgeschätzten Mann, der so manche zum Guten führende — ich darf wohl sagen — heilige Werke schrieb von seinem gnädigen, Tugend so wie die Künste lohnenden Monarchen noch vielleicht vor seinem nahen Ende die Krone des Verdienstes durch Verleihung des Leopoldordens aufgesetzt würde.

Unberufen zwar, aber mit dem reinsten Bewußtsein, hier das Organ vieler zu sein und als ein getreuer devoter Diener eines guten Herrn zu sprechen, wage ich diesen Wunsch Euer Majestät untertänigst vorzulegen und ersterbe in ehrfurchtvollester Anhänglichkeit Chotek.

Der Antrag des Staats- und Konferenzministers Grafen von Chotek an den Kaiser Franz: „dem Tonkünstler Haydn durch Verleihung des Leopoldordens ein Merkmal der allerhöchsten Gnade zu erweisen" — wie es in dem diese Angelegenheit erklärend begleitenden Aktenstück heißt, — war am 27. März des Jahres 1808 im unmittelbaren Anschluß an das Konzert und die Aufführung der „Schöpfung" am gleichen Tag entstanden: ein ebenso echtes wie schönes — wenn auch etwas schwerfälliges, — Zeugnis der Bewunderung, der Verehrung und der Ergriffenheit, in welchem Graf Chotek glaubte und hoffte, dem großen Meister eine letzte und seltene Ehrung erringen zu können. Alt und schwach, hinfällig geworden, von der Fülle des eigenen Werkes überwältigt, erschüttert, mußte Haydn aus dem Saal hinausgetragen werden. Graf Chotek ahnte das vielleicht nahe Ende des geliebten Meisters. Nach Hause gekommen schrieb er, noch überquellend von Rührung, die Eingabe an den Kaiser. Am 28. März 1808 landete das Gesuch im Kaiserlichen Kabinett. Aber das dringliche und beredt werbende Schriftstück wurde auf die leider unendlich lange österreichische Kanzlei- und Bürokratenbank geschoben und Jahre mußten vergehen, bis die begleitende Eingabe mit der gewünschten hofrätlichen Erklärung des für Ordensangelegenheiten zuständigen Hofbeamten in die Hände des Kaisers zurückgelangte. Sie trägt das Datum: 26. November 1814. Es waren also inzwischen sechs volle Jahre (!) vergangen, bevor diese vom Grafen Chotek leider vergeblich ins Rollen gebrachte Angelegenheit ihren Abschluß fand: dadurch, daß sie in die allgemeine bürokratische Müllgrube abgerutscht war, in das Massengrab von Gnadengesuchen, Hoffnungen, Auszeichnungswünschen, Eitelkeitsrücksichten, aber auch von Zeugnissen edlerer Verehrungsantriebe und liebevoller Dankbarkeit.

Das abschließende Aktenstück, ein Bummeleidokument ersten Ranges und zugleich eine Prachtleistung höfischer und geistig beschränkter Paragraphenauslegung, hier ist es:

„Obwohl diese Vorstellung des Staatsministers Grafen Chotek noch als im Rückstand erscheint, so ist sie es doch im Grunde nicht, weil ich mich wohl erinnere, daß Euer Majestät, gleich als mir dieses Stück vom Allerhöchsten Cabinet mitgeteilt wurde, meine mündliche Äußerung darüber abfordern ließen, die ich auch dahin erstattete, daß schon damals, als Euer Majestät den Leopolds-Orden zu stiften geruhten, die Frage über die Gränz-Linien der Ordensverleihungen umständlich behandelt und als finitiv von Euer Majestät dahin entschieden worden ist, daß die Verleihungen nur auf vorzügliche Staatsdienste im geistlichen, Civil-, oder Militärsache, auf ausgezeichnete, Patriotische, oder sonst sehr gemeinnützige Handlungen, und auf solche öffentliche Lehrer, oder andere Gelehrte, welche durch ihren Unterricht, und durch ihre Werke die Nazion illustriren, beschränkt, alles aber, was in das Gebieth der bildenden Künste gehört, davon ausgeschlossen bleiben solle.

Die ausschließliche Bestimmung des Ordens für entscheidende Beweise der Anhänglichkeit an das Vaterland und der Landesfürsten, für angestrengte, erfolgreiche Bemühungen, das Wohl des Staates zu befördern und für ausgezeichnete zum Besten des Allgemeinen wirkende, die Nazion verherrlichende Gelehrsamkeit ist auch in dem 5ten § der Ordensstatuten deutlich ausgedrückt.

Es hat alſo auf das, den Ordens-Statuten zuwiederlaufende Einſchreitten des Grafen Chotek, auch ſo lange noch Haydn am Leben wäre, keine Rückſicht genohmen werden können; ſo wie dasſelbe auch ſonſt zu keiner allerhöchſten Entſchließung geeignet war.

Resolut(io) August(a)

Verbleibt bei den Acten. Franz mp.

In der rechten Ecke unten mit winziger Kritzelſchrift ſteht ſchräg abwärts der Name Seiner Majeſtät: Franz. Noch tiefer am angenagt-zerfranſten Rand ein abgebröckeltes Zeichen: 8×814.

So alſo lautet das Schriftſtück. Für uns Nachgeborene bliebe es durchaus gleichgültig und intereſſelos, handelte es ſich um ein Ordensgeſuch zu Gunſten irgend eines braven Beamten oder eines ehrgeizigen Strebers, den die liebe Eitelkeit ſtachelt, einen Stern an ſeine Männerbruſt zu heften. Aber, im Mittelpunkt dieſer Angelegenheit ſteht, herrlich und rührend, die heilige Geſtalt Joſef Haydns, des Künſtlers, der, — von ſeinen in klaſſiſcher Vollendung den Wandel der Zeiten überdauernden Großſchöpfungen abgeſehen, — ſeinem Kaiſer und ſeinem Öſterreich die unſterbliche Hymne geſchenkt hatte. Schon dieſer einen unvergänglichen Leiſtung wegen würde Haydn irgend ein bedeutungsvolles Zeichen der tiefen Dankbarkeit gebührt haben, mit dem eine übergeordnete Macht, hieße ſie nun: Kaiſer, Staat oder Volk, dem ſchenkend überſtrömend-ſchöpferiſchen Genie vor aller Welt eine Ehrung hätte erzeigen können, den Beweis von Verſtändnis, Achtung und Ehrfurcht, von ausreichender Würdigung zu erbringen gehabt hätte. Dem Knaben Mozart hatte der Papſt den Orden vom „goldenen Sporn“ verliehen, denſelben, mit dem Gluck ſeinen geſellſchaftlichen Adel empfangen ſollte. Der Vorrangſtellung aus dem Beſitz dieſes Ordens war Gluck ſo genau ſich bewußt, daß er ſich fortan nur noch als „Ritter von“ oder als „W. von“, als „Chevalier“ bezeichnet. Er weiß ſehr wohl, warum; während der entzückende Mozart in heiterer Kinderlaune den nie ſonderlich ernſt genommenen Titel „Cavaliere“ in dem einen oder dem anderen ſeiner Familienbriefe ſeinem Namen hinzufügt. Um wie vieles leichter, müheloſer, erfolgreicher und ſieghafter würde ſich Mozarts Leben und Schaffen entfaltet haben, hätte dieſer anbetungswürdige Muſiker jenen Orden und jenen Titel ernſt genommen, wäre er als „Ritter von Mozart“ in der glänzenden Welt des Kaiſerlichen Wien erſchienen! Niemals wäre er im Elend geſtorben, niemals in einem Maſſengrab verſcharrt worden. Aber Haydn? Bedurfte dieſer Ehrwürdige eines Ordens, irgend einer metalliſch ſchimmernden Auszeichnung, einer geſellſchaftlichen Rangmarke? Beſtimmt nicht. Im Glanz der Weltehren, in der feierlichen Helle des leuchtenden Sonnenuntergangs, in der milden Wärme eines verklärten Abendhimmels geht dieſer von Ehrfurcht und Liebe umgebene Greis aus ſeiner Welt. Es hat alſo auf das Geſuch des Grafen Chotek, auch wenn Haydn „noch am Leben wäre, keine Rückſicht genohmen werden können; ſo wie dasſelbe auch ſonſt zu keiner allerhöchſten Entſchließung geeignet war“. ... Mit anderen Worten: von der sancta simplicitas war Haydn als untauglich für eine Ehrung, und für eine Ordensauszeichnung als unwürdig befunden worden.

Öſterreichfahrt der Münchner Philharmoniker. (Oktober 1936).

Von Dr. Otto Mayer, München.

Herzliche Freude und geſpannte Erwartung — mit dieſen Gefühlen überſchritten wir die Grenze bei Salzburg. Freude, ſelbſtverſtändlich, wieder einmal nach langen Jahren das öſterreichiſche Bruderland betreten zu dürfen, zu dem beſonders von uns Münchnern die Beziehungen und perſönlichen Verbindungen als unmittelbare Nachbarn, Berg- und Kriegskameraden, herzlicher, ich möchte faſt ſagen familiärer Natur immer ſchon geweſen ſind. Freude aber auch deshalb, weil es nach monatelangen Verhandlungen, die ſchon oft an unüberwindlich erſcheinenden Schwierigkeiten zu ſcheitern drohten, gelungen war, den an uns ſchon im Oktober 1935 anläßlich der Uraufführung der Originalfaſſung der 5. Symphonie von Bruckner ergangenen Einladungen endlich Folge leiſten zu können.

Die Erwartung, wie sich die Aufnahme in Österreich nach den Jahren eines unseligen Bruderzwistes gestalten wird und wie unsere Leistungen von Publikum und Presse aufgenommen würden, hatte uns alle in eine begreifliche, fast erregte Spannung versetzt. Um es vorweg zu nehmen, unsere hochgespanntesten Erwartungen wurden noch bei weitem übertroffen. Salzburg freilich konnte noch nicht der Prüfstein einer für ganz Österreich kennzeichnenden Stimmung sein. Denn diese Stadt hat trotz der sog. „toten" Saison, in der wir sie antrafen, doch ein besonderes Gesicht der internationalen Festspielstadt, die Bevölkerung ist gewöhnt, internationale Größen von Rang und Namen kommen und gehen zu sehen, so daß unsere Ankunft ohne jedes Aufsehen erfolgte. Umsomehr waren wir überrascht, als nicht nur eine wirklich herzliche Begrüßung im Festspielhaus erfolgte, sondern, daß am Schluß des Konzertes ein mit freudigen Zurufen verbundener Beifallssturm einsetzte, der bei dem gewiß verwöhnten Salzburger Publikum nicht von vorneherein zu erwarten war.

Noch um vieles freudiger gestimmt erfolgte die Weiterfahrt nach Wels in Oberösterreich. Es sei hiebei bemerkt, daß wir von einem Besuch unseres Orchesters in der Landeshauptstadt Linz nur mit Rücksicht auf eine fast gleichzeitige Veranstaltung des dortigen Musikvereins Abstand nahmen. Wels ist ein kleines Städtchen von gegen 18 000 Einwohnern, von deren Kunstbeflissenheit aber wir einen überwältigenden Eindruck bekamen. Rund 2000 Menschen, fast mehr als die große Halle fassen konnte, waren z. T. von auswärts in langen Autokolonnen und mit der Bahn zusammengeströmt, um ihre aus innerster Überzeugung geborene Begeisterung für den aus gleichem Blut und Boden entwachsenen Bauernsohn Bruckner kund zu tun. Schon bei der Einfahrt am Bahnhof waren die Fenster der anliegenden Wohngebäude schier zu eng, um die sichtlich froh mit Tücher winkenden Inwohner aufzunehmen. Vom 1. Bürgermeister der Stadt und anderen Vertretern herzlich begrüßt wurden wir vom Bahnhof durch die mit Fahnen geschmückten Straßen geführt. Es war ausdrücklich anläßlich unseres Erscheinens Beflaggung der ganzen Stadt angeordnet worden und diese Aufmerksamkeit müssen wir den Welsern hoch anrechnen. Wie uns erzählt wurde, ist sogar ein Polizist bei einer Hauseigentümerin dringend vorstellig geworden, weil ihr Haus nicht beflaggt war. Auch das Konzertpodium war neben der österreichischen Staatsflagge mit dem Symbol des 3. Reiches geschmückt. Eine aus sichtbar freudigem Herzen kommende Ansprache des Bürgermeisters der Stadt vom Podium herab hieß uns im Brucknerland herzlich willkommen.

Die schon im Konzert durch lauten Jubel sich äußernde Gesinnungsgemeinschaft innerhalb des großen deutschen Kulturkreises wurde hernach in einem Empfangsabend der Stadt in freundschaftlicher Rede und Gegenrede in Worte gefaßt.

Diese begeisterten Freundschaftsbezeugungen, glaubten wir, könnten nicht mehr überboten werden. Und doch schien es uns, als ob in Wien erst der Höhepunkt unserer Reise erreicht worden sei. Um politisch zu deutende Kundgebungen auf offener Straße zu vermeiden, wurde auf unseren ausdrücklichen Wunsch der Zeitpunkt unseres Eintreffens in Wien nicht bekanntgegeben. Es waren aber neben führenden Herren der deutschen Gesandtschaft Vertreter fast aller einschlägigen österreichischen Behörden (Ministerien, Stadtverwaltungen) und der Musikwelt, sowie des Bundes der Reichsdeutschen zu unserem Empfang am Bahnhof erschienen. Vertreter des Orchesters und seine Leitung waren von der deutschen Gesandtschaft in gastfreundlicher Weise zu einem Frühstück eingeladen worden, dem sich ein lebhafter, von offener und herzlicher Stimmung getragener Meinungsaustausch anschloß. Leider war die Zeit in Wien sehr knapp bemessen, doch konnte eine gemeinsame Autorundfahrt, die auch die neue Höhenstraße auf den Kahlenberg miteinschloß, einen Begriff von den Schönheiten dieser Stadt vermitteln. Das Konzert in Wien, über das an anderer Stelle berichtet wird, wurde von uns als Krönung unseres ehrlichen Bemühens um die Gestaltung deutscher Musik empfunden. Gerade auf dem seit der Vorkriegszeit nicht mehr betretenen heißen Boden Wiens konnten wir uns den als besten bekannten Orchestern zum Wettstreit stellen und wir sind stolz darauf, daß wir gerade in dieser Stadt vor Publikum und Presse aller Richtungen siegreich bestanden haben.

Auch Siegmund von Hausegger, der in vielen Jahren unser Orchester auf den Grad der Vollkommenheit gebracht hat, der uns diese Triumphe erringen ließ, wurde gebührend gefeiert und als einer der allerbedeutendsten Brucknerinterpreten unserer Zeit gewürdigt. Als der letzte Ton der gewaltigen 5. Symphonie von Bruckner (in der Originalfassung) verklungen war, schien es als ob niemand ans Heimgehen dächte. Keiner im Saal blieb sitzen, alles brachte stehend den deutschen Besuchern Beifall dar. Freudiges Tücherschwenken auf allen Plätzen tat überzeugender als Worte und Zurufe es vermögen, begeisterte Zustimmung kund.

Nach dem Konzert wurde das gesamte Orchester vom Wiener Konzertverein zu einem echten Gulaschessen eingeladen und auch hier wurde das Empfinden inniger Verbundenheit nicht nur zwischen dem Münchner und Wiener Konzertverein, die schon vor dem Krieg durch die Person Ferdinand Loewes in besonders freundschaftlichen Beziehungen standen, sondern zwischen dem österreichischen und deutschen Volk zum Ausdruck gebracht. Lange noch saßen die Münchner mit ihren Wiener Kollegen, die sich an Gastfreundlichkeit nicht übertreffen lassen wollten, beisammen, tauschten gemeinsame Erinnerungen aus und konnten so mit beitragen, daß gegenseitiges Verstehen und Begreifen von Mensch zu Mensch die Atmosphäre schafft, die nötig ist, um dem Abkommen des 11. Juli einen dauernden Erfolg zu sichern.

Am nächsten Tage früh wurde die Reise über die großartige Semmeringstrecke nach Graz fortgesetzt. In der Hauptstadt der grünen Steiermark brachte der 1. Bürgermeister in einer vor dem Konzert gehaltenen Ansprache an Geheimrat v. Hausegger, einem Sohn dieser Stadt, sowie an das Orchester die herzlichsten Gefühle der Bevölkerung zum Ausdruck. Die Anteilnahme aller Kreise an dem Konzert wird am besten dadurch beleuchtet, daß die „Vaterländische Front" für ihre Mitglieder in Bausch und Bogen sämtliche Stehplätze aufgekauft hatte und es mag ein Beweis dafür sein, daß unsere Leistungen nicht von der politischen, sondern in erster Linie von der künstlerischen Seite gewertet wurden, daß die Beifallsstürme des Stehplatzpublikums an Begeisterung dem übrigen keineswegs nachstanden. Erst lange nach Verlassen des Podiums durch das Orchester nahmen die stehend dargebrachten Kundgebungen der Besucher ein Ende.

Aber auch außerhalb des Konzertes spürte man, daß die ganze Bevölkerung unserem Besuch zutiefst empfundene Freundschaft entgegenbrachte. Den gleichen Eindruck gewannen wir auch in Klagenfurt. Die Reise dorthin durch eine wunderschöne Landschaft, deren herbe Unberührtheit den unwiderstehlichen Zauber der in Klagenfurt gespielten Romantischen Symphonie von Bruckner als ein mit dem Herzblut geschriebenes Bekenntnis zu erd- und gottgebundener Heimatliebe erstehen ließ. Die Aufführung dieses Werkes in Klagenfurt durch uns hat im tiefsten Herzen der Bevölkerung Saiten gerührt und zum Klingen gebracht, die erkennen ließen, daß wir mit unserer Musik ihr aus dem Herzen gesprochen hatten. Es war uns vielleicht der nachhaltigste Eindruck, als wir die tiefe Erschütterung merkten, die unser Spiel hinterlassen hatte. Dieses Gefühl, das wir dort antrafen, braucht keine großen Reden, wir empfanden, daß jeder der im viel zu kleinen Saal anwesend war, jedem Einzelnen von uns stumm die Hände schütteln wollte.

Wir haben aus Kärnten, aber auch aus Steiermark, als wertvollste Erinnerung das Vertrauen mitgenommen, daß dort auf bedrohtem Vorposten an der gesamt-deutschen Grenze ein Volk steht, das in Abwehrkämpfen gehärtet, Leben und Gut einsetzt für die Verteidigung des Deutschtums, den Blick voraus, aber im Rücken die gewaltige Kraft der ganzen deutschen Volksgemeinschaft spüren muß, um daraus immer wieder schöpfen zu können.

So wurde unsere Österreichreise zu einem weit über künstlerische Erfolge hinausgehenden, zu tiefst verspürten Erlebnis der durch keine feindlichen Mächte zu zerstörenden kraftvollen deutschen Blutsbrüderschaft.

Wir sind aber auch stolz darauf, daß wir durch unsere Nibelungenfahrt offen vor aller Welt — in Wien sah auch die Presse des Auslands mit besonders kritischem Auge auf uns — einen überzeugenden Beweis von dem lebendigen Aufbauwillen und der schöpferischen Kulturarbeit unseres neuen Reiches liefern konnten.

Besuch der Münchener Philharmoniker in Wels (Ob.-Österr.).

Von Paul Günzel, Linz a. D.

Das 90 Musiker starke Orchester der Münchner Philharmoniker — mit das bestdisziplinierteste der Welt — gab auf Einladung der Welser „Urania" anläßlich ihres zehnjährigen Bestehens unter der Leitung Siegmund v. Hauseggers ein Konzert in der deutschen Turnhalle; sie faßt 2000 Personen. Gestern waren es 2000 Enthusiasten, die von nah und fern in Eisenbahnzügen oder Autos zu diesem Festkonzert herbeieilten, das äußerlich durch reichen Flaggen- und Wappenschmuck der Stadt als Festhalle gekennzeichnet war. Das Konzert, mit der in Vollendung gebotenen deutschen Nationalkunst naturgemäß auch Festesstimmung auslösend, wurde mit warmen Herzen begeistert aufgenommen. Herzlich begrüßte Prof. Semenitsch (Vorstand der „Urania") die deutschen Gäste: „Nicht Worte, sondern Taten sollen die Kulturverbundenheit mit den deutschen Brüdern und dem Reiche zeigen". Siegm. v. Hausegger, ein geborener Österreicher, mit dem Heimatboden Anton Bruckners verwurzelt, nahm die vierte Sinfonie in sein Programm auf. Gerade dieses Werk zeigt uns wiederum, daß jedes Genie von seiner erd- und geistesgebundenen Atmosphäre in hohem Maße abhängig ist; denn in ihm besingt der große Sinfoniker die Schönheiten seiner Heimat, in ihr spüren wir den Rhythmus des Wassers und des Landes, der Ebene, Berge und des Himmels. In ihm offenbaren sich uns neben tiefer Religiosität volkstümliche Bräuche: Jagd, Tanz, Gesang und Spiel. Der gestrigen Wiedergabe lag die Originalfassung — Neudruck des Wissenschaftlichen Verlages der Internationalen Bruckner-Gesellschaft-Wien — zugrunde. Es genügt festzustellen, daß die geistigen und seelischen Wirkungen größer waren als sonst, da der ganze Konzertabend von dem Fluidum der Wiedervereinigung alles dessen getragen wurde, was deutschen Geist bindet, was deutsche Seele bewegt. Durch die eindringliche und überall peinlich ausgewogene Klangschattierung, durch vollendete Formgestaltung unterstrich Siegmund von Hausegger den romantischen Grundcharakter der herrlichen Sinfonie. Mit prächtiger Konsequenz hielt der Bruckner-Interpret diese Stimmung durch das ganze Werk fest, um zuletzt in epochaler Steigerung mit dem Glanz der einzig dastehenden Coda des letzten Satzes die uns umgebende Welt vergessen zu machen. Überall spürte man, daß hier ein geistig Vertiefter am Dirigentenpulte stand. Das Programm, aufgebaut aus jener Sphäre, der Bruckners Meisterschöpfungen entstiegen, stellte Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. III voran. Ihr folgte als geistiges Bindeglied Richard Wagners Siegfried-Idyll, entzückend und poesievoll gestaltet und gegliedert. Der Sturm der Begeisterung, der Siegmund von Hausegger und seine Getreuen umbrauste, war gewaltig, ergreifend und zugleich rührend im Zusammenfließen der beiden Bruderseelen.

Konzerte junger Künstler.

Eine der vornehmsten Aufgaben der Reichsmusikkammer ist die Förderung des befähigten Nachwuchses. Ihr dient u. a. auch die in Zusammenarbeit mit dem Rundfunk eingerichtete „Stunde der Musik", in der junge begabte Solisten Gelegenheit erhalten, zusammen mit bekannten anerkannten Künstlern zu konzertieren und sich so einer breiten Hörerschicht vorzustellen. Der Begriff „jung" wird dahin ausgelegt, daß man von dem Betreffenden noch eine aufsteigende künstlerische Entwicklung erwarten kann, was bei Überschreitung einer gewissen, oft individuellen Altersgrenze nicht mehr der Fall ist.

Es liegt in der Natur der Veranstaltung „Stunde der Musik", daß nur eine begrenzte Anzahl junger Künstler auftreten kann. Aus diesem Grunde hat die Reichsmusikkammer unter Mitwirkung der Fachschaft „Konzertierende Solisten und Kapellmeister" für Berlin die „Konzerte junger Künstler" geschaffen, eine Einrichtung, welche einer größeren Anzahl begabter Solisten das Auftreten ermöglicht und eine Art Auslese für die „Stunde der Musik" darstellt.

Bei der Auswahl der Künstler für diese Konzerte muß ein außerordentlich hoher Grad der künstlerischen Leistungsfähigkeit sowohl hinsichtlich der Gestaltungskraft als auch in Bezug auf die Technik verlangt werden, weil eine Hebung des Solistenstandes nur dadurch erreicht werden kann, daß bei einer künstlerischen Darbietung der Leistungsgrundsatz durch abgerundetes Können seine Bekräftigung erfährt. Auf diese Weise wird der schwächer Begabte zu Gunsten

des leistungsmäßig Stärkeren auf dem Wege einer natürlichen Gesundung zurückgedrängt und das zielbewußte Streben des Prädestinierten durch Erfolg gekrönt werden.

In den „Konzerten junger Künstler" treten drei Solisten verschiedener Gattung auf. Hierfür wird ein kleines Anerkennungshonorar gezahlt, weil der Hauptzweck der Veranstaltungen der ist, den tüchtigen Nachwuchs der weltstädtischen Presse vorzuführen und, wie schon gesagt, die Auslese für die „Stunde der Musik" zu treffen.

Alle sich meldenden Künstler werden zunächst von einem Kuratorium geprüft, das sich aus führenden Männern der verschiedensten Organisationen, sowie anerkannten Musikern, unter dem Vorsitz des Herrn Präsidenten der Reichsmusikkammer zusammensetzt.

Da Reisekosten, selbst bei unbestrittener Begabung, nur in ganz besonders gelagerten Fällen erstattet werden können, werden junge anerkannte begabte Solisten, die sich im Rahmen der Konzerte junger Künstler in Berlin betätigen wollen, gebeten, sich schriftlich zunächst an die zuständige Landesleitung der Reichsmusikkammer zu wenden.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

F. Bollmann: „Deutschland". Chorwerk (Bernburg).

Philipp Gaubert: Sinfonie F-dur (Paris).

R. C. von Gorrissen: „Der Baum des Lebens", Orchesterwerk (Wiesbaden).

Willi Hammer: „Vier Chöre nach Lessing" (Hamburg).

Lilo Martin: „Lieder mit Orchester" (Leipzig).

Ernst Pepping: „Uns ist ein Kind geboren". Motette zu Weihnachten für 4st. Chor (Leipzig, Univ.-Kantorei unter Friedrich Rabenschlag).

Johannes Paul Thilmann: „Kleine Triosonate" (Berlin, Rundfunk).

Werner Trenkner: „Variationen über eine Lumpensammlerweise" (Wiesbaden).

Eberhard Wenzel: Kantate „Daß dein Herz fest sei" (Darmstadt).

Gerhard Frommel: Kantate „Herbstfeier" (Essen).

Bühnenwerke:

H. A. Mattausch: „Puszta", Oper (Görlitz, 6. Dez. 1936).

G. Pergolesi: „Der Musikmeister" (Hochschule Köln).

Kurt Stiebitz: „Kinderlied", Ballett (Berlin).

Julius Weismann: „Totentanz", Ballett (Essen)

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paul von Klenau: „Rembrandt van Rijn" (Berlin, Staatsoper, 23. 1. und Stuttgart, 23. 1.).

Siegfried Walter Müller: „Schlaraffenhochzeit" (Neues Theater, Leipzig, 31. Januar).

Hermann Reutter: „Die Kirmes von Delft" (Frankfurt a. M., April).

Konzertwerke:

Hermann Ambrosius: Weihnachtliche Kantate „Laßt uns ein Licht anzünden" (Reichssender Leipzig).

Kurt Lißmann: „Der ewige Kreis" (Stuttgart März 37 unter H. Dettinger).

Fritz Stege: „Harmonika-Lieder" f. Sopran u. Akkordeon (Berlin).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

ENGLAND-FAHRT DES „DEUTSCHEN SINGKREISES" FRANKFURT a. Oder.

Von Gunta Stollwerck, Lohland.

Vom 27. Juni bis 26. Juli hat der „Deutsche Singkreis" (Sitz Musikheim Frankfurt/Oder) unter der Leitung von Direktor Georg Götsch eine Chorfahrt durch England gemacht. Gewiß gar nichts so besonderes? Es reisen doch viele deutsche Sänger, ja ganze Orchester auf ihren Auslandstourneen auch durch England. Viele Schülergruppen und Studenten fahren nach England, machen Studien dort, genießen das fremde Land und lernen es auf ihrer Reise kennen. Das taten wir Teilnehmer dieser Chorfahrt auch und doch war die Reise des „Deutschen Singkreises" etwas Besonderes.

Als ein Chor von 25 Frauen- und 14 Männerstimmen sangen wir in vielen der herrlichsten Cathedralen Englands eine geistliche Musik mit 4 Motetten von Heinrich Schütz, Bachs 8stimmiger Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" und seiner großen 5stimmigen „Jesu meine Freude" und den 5stimmigen Kanon „Sanctus" von Clemens

non papa. In Feſtſälen und wundervollen grünen Gärten machten wir eine geſellige Muſik. Wir ſangen alte Volksliedſätze und Kanons von Haydn und Mozart. Dann Inſtrumentalmuſiken für Geigen und Lauten, Querflöten, Blockflöten, Harfe und Spinett in vielerlei Form miteinander zuſammen. Dazwiſchen deutſche Tänze, und das alles lebendig verbunden durch choriſche Raumaufteilung. Der Chor zog ſingend durch den Saal ein, bei Haslers doppelchörigem „Liebskrieg" bekämpften ſich die beiden Chöre aus zwei verſchiedenen Ecken des Raumes, beim Echogeſang rief plötzlich das Echo hinter dem Rücken der Zuhörer wider, die Inſtrumentaliſten zogen ſpielend herein, die Tänze begannen mit einer kleinen Polonaiſe, und noch vielerlei anderer, luſtig wechſelnder Gruppierung und Bewegtheit des Chores. Aus dieſer vielgeſtaltigen Lebendigkeit ergab es ſich von ſelbſt, daß kein Vorführungsabend dem anderen genau glich, ſondern bei den jeweils neuen Raumverhältniſſen entſtanden immer neue Einfälle. Auch erarbeiteten wir uns auf unſerer Reiſe während der Bahnfahrt und in Freizeiten viele neue Lieder und Muſiken dazu. Dieſes Programm wurde in ſtrenger Arbeit innerhalb 10 Tagen einſtudiert. Denn wenn wir auch alle früher in einem oder mehreren Kurſen im Muſikheim unter Georg Götſch geſungen hatten, ſo kamen wir nun aus allen Gegenden Deutſchlands und aus den verſchiedenſten beruflichen Tätigkeiten wieder neu zuſammen. Im Norden Englands verlebten wir unſere Vorbereitungszeit als Gäſte von Sir Charles Trevelyan in einem märchenhaft ſchönen Landſchloß. Der ganze rieſige Landſitz ſtand uns zur Verfügung, und hier konnten wir, umſorgt und umpflegt von der Güte Lady Trevelyans, ganz in die großen Chorwerke eintauchen. Auf den berühmten engliſchen Raſenflächen, ſammetweich und grün, übten wir unſer Tanzen und auf Spaziergängen durch den gepflegten Park mit weiten Ausblicken auf die Cheviots erquickten wir uns.

Von dort aus führten kleine Singefahrten in die nähere Umgebung. In Seaham-Harbour trafen wir bei einem Gartenkonzert Matroſen von einem deutſchen Schulſchiff. Im Hafen vor dem ſtolzen, vielmaſtigen Segler bekamen unſere blauen Jungens ein begeiſtertes Ständchen. In Durham lernten wir zum erſten Mal eine der mächtigen engliſchen Cathedralen im normanniſchen Stil kennen. In dem zauberhaften Park von Belsay-Castle erlebten wir ein großes Volkstanztreffen engliſcher Kontra-Tänzer und ſahen, wie lebendig ſich noch in England die alten Volkstänze erhalten haben. Der „Roman Wall", eine Mauer, die die Römer zum Schutz gegen die Schotteneinfälle quer durch England gebaut hatten, beeindruckte uns in ſeiner ſtolzen Kraft. Dort offenbarte ſich uns zum erſten Mal die rauhe, kahle Weite der nördlichen Landſchaft mit dem Blick auf die kühnen Bergzacken Schottlands.

So war dies eine Zeit des langſamen Hineinfühlens in das fremde Land, bis wir dann zu der eigentlichen Aufgabe unſerer Reiſe kamen. Wir fuhren an der Weſtküſte entlang vom Norden Englands hinunter zum Süden. Wir haben 33mal öffentlich geſungen, in Cathedralen wie in kleinen Dorfkirchen, in reichen „College"-Schulen und Univerſitäten wie in ſozialen Volkshochſchulen, in prächtigen Landſchlöſſern und privaten Gärten, in der Siedlung erwerbsloſer Bergbauarbeiter und beim offiziellen Empfang des Bürgermeiſters in feſtlichen Stadtſälen. Zweimal ſangen wir im Radio, wo uns auch in Deutſchland unſere eigenen Angehörigen hören konnten.

In Keswick trafen wir einen ehemaligen Offizier, der als einer der wenigen im Weltkrieg aus der Sommeſchlacht zurückgekehrt iſt. Er hatte damals in einem Unterſtand ein Buch mit Kriegsaufzeichnungen deutſcher Soldaten gefunden und es bis heute ſorgfältig aufbewahrt, um es einmal perſönlich einem Deutſchen zurückzugeben. Er gab es uns, damit wir die richtige Adreſſe ausfindig machen möchten. Unvergeßlich wird uns bleiben, wie ſich gerade in dieſer Stadt die Herzlichkeit der Bevölkerung zu uns als Deutſche zeigte. Es hatte ſich das Gerücht herumgeſprochen, wir würden abends am See ſingen, und wir wurden dringend gebeten, das zu tun. So zogen wir ſingend in Reih und Glied durch die Stadt, die Menge folgte uns. Auf einer Terraſſe am See ſangen wir und unſere Lieder tönten voll und weit über das Waſſer. Fröhliche Begeiſterung erweckten wir mit unſerem Echogeſang, als das Echo plötzlich oben vom Dach des Cafés erſcholl und bei der erbetenen Wiederholung die Zuhörer aus dem Gebüſch hinter ihrem Rücken neckte. Noch ein Lied und noch eins wollten ſie haben, und trotz beginnenden Regens hielten ſie alle aus. Ein Mann wünſchte ſich „Stille Nacht, heilige Nacht", das hätte ihn im Weltkrieg bei den deutſchen Soldaten ſo tief berührt. Ein einfacher Mann ſprach warme Worte der Freundſchaft, und der Offizier von der Somme-Schlacht dankte uns für unſer Singen. Er ſagte, es ſeien nicht nur die Lieder, die ſeine Landsleute ſo begeiſterten; oft kämen gute Chöre. Vielmehr ſei es der Geiſt und die innere Haltung, die wir mitbrächten. Es ſei dies etwas ſo Beſonderes, daß uns jeder Engländer herzlich entgegenkäme und wir ſtarke Vorpoſten für eine deutſch-engliſche Freundſchaft ſeien.

Nicht immer trafen wir auf ſolch warme Herzlichkeit, manches Mal mußten wir Mißtrauen überwinden und törichte Meinungen über Deutſchland klären. Wir alle waren uns bewußt, daß wir als Vertreter des neuen Deutſchland kamen. Geſchah dieſe Fahrt doch mit Wunſch und Unterſtützung des Propaganda- und des Reichserziehungsminiſte-

riums. Wir wußten, daß es nach Jahren schrecklichster Presseverhetzung galt, persönliche Fühlungnahme mit vielen Engländern zu gewinnen. Dafür war sehr günstig, daß ein jeder von uns in allen Städten in privaten Quartieren wohnte. So konnte in Einzelgesprächen mit unseren Gastgebern das ausschwingen, was durch unser Singen und durch uns als Gruppe angeregt war, und oft konnte da eine Begegnung in der Tiefe und ein echtes Verstehen zwischen den beiden Nationen entstehen.

Darum begrüßten wir auch alle rein geselligen Anlässe zum Singen, wie Einladungen in privaten Gärten oder offizielle Empfänge im Rathaus, denn es lag uns am Herzen, unsere Musik fort von der Bühne in nahe und warme Beziehung zum englischen Menschen zu bringen. Ganz besonders dankbar empfanden wir, daß durch verständnisvolle Geistliche unser Singen in der Kirche nicht zum Konzert gestempelt, sondern durch kirchliche Handlung und gemeinsames Gebet zum Gottesdienst erhoben wurde. Denn so empfanden wir selber unser Singen in der Kirche. Wenn wir die großen Chorwerke ohne Noten sangen, „mit dem Herzen singen" sagt der Engländer sehr treffend dazu, so war es nicht deshalb, weil wir gut auswendig gelernt hatten, sondern weil die Musik uns entsprach und zu unserem inneren Besitz geworden war.

Die täglichen Presseberichte in England hoben jedesmal hervor das Schlichte und Beseelte des Chores, seine ernste Hingabe an das Werk und die innere Haltung die von ihm ausstrahlt; bei der geselligen Musik die fröhliche Lebendigkeit und freudige Kameradschaft in der Gruppe. So haben wir vielleicht am stärksten einfach durch unser „Dasein" gewirkt als eine Gruppe von Boten des deutschen Friedenswillens, und durch unser Singen ein Teil dazu beigetragen, daran zu erinnern, wieviel Gemeinsames in unseren beiden Völkern lebt. Daß es eine Brücke gemeinsamen Kulturgutes, gemeinsamer Freude, Liebe und Ehrfurcht gibt, über die man bei gegenseitiger Achtung wohl in Frieden und Freundschaft miteinander leben kann.

*

Als Abschluß der Englandreise des „Deutschen Singkreises" unter Leitung von Direktor Georg Götsch, war es 25 Teilnehmern vergönnt, an einer „Sommerschule" in Springhead (Südengland) teilzunehmen. Die 14 Tage, die der Kursus dauerte, verlebten wir als eine Gruppe von 50 jungen Menschen aus allen Berufs- und Gesellschaftsschichten gemeinsam in einem Zeltlager, umgeben von den weiten grünen Hügeln der südenglischen Landschaft. Die Teilnehmer waren zur Hälfte englisch, zur Hälfte kamen sie aus Deutschland, und doch konnte über die Sprachschwierigkeiten hinaus durch das gemeinschaftliche Lagerleben, das gemeinsame tägliche Arbeiten an großen alten und neuen Kunstwerken ein echtes Verstehen der beiden Nationen heranwachsen. Während wir auf unserer Singreise durch die vielen englischen Städte unseren englischen Gastgebern und Zuhörern in der Kirche und im Festsaal die Kunst unserer deutschen Meister gebracht hatten, lernten wir nun in der Sommerschule alte englische Kunst und den Formungswillen des jungen England kennen. Vornehmlich die wundervollen Kunstformen des alten englischen „Country-Dance", des „Morris-Dance" und des Schwerttanzes, alles englische Volkstänze aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die sich bis jetzt lebendig erhalten haben. Es sind im Gegensatz zu unseren deutschen Volkstänzen mehr Lauftänze, die eine außerordentliche Geschicklichkeit in den Fußgelenken verlangen bei großer Lockerheit im Oberkörper und den Armen. Es ging uns dabei so, daß wir, wenn die leichte, schwebende Flötenmelodie über den grünen Rasen ertönte, von dem gleitenden Wechsel der Tanzfiguren der immerwährenden lockeren, federnden Bewegung so befreit und leicht wurden, daß man meinte, man könnte jetzt weiter so bis ans Ende der Welt in den Himmel hineintanzen.

Weiter lernten wir englische Dichtkunst aus dem 15. Jahrhundert kennen, zu der wir Versuche zu einer neuen Formung des Sprechchores mit chorischer Bewegung machten. Doch beim Chorsingen wurden neben englischer Musik hauptsächlich wieder Werke deutscher Meister erarbeitet. Saßen wir abends gemütlich im Kreise zusammen, dann ergab sich von selbst ein zwangloses Vorsingen von Volksliedern. Die Engländer sangen die schönsten aus ihrem Liedschatz, wir von unserem Volksliedgut.

An anderen Abenden las auch wohl der bekannte Dichter Erich Edwin Dwinger aus seinem neuen Werke über Rußland vor. Manche Abendstunden wurden auch damit ausgefüllt, daß die Engländer von ihren vielen privaten sozialen Einrichtungen und ihrer privaten Kulturarbeit erzählten, während wir von unserem neuen Deutschland berichteten. Ohne uns dabei in theoretischen Diskussionen zu verlieren, bemühte sich jede Seite um ein wirkliches Verstehen der anderen Nation.

Einen fröhlichen Abschluß fand die Lagerzeit in einem Fest, das unter dem Motto einer alten Sage, alles, was während der Zeit erarbeitet worden war, in ein großes gemeinsames Spiel einbaute. Die gesellige Fähigkeit besonders der Engländer kam dabei ganz zur Entfaltung, ihre Freude am Spiel und an fantasievollen Einfällen. Heitere und ernstere Szenen wechselten miteinander ab, die verschiedensten farbigen Einzelleistungen machten den Abend reich und mannigfaltig. Manche Teile waren ganz idyllisch, wenn z. B. in der Abenddämmerung des Königs Tochter in einem

Kahn über den Teich fuhr (nämlich von einem Königreich in das andere), und dabei eine Streichmusik ertönte. Und wie sie dann von uns allen mit Girlanden und Tänzen im neuen Reich empfangen wurde. Oder eine Szene zum Fürchten, als ein fürchterliches Ungeheuer mit glühenden Augen und einem feuerspeienden Rachen aus dem Gebüsch brach und von dem Helden bekämpft werden mußte. Es war ein fröhliches, geselliges Spiel, alles mehr oder weniger improvisiert und mit einfachen Mitteln gestaltet. Denn wir lebten ja doch in einem Zeltlager und hatten keine kostbaren Kostüme zur Verfügung. Die Hauptsache war uns auch, daß jeder mittat und lustig dabei war und nicht nur zusah. Und da war es ganz erstaunlich, wie lebendig und farbig gespielt wurde. Der Höhepunkt unserer gemeinsamen Arbeit war eine Kirchenmusik in der benachbarten kleinen Stadt und das vollendete chorische Spiel.

Während wir auf unserer Singreise von Stadt zu Stadt sehr stark die Wesensverwandtschaft zwischen unseren beiden Nationen erlebt hatten, wünschten wir aus diesem Verwandtschaftsgefühl heraus, noch näher den Engländer kennen zu lernen. Das wurde uns während der Sommerschule zuteil und dankbar gedenken wir dieser Lagerzeit, die uns das Englanderlebnis noch so ungemein vertiefte. Wir haben erlebt, daß wir Nationen uns von Mensch zu Mensch kennenlernen müssen. Das wird die Achtung und die Freundschaft zwischen den Völkern sichern.

SUDETENDEUTSCHE BRUCKNER-FESTTAGE.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Die in musikalischen Dingen vorbildlich arbeitenden beiden sudetendeutschen Elbestädte Außig und Leitmeritz veranstalteten anläßlich des 40. Todesjahres Anton Bruckners zehn ausgezeichnet besuchte Festaufführungen seiner Werke, die auf durchaus achtunggebietender künstlerischer Höhe standen und einen umfassenden Überblick des gigantischen Schaffens dieses Meisters gewährten. Die Orchesterdurchführung hatte dabei die städtische Theaterkapelle Außig in durchaus verläßlicher Weise übernommen; die vorzüglich einstudierten Chöre stellten der Leitmeritzer Gesang- und Musikverein, sowie der Außiger Gesangverein 1848; als Solisten taten sich Maria Petzelbauer, Rose Prade-Kloß, Alexander Gillmann und Maximilian Herbert durch wohlkultivierte Stimmen hervor; für die Kammermusik zeichnete das treffliche Brand-Streichquartett verantwortlich und für die Orgeldarbietungen hatte man den tüchtigen Vertreter Prof. Josef Langer von der Deutschen Musikakademie Prag gewonnen. Die Gesamtleitung der Veranstaltungen lag in der ebenso zielbewußten als überragenden Führung des Leitmeritzer Domkapellmeisters Franz Zemann. — Man hörte u. a. die 3. und 7. Symphonie, die herrliche f-moll Messe, das wundersame siebenstimmige „Ave Maria", die berühmte Messe in e-moll und das F-dur Quintett, sowie noch eine ganze Reihe anderer Brucknerwerke. — Erläuternde Vorträge hielten Hofrat Millenkovich-Morold, Wien, und Prof. Gustav Becking, Prag. Alle Mitwirkenden ernteten begeisterten Beifall für ihre hingebungsvollen Leistungen, so daß die sudetendeutschen Bruckner-Festtage eine ebenso wertvolle Kunsttat wie ein erfreuliches Bekenntnis völkischer Kulturerfüllung bildeten.

*

FÜNFHUNDERT MOTETTEN IN ELF JAHREN.

Ein Jubiläum des Hamburger Staatschores.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Als Pastor Kappesser von der Hamburger St. Georgskirche im Jahre 1922 Karl Paulke, den Herzoglichen Kirchenmusikdirektor aus Meiningen, nach Hamburg berief, um den 1882 von Theodor Odenwald gegründeten und seit 1899 von Wilh. Böhler geleiteten „Hamburger Kirchenchor" (der seit 1922 seine Tätigkeit einstellen mußte) auf einer neuen Grundlage aufzubauen und weiterzuführen, konnte er nicht wissen, daß er damit der ehrwürdigen, jahrhundertealten Überlieferung des Hamburger kirchenmusikalischen Lebens einen entscheidenden Antrieb geben würde. Wohl ging dem Meininger Hofkantoren Karl Paulke, der sich in seiner Posener Jugendzeit als Kurrendeschüler seinen musikalischen Grundstein legte, ein ausgezeichneter, auch musikwissenschaftlich trefflich unterbauter chorerzieherischer Ruf voraus.

Daß es Paulke aber gelingen konnte, im knappen Zeitraum eines guten Jahrzehnts den früheren Staatlichen Hamburger Kirchenchor, der seit diesem Sommer den Namen „Hamburger Staatschor" trägt, zu einem nicht fortzudenkenden kirchenmusikalischen Bestandteil der Hamburger Nachkriegsjahre zu machen, ist neben der ausgezeichneten musikerzieherischen Fähigkeit seines Leiters (der hier auch die Hamburgische Singschule leitet), ist neben der hervorragenden künstlerischen Hingebung der Chormitglieder zu einem bestimmenden Teil dem aufgelockerten Boden zuzuschreiben, den man in Hamburg seit jeher für solche Bestrebungen findet; es ist ein Boden, auf dem eine repräsentative Kirchenmusik mit einer gottesdienstlichen Verinnerlichung auf das schönste zusammenwachsen kann.

Die „Zeitschrift für Musik" hat Gelegenheit gehabt, der beispielhaften Leistungen des Staatlichen Hamburger Kirchenchores und seines Leiters Karl Paulke schon früher einmal zu gedenken (Heft 4, Jahrgang 1935). Am 16. April 1925 begann der

Chor mit seiner ersten Motette in der St. Petrikirche. Sein Wirken in Hamburgs Mauern, in seiner Umgebung, in Deutschland wurde unermeßlich segensreich. Fast wöchentlich konnten von Jahr zu Jahr in den dreißig verschiedenen Kirchen der Innenstadt, ihrer Vorstädte, aber auch in Hamburgs Umgebung unter Paulkes Leitung unentgeltliche Motetten durchgeführt werden. Deutschlandreisen führten den Chor mit wachsender Anerkennung in den Jahren seines Bestehens durch Mecklenburg, Mittel- und Süddeutschland. Mit besonderer Vorliebe wurde er von Hamburgs Stadtvätern stets bei vaterländischen und festlichen Anlässen in Anspruch genommen. Im Bachjahr 1930/31 veranstaltete er in der St. Georgskirche nach Leipziger Vorbild jeden Sonntag, vom ersten Advent- bis zum Totensonntag, eine Bachkantate. Über 500 Motetten, mit einer Kirchenmusik aus fünf Jahrhunderten, wurden erarbeitet.

Karl Paulke geht es nicht um die musik-stilistische Problematik kirchenkultischer Streitfragen. Stets war er mit gläubigem Herzen ein ganzer Musikant. Und so lösten sich auch bei der 500. Jubiläums-Motette — es gab drei Sätze aus einer unbekannten, von Paulke eingerichteten Haßler-Messe und Bachs „Magnifikat" — stilistische Auseinandersetzungen der Wiedergabe restlos in ein ästhetisches, andächtig hingenommenes Wohlgefallen auf. Stets wurde die stimmliche Ausgewogenheit des Klanges, die Genauigkeit und harmonische Ungetrübtheit der tonlichen Ansprache des Chores durch den Leiter durch gesunde Gefühlsimpulse in Schwingung gesetzt. Es wurde ein reiner Genuß. Auf denn, zur tausendsten Motette, Hamburger Staatschor!

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

NORBERT SCHULTZE — WALTER LIECK: „DER SCHWARZE PETER".

Uraufführung in Hamburg.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Aus einem plattdeutsch überlieferten Märchenstoff, der „Erika" des niederdeutschen Märchen-Professors Wilhelm Wiffer, haben Norbert Schultze (Musik) und Walter Lieck (Text) eine Oper „für kleine und große Leute" — „Schwarzer Peter" benannt — verfertigt. Es wurde eine ausgesprochene Volksoper, und zwar romantischen Gepräges mit kabarettistischen Einlagen. Glänzend instrumentiert, unproblematisch in der melodischen und rhythmischen Erfindung, läuft ihr geschlossener Nummern-Zug keinem falschen Neutönertum nach und zeigt sich von Egk und Reutter, den Komponisten eines zeitgenössischen Volksopernstils, unbeeinflußt. Vielmehr übersetzt sie, ohne im eigentlichen epigonal zu wirken, einen Volksopernstil aus den Tagen Lortzings und Smetanas mit gewandter Hand in unsere Zeit. Die Luft zur kabarettistischen Karikatur, die dem 25-jährigen Komponisten als früherem Musikmann der „Vier Nachrichter" noch im Blute steckt, tastet wohl hie und da den naiven holsteinischen Märchenstoff an, doch besitzt Norbert Schultze stets so viel gesunden Instinkt, daß er die Vorlage von den „Schwarzer Peter" spielenden, sich entzweienden und durch ihre Kinder wieder zusammengeführten Erbbauern Klaus und Hans durch diese kabarettistischen Einschiebsel nie zersetzt. Ob letztere hie und da, zugunsten des gesunden Musizierzuges der Oper, noch nachträglichst eingedämmt werden können, etwa bei den karikierenden Bauerntänzen des fünften Bildes, möge sich der Komponist noch einmal überlegen, ebenso, ob die für unsere Augen und Ohren etwas zu lang geratene „Exposition" der ersten beiden Bilder in Zusammenarbeit mit dem trefflicher arbeitenden Textdichter noch etwas zusammenzuraffen ist.

In der prächtigen Uraufführung der Hamburgischen Staatsoper wird es ein großer Erfolg. Die Inszenierung R. Zindlers läßt in schmucken Bühnenbildrahmen G. Richters mit trefflichen Darstellern das Alter schmunzeln, während die Jugend entzückt ist. Man freut sich der derben Rhythmen der Bauerntänze, des lustigen Singsangs der Kinder und des Spielmanns, der ländlichen Koloristik der Zwischenspiele zwischen Feldmark und Heide, des melodiösen Volkstons im Liebesduett der Kinder, mit denen hier niederdeutsches Volks- und Brauchtum durch ein temperamentvolles, unproblematisches Naturburschentum musikalisch überzeugend umgeschmolzen sind. Und dem wir, nach der offensichtlichen Talentprobe des „Schwarzen Peter", für die Zukunft gern ein musikalisches „Treff-Aß" wünschen möchten!

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 7. November: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge in g-moll für Orgel. — Joh. Herm. Schein: „Laetatus sum in his" für zwei Chöre, 8st. — Andrae Gabrieli: „Primus Psalmus" (von den sieben Bußpsalmen) für 6stimm. Chor. — Joh. Seb. Bach: Chaconne in d-moll für Violine. — Hans Leo Hasler: „Das Vaterunser" für 2 Chöre, achtst.

Sonnabend, 14. November: Karl Hoyer: Toccata und Fuge in e-moll, Opus 46 für Orgel — Johann Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Motette für zwei Chöre. — Hugo Distler: „In der Welt habt ihr Angst", Begräbnismotette für vierst. Chor, Opus 12, 6, aus der „Geistlichen Chormusik" (EA). — Hugo Distler: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" für fünfst. Chor, Opus 12, 7, aus der „Geistlichen Chormusik" (EA).

Sonnabend, 28. November: Max Reger: Improvisation und Invocation aus der 2. Orgelsonate, op. 60 .— Willy Sendt: „Aus hartem Weh", auf den Advent, op. 7a. — Robert Volkmann: Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert für Chor und Solostimmen. — Gustav Schreck: „Adventsmotette", op. 32, für gem. Chor.

Sonnabend, 5. Dezember: Joh. Seb. Bach: Fantasie in G-dur für Orgel — „Nun sei willkommen" (11. Jahrh.). Ältestes Weihnachtslied — „Es flog ein Täublein weiße" (15. Jahrhundert) — „Übers Gebirg' Maria geht", für fünfst. Chor, von Johann Eccard. — Joh. Seb. Bach: Drei Orgelchoräle: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (tanto fermo in alto a 3 voci), „Nun komm, der Heiden Heiland", „In dulce jubilo" (in canone all' ottava). — Drei altböhmische Weihnachtslieder (herausg. von Carl Riedel): „Freu dich Erd' und Sternenzelt!" — „Kommet, ihr Hirten!" — „Laßt alle Gott uns loben!" — „Vom Himmel hoch, o Engel kommt", aus dem Kölner Gesangbuch (1623).

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 25. November: Vincent Lübeck: Praeludium et Fuga ex g-moll (vorgetr. von Friedr. Röhr). — Herm. Simon: Luthermesse (nach dem kleinen Katechismus des D. Martin Luther).

Mittwoch, 2. Dezember: Joh. Seb. Bach: Zwei Choralvorspiele für Orgel über „Nun komm der Heiden Heiland". — Joh. Pachelbel: Toccata in F-dur für Orgel (vorgetr. v. Friedrich Röhr). — Max Reger: „Uns'rer lieben Fraue Traum" (aus Op. 138). — Armin Knab: Zwei Marienlieder (drei Einzelstimmen). — Adventlieder: Gottfr. Rüdinger: „Ach, wann kommen jene Stunden" (aus dem Pustertal). — Hermann Poppen: „O Heiland, reiß die Himmel auf", Knabenchor. — Max Reger: „Macht hoch die Tür". — Max Reger: „Es kommt ein Schiff geladen".

Mittwoch, 9. Dezember: Joseph Haas: Improvisation und Passacaglia aus der Orgelsuite A-dur Op. 25 (vorgetr. von Friedr. Röhr). — Hermann Grabner: Ein Weihnachtslied für Knabenchor „Wintersonnenwende!" — Zwei Weihnachtslieder für Männerchor: Armin Knab: „Es blühen die Maien" und Joseph Haas: „Gebor'n ist uns ein Kindelein". — Anton Bruckner: Weihnachtsmotette (Ecce Sacerdos) für achtst. Chor: „Seht seinen Stern, wie er leuchtet!"

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche.

Sonnabend, 28. November: Max Reger: Drei Choralvorspiele für Orgel: „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit", „Nun kommt der Heiden Heiland!", „Dir, dir Jehova, will ich singen". (Vorgetr. von Prof. F. X. Dreßler.) — Adventsgesang von 1623, Tonsatz von C. Hirsch. — Moritz Hauptmann: „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit". — Georg Vierling: „Turmchoral" f. 5st. Chor. — Joh. Brahms: „O Heiland reiß' die Himmel auf", Motette f. gem. Chor, op. 74. — Paul Gläser: „Weihnacht". Soloquartett und vierst. Chor.

ALTENBURG. Den Vorankündigungen nach zu schließen, will sich die Generalintendanz des Landestheaters in ihren Sinfoniekonzerten in fördernder Weise auch für das kompositorische Schaffen der Gegenwart einsetzen. So brachte das zweite diesjährige Sinfoniekonzert der Landestheaterkapelle in seinem ersten Teil gleich zwei Uraufführungen. Handelt es sich dabei auch um nur sehr kurze Werke, immerhin gaben sie einen Einblick in die Gestaltungsart der betreffenden Komponisten. Das Konzert brachte zuerst eine „Feierliche Musik für Orchester", Werk 16b, von Bernhard Klein (Musiklehrer am Altenburger Gymnasium). Die Komposition ist, satztechnisch gesehen, mit sicherer Hand geschrieben, in einem kraftvollen, „moderneren" Klangstil um die Wende des 19./20. Jahrhunderts folgerichtig aufgebaut und weiterentwickelt. Die melodische Grundhaltung berührt sympathisch. Dem anwesenden Komponisten wurde freundlicher Beifall zuteil.

Die zweite Uraufführung machte mit einem sehr beachtlichen Werk bekannt: Von Gustav Schwickert (einem Schüler von Julius Weismann) „Variationen für Orchester", op. 2. Die markante Art, wie hier die einzelnen Variationen jedesmal sehr charakteristisch entwickelt und durchgeführt werden, vermag mehr als nur sehr zu interessieren. Die einzelne Variierung baut sich ganz aus der Melodie heraus auf und wird dann sehr charakteristisch weitergeführt. Die feinsinnige Verwendung der Holzbläser verleiht dem Ganzen ein eigenes Gepräge. Auch das Blech ist selbständig geführt und den übrigen Klanggruppen geschickt gegenüber gestellt. So vermag die Kom-

position nicht zuletzt auch in ihrer Melodik und eigenempfundenen Klangfülle sehr zu fesseln.

Generalintendant Dr. Drewes am Dirigentenpult und die Landestheaterkapelle brachte beide Kompositionen in eindringlicher Wiedergabe zu Gehör. Dr. Leo Paalhorn.

BAD NAUHEIM. Bad Nauheim, das oberhessische Weltbad, das im Jahr 1935 aus Anlaß seines 100jährigen Bestehens ein besonders reichhaltiges Musikprogramm geboten hatte, beglückte seine zahlreichen in- und ausländischen Gäste auch in der Sommerkurzeit 1936 mit einer Reihe von wertvollen musikalischen Veranstaltungen. Der Staatlichen Kurverwaltung und ihrem verdienstvollen musikalischen Oberleiter, GMD Walter Stöver, dem in MD Willy Naue und dem sehr tüchtigen Kurorchester zuverlässige Helfer zur Seite standen, gebührt für die auch diesmal geleistete verantwortungsbewußte und tatkräftige Arbeit volle und dankbare Anerkennung.

Für die 8 sinfonischen Konzerte — von denen Walter Stöver 6, Willy Naue und Johannes Leven (Wiesbaden) als Gast je einen Abend leiteten — waren fast durchweg hochberühmte Solisten verpflichtet worden. Walter Gieseking spielte, technisch meisterlich beherrscht, Beethovens Es-dur-Konzert, Helge Roswaenge (Staatsoper Berlin), der auch zusammen mit seiner Gattin Ilonka Holndonner auftrat (Duett aus „Jahreszeiten"), überzeugte vor allem mit Bizet- und Verdi-Arien (Stretta aus „Troubadour"!) und Georg Kulenkampff bot das Brahmskonzert in vorbildlicher Reife und Innigkeit. Karl Schmitt-Walter wußte mit seinem schönen Bariton und seiner hohen Gesangskunst in Arien von Verdi („Maskenball") und Rossini („Barbier von Sevilla") zu begeistern. Als Solistin eines slawischen Abends (Dvořák, Tschaikowsky und Borodin) hörte man Luise Richartz (Alt), und der klare und bewegliche Sopran von Maria Cebotari (Staatsoper Dresden) konnte sich in Konzertarien von Mozart und Erich Anders (geb. 1883) aufs schönste entfalten. Gaspar Cassadó ließ seine vollendete Cellokunst in einer eigenen, freien Bearbeitung der Schubertschen „Arpeggione-Sonate" und in Joh. Seb. Bachs C-dur-Präludium für Cello allein zu einem beglückenden und nachhaltigen Erlebnis werden. Von den sorgfältig ausgewählten sinfonischen Werken verdienen Beethovens 3. und 8. Sinfonie, die 4. Sinfonie von Brahms und die „Jupiter"-Sinfonie von Mozart nachdrückliche Erwähnung, während von außerdeutschen Kompositionen vor allem die von GMD Stöver ungemein lebendig und kraftvoll musizierte „Pathétique" von Tschaikowsky und die sinfonische Dichtung „Der Zauberlehrling" von Dukas (unter Willy Naue) angeführt seien.

In einer würdig verlaufenen Bruckner-Reger-Feier (Adagio der 7. Bruckner-Sinfonie, Tedeum, Mozart-Variationen und Vaterländische Ouvertüre), bei der Dr. Schmitt-Bad Nauheim tiefempfundene Gedenkworte für diese beiden urdeutschen Meister sprach, konnte auch die Chorgemeinschaft des Hessischen Staatsbades ihre Fähigkeiten erfolgreich bewähren. Der polnische Meisterpianist Raoul von Koczalski erntete mit einem Chopin-Abend begeisterten Beifall, und Heinrich Schlusnus, von Sebastian Peschko trefflich begleitet, errang mit seiner einzigartigen Kunst in einem Lieder- und Arienabend auch diesmal einen großen Triumph. Ein Liederabend von Sigrid Onegin (am Flügel Prof. Hermann Reutter-Frankfurt) und ein vorwiegend der unterhaltenden Musik gewidmeter Abend mit Erna Sack (Staatsoper Dresden) vervollständigten die Reihe der Solistenkonzerte, die im Oktober mit einem bemerkenswerten Lieder- und Arienabend von Julius Patzak (von der Staatsoper München) ihren Abschluß fand.

Auch die Kammermusik wurde unter Mitwirkung von einheimischen und auswärtigen Künstlern liebevoll gepflegt (Rudi Stephan-Feier; Kammermusikabende mit Werken von Mozart, Reger, Pfitzner, Hessenberg u. a.). Durch das von Konzertmeister Hans Turba im Herbst gegründete Bad Nauheimer Streichquartett dürfte die Kammermusikpflege des Hessischen Staatsbades einen neuen Auftrieb erfahren haben. — Zwei hervorragende, im Großen Bühnensaal des Kurhauses veranstaltete Operngastspiele fanden bei den sehr zahlreichen Theaterfreunden begeisterte Zustimmung: die Kölner Oper (mit dem städtischen Orchester Köln) brachte unter GMD Fritz Zaun den Straußschen „Rosenkavalier" und das Kasseler Staatstheater Verdis genialen, aber selten zu hörenden „Falstaff" (Leitung: Heinz Bongartz, in der Titelrolle Robert Burg, Dresden-Bayreuth).

Ganz besondere Anerkennung verdient schließlich noch die erfreuliche und wagemutige Förderung des zeitgenössischen Schaffens im Rahmen des alljährlichen „Bad Nauheimer Musikfestes", das Ende September 1936 zum zweitenmal abgehalten wurde. Die leider nur wenigen Zuhörer (zu später Termin?, mangelnde Propaganda bei den Musikschulen und Musikwissenschaftlichen Seminaren der umliegenden Städte?) erlebten auf dem zweitägigen Musikfest, für dessen Durchführung allen beteiligten Künstlern ein Gesamtlob gebührt, in 2 Kammermusikaufführungen und einem Kammerorchesterabend interessante Ur- und Erstaufführungen aus dem Schaffen von Joh. Friedr. Hoff, Max Zipperer, Alfred von Beckerath, Bruno Stürmer, Karl Höller, Hans Oscar Hiege, Hans Fleischer,

Herm. Unger, Herm. Erdlen, E. Peeters, Hans Lang, Caesar Bresgen, Ludwig Lürmann und Ernst Gernot Klußmann. Erwin Völsing.

BERNBURG a. S. Auch in diesem Sommer waren die Abendmusiken des hiesigen Orchesters unter Leitung von MD Bollmann in unserem für solche Zwecke prächtig geeigneten Schloßhofe von herrlichstem Wetter und gutem Besuch begünstigt. Geboten wurde in erster Linie Mozart.

Die dieswinterliche Konzertzeit eröffnete die vom Konzert- und Oratorienverein verpflichtete Kantorei des Landeskonservatoriums zu Leipzig unter J. N. David mit Kammervirtuos Bartuzat als Solisten (Flöte). Der glänzend geschulte Chor hinterließ vor allem in Werken von David und Brahms stärkste Eindrücke. Zum 1. Kammermusikabend des Konzert- und Oratorienvereins spielte das vorzügliche Bläserquintett des Leipziger Gewandhauses Werke von Wunderlich, Blumer, Beethoven und Thuille (Sextett mit F. Bollmann am Flügel). In Verbindung mit der NSG „Kraft durch Freude" führte der Konzert- und Oratorienverein mit etwa 350 Mitwirkenden (neben dem gemischten Chore, Lehrer-Gesangverein, Liedertafel „Harmonia", Werkscharen, Knabenchor) an zwei Abenden bei vollbesetztem Saale Böttchers „Oratorium der Arbeit" unter MD Bollmann erstmalig im Gau auf. Solisten waren Anne Lonk-Weimar und Philipp Göpelt-Leipzig. Beide Wiedergaben, die zweite fand vor der Gefolgschaft unseres größten industriellen Unternehmens statt, erwiesen die starke Wirkung des zeitnahen Werkes. — Der nun 90jährige Zöllnerverein, einer der wenigen, heute noch den Namen des Liedermeisters C. F. Zöllner tragenden und von ihm gegründeten Männergesangvereine, beging sein Jubiläum unter stärkster Beteiligung von Partei, Behörden, DSB-Vertretern und Einwohnerschaft durch eine Reihe großzügiger Veranstaltungen. Das Festkonzert brachte unter Leitung von MD Bollmann an Chorwerken „Die Hunnenschlacht" von Heinrich Zöllner und als Uraufführung „Deutschland" von F. Bollmann. Sie wurden mit stärkstem Beifall aufgenommen. Die Solopartien sangen Else Martin Heintke und Kurt Wichmann-Halle. Der offizielle, von Chorgesängen umrahmte Festakt im Stadttheater zeigte in starkem Maße die Wertschätzung, deren sich der Verein über die Grenzen seiner Stadt hinaus erfreuen darf. Die Tage erhielten ihre besondere Bedeutung durch die Anwesenheit des Sohnes C. F. Zöllners, Prof. Heinrich Zöllner, der mit seinen „Hunnenschlächtern" sehr zufrieden war, und einer großen Anzahl Nachkommen des Liedermeisters, die aus den verschiedensten Orten unseres Vaterlandes nach Bernburg gekommen waren und in einem frohen Familientage die verwandtschaftlichen Bande neu knüpften.

Ein Ballettabend „Tanz der Nationen" der Tanzgruppe des Friedrich-Theaters Dessau mit Ilse Petersen als Ballettmeisterin und MD Bollmann am Pult galt dem WHW und sah einen überfüllten Kurhaussaal (ca. 1200 Personen). — Zwei heimische Kirchenchöre setzten sich in einem sehr gut besuchten Kirchenkonzert unter ML Erich Litte in würdiger Weise für das Schaffen C. Fr. Schneiders, unseres früheren Dessauer Hofkapellmeisters, ein. — Auch der von den hiesigen Privatmusikerziehern veranstaltete, in seiner Programmgestaltung allerdings zu lang geratene Hausmusikabend erfreute sich erstmalig stärkeren Interesses. Möge der gute Besuch gerade dieses Abends ein gutes Zeichen für die Zukunft sein. Bollmann.

ESSEN. (UA von Gerhard Frommels „Herbstfeier" in Essen.) Als Uraufführung erklang unter der Leitung Albert Bittners Gerhard Frommels „Herbstfeier", ein Chorwerk über Worte aus Ludwig Derleths „Fränkischer Koran", das, aus der Pfitznernachfolge gewachsen, einen an die dichterische Formenwelt Georges erinnernden Text mit volkstümlicher Erfindung gestaltet, um im zweiten Teil des Werkes den Charakter tänzerischen Beschwingtseins anzunehmen. Dr. Gaston Dejmek.

FRANKFURT am Main. Das 2. Freitagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft brachte, virtuos gespielt von Wilhelm Kempff, Beethovens Klavierkonzert C-dur op. 15 und zur Feier des 125. Geburtstages und 50. Todestages von Franz Liszt dessen „Faust-Symphonie" in einer klangfarbig hochstehenden Aufführung durch das Städtische Orchester, von Georg Ludwig Jochum sicher geleitet. Das 3. Freitagskonzert unter Führung seines Ehrendirigenten Wilhelm Mengelberg als Gast stehend (der von 1907 bis 1920 die Konzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft und des Cäcilienvereins leitete) gestaltete sich zu einem in jeder Hinsicht besonders glanzvollen Abend, den man lange als ein köstliches musikalisches Geschenk in Erinnerung behalten wird. Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, die beiden symphonischen Dichtungen: Respighis „Fontane di Roma" und Liszts „les Préludes", es war eine Folge von wundersam sich steigernden Klangerlebnissen, in deren Mitte als besondere Überraschung die vorzügliche Wiedergabe des (einzigen) Violinkonzertes von Brahms durch die junge französische Geigerin Ginette Niveu stand.

In einer Fülle von Solistenabenden stellten sich vor: in einem eigenen Liederabend Gerard van den Arend, ein ansprechender Bariton, der, am Flügel von August Leopolder (Aschaffenburg)

stilsicher begleitet, in Arien von Scarlatti und Händel, modernen Liedern und Balladen von Rudi Stephan, Kurt von Wolfurt und Carl Loewe günstigen Eindruck erweckte, ferner die 18jährige amerikanische Geigerin Leona Flood, die, am Flügel von Georg Kuhlmann sehr anschmiegsam unterstützt, eine hervorragende Musikalität, verknüpft mit einer ungemein sicheren, technischen Ausdruckskraft, durch eine umfangreiche Programmfolge (Corelli, Paganini (D-dur-Konzert), Chopin, Sarasate, Brahms) bewies. Das Münchner Streich-Quartett, eine Kammermusikvereinigung von Format, erfreute durch die Klarheit eines glänzend abgestimmten Zusammenspiels in Quartetten von Schumann (A-dur), Beethoven (f-moll op. 95), Mozart Jagdquartett B-dur) und Schuberts selten gespielten, nachgelassenen c-moll-Quartettsatz. Benjamino Gigli feierte Triumphe in einem (etwas bunt zusammengestellten) Lieder- und Arien-Abend, desgleichen der Chopinspieler Raoul von Koczalski, dessen einzigartige Chopindeutung unerreicht ist. Frau Professor Eta Harich-Schneider, bekannt als die Leiterin der Klasse für Cembalo der Berliner Staatlichen akademischen Hochschule für Musik, veranstaltete mit ihrer Arbeitsgemeinschaft für alte Musik im Gartensaal des Goethe-Museums einen Zyklus von vier Konzerten alter Musik, die besonders fesselnde musikalische Epochen der Vergangenheit in den Kulturländern Europas durch geschickt und interessant ausgewählte Vortragsfolgen charakterisierten. Die Abende brachten Musik des ritterlichen Spaniens (Kompositionen von Antonio de Cabézon, Don Luis Milán, Diego Ortiz), altenglische Gesellschaftsmusik (von John Dowland, William Byrd, Thomas Murley), französische Musik des Grand siècle (von François Couperin le Grand, Lully, Rameau), deutsche und italienische Barockmusik (von Frescobaldi, Joh. Seb. Bach), wobei sich Eta Harich-Schneider als ausgezeichnete, sich lebhaft in den Stil der alten Musik einfühlende Spielerin von Cembalo, Clavichord und Virginal erwies, von einem musikhistorisch interessierten Zuhörerkreis mit lebhaftem Beifall bedacht.

Die diesjährigen Chorkonzerte wurden vom Frankfurter Volkschor unter der umsichtigen Leitung von Dr. Rudolf Werner mit Haydns unvergänglichen „Jahreszeiten" eröffnet. Dieser einzigartige Hymnus an die Schönheiten der Natur fand eine hervorragend frische und in allen Lagen chorisch klangvolle und sichere Wiedergabe (von einem ausverkauften Saalbausaal begeistert aufgenommen), bestens unterstützt von Solisten von Rang: Ria Ginster, Anton Knoll und Rudolf Haym.

In der Oper: Der Mannheimer GMD Karl Elmendorff leitete als Gast in stark betonter, straff-rhythmischer Führung „Fidelio", in der Titelrolle mit Henny Trundt höchst eindrucksvoll besetzt. Der Züricher Tenor Peter Baxevanos gefiel sehr als Cavaradossi in „Tosca", als Rudolf in „Bohème" und als Linkerton in „Madame Butterfly", zumal er in Erscheinung, Spiel und gesanglicher Haltung natürliche Frische erkennen ließ. Prof. Clemens Krauß dirigierte — nach einer sehr feinfühligen Aufführung des „Rosenkavaliers" — eine völlige Neueinstudierung und Ausstattung von Bizets „Carmen". Meißners Regie, getragen von einer ungemein starken malerischen Ausdruckskraft der Bühnenbilder Sieverts und Dinses, gab Nietzsches Lieblingsoper neuen, dramatischen Auftrieb (im 1. Akt durch ein „Zuviel" an Statisterie beeinträchtigt). Die (neue) Trägerin der Titelrolle: Marion Hunten, stimmlich recht ansprechend wirkend, blieb im Spiel von rein äußerlichen, zu stark aufgetragenen Effekten belastet. Das große Plus der Aufführung lag neben den sicher geführten Chören (Herbert Erlenwein), den szenisch und regielich eindrucksvollen Leistungen, auf der musikalischen Seite, die den großen Erfolg des mit Spannung erwarteten (und ausverkauften) Abends sicherte: Prof. Clemens Krauß gab der Partitur, unter Vermeidung aller früher so oft gehörten, reißerisch-routinierten Übersteigerungen, eine überraschend neue und klare Klangbeweglichkeit, sich von den ungemein eindrucksvollen, fast kammermusikalisch gegebenen Zwischen- und Akt-Vorspielen zu seltener Leuchtkraft in den großen Gesangsszenen steigernd, in den tänzerisch schwungvollen Rhythmen der Ballettszenen des 2. und 4. Aktes (von Lotte Riegel, Ilse Drost und Rigo de Ralton unter Irmgard von Müllers Leitung geboten) wirkungsvoll gipfelnd.

August Kruhm.

HAMBURG. Die längere Konzertpause, die Hamburgs Philharmonisches Staatsorchester außer den volkstümlichen Sonntagskonzerten im November hat eintreten lassen, wurde durch zwei kurz hintereinander erfolgende Gastkonzerte der Berliner Philharmoniker überbrückt. Vergebens versucht Victor de Sabata, der als Mailänder Maestro schon Anfang dieses Jahr die Berliner begeisterte, Rhythmus und Melos der romantischen Tonsprache bei Brahms' „Zweiter" im Feuerofen einer südländischen Auslegung zu erhitzen, was das Werk nicht verträgt. Auch die Bayreuther Tradition eines Toscanini fortzusetzen, scheint seinem Temperament, nach der Darbietung von „Tristan und Isoldens" Vorspiel und Liebestod zu urteilen, verwehrt zu sein. Besser schon findet er die Brücke zur deutschen Tonsprache über Mozart. Und bei Richard Strauß ist er in seinem musikantischen Fahrwasser. Wir entsinnen uns nicht, diesen iberischen Musikroman in seinen epischen Bezügen, in seinem bajuvarischen Grimas-

fenschnitt so bis ins letzte durchleuchtet gehört zu haben. Bei Ravels „Bolero" wird die Substanz entäußerlicht und ins Kultische erhoben. Und bei Respighis „Römischen Festen" erleben wir den italienischen Volkston in seiner lauten Jahrmarktfreude, dem tollen Recken seines serenadenfrohen Volkstums, der büßerischen Einkehr und dem circensischen Lärmen zwischen Prozession und Karneval in einer einzigartigen Weise. De Sabata gehört — trotz seiner Einseitigkeit — zu den Fähigsten unter den lebenden Dirigenten.

In der Hamburgischen Staatsoper: Webers „Oberon". Trotzdem Eugen Jochum am Pult das Märchenhafte prächtig betont, trotzdem Gerd Richters Bühnenbilder das Sinnfällige sinnlich machen, gelingt es dem Spielleiter O. F. Schuh nicht, die widerstrebenden singspielmäßigen, buffonen und seriösen Musizierelemente dieser einzigartigen Oper zu einer spielerischen Einheit auszurichten. Diese Oper auf der Bühne überholen kann man nur, so meinen wir, wenn man das schwache (Planchésche) Libretto heute grundlegend textlich und dramaturgisch neubearbeitet. Über die Uraufführung von Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" berichten wir in diesem Heft an anderer Stelle.

Zwischen Bußtag und Totensonntag hörte man in Hamburgs Hauptkirche zu St. Michaelis zwei liebgewordene geistliche Hauptwerke: durch den Chor der Hamburger Singakademie unter der Leitung des dort neu eingesetzten und sich ausgezeichnet bewährenden Staatsopern-Chorleiters Max Thurn das „Deutsche Requiem" von Brahms und durch den Chor der Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona unter Leitung von Manfr. Mentzel mit kleinem Aufführungsapparat eine strichlose, kultisch gebundene Aufführung von Bachs hoher h-moll-Messe, während in Altona der Städtische Musikdirektor Willi Hammer wiederum mit dem Mozartschen „Requiem" unter Zuhilfenahme des Landesorchesters Nordmark aufwartete.

Das Auftreten hiesiger Solisten erhielt insofern eine erfreuliche Note, als deren Vortragsfolgen in zunehmendem Maße das einheimische, bezw. das niederdeutsche Komponistenschaffen berücksichtigen. So hörte man an verschiedenen Abenden Werke von G. Maaß, H. Vogt, H. F. Schaub, H. Sthamer, H. Erdlen, H. J. Weber, H. Lilge, E. Mattiesen, Th. Kaufmann, H. Paulsen und R. Pomfrett. Es sind Werke unterschiedlichen Gehaltes und nicht etwa auf einen „niederdeutschen" Kompositionsnenner zu bringen. Immerhin erfreut die vielseitige Art des schöpferischen Musizierens, die hier im Wechselspiel zwischen Gebenden und Nehmenden so schön zum Ausdruck kommt. Daß anerkannte Solisten, von Hüsch über Cortot bis zu Prihoda, Hamburg als eine Lieblingsstation ihres musikalischen Wandertriebs betrachten, bedarf keiner besonderen Erwähnung.

Zum ersten Male trat der St. Jacobi-Kantor Konrad Wenk mit seinem Kirchenchor, dessen Sopran und Alt durch Knabenstimmen besetzt sind, verheißungsvoll vor die Öffentlichkeit. Und eine neue Meisterorgel im Arp-Schnitger Baustil wurde in der Christuskirche zu Othmarschen durch die Firma Sauer erbaut, zu der der Hamburger Orgelbauer Rudolf von Beckerath die Disposition schuf. Die Schleifladen der Orgel und ihre mechanische Spieltraktur (nur die Registerzüge werden elektrisch betätigt) geben den Pfeifen jene Vollkommenheit der Ansprache, die wir beim Spiel stilreiner neuer Orgeln nicht missen möchten.

Heinz Fuhrmann.

HEIDELBERG. Das öffentliche Konzertleben unserer Stadt hat im vergangenen Winter einen sichtlichen Auftrieb erfahren. Nicht nur durch die Fülle des Gebotenen; daran mangelt es nie, sondern durch die unverkennbar wieder zunehmende Konzertfreudigkeit des Publikums. Nicht zum wenigsten trug dazu eine vernünftige Finanzpolitik der Veranstalter bei, welche eine sehr volkstümliche Herabsetzung der Eintrittspreise veranlaßte, nach dem einzig richtigen Grundsatze: lieber ein volles Haus mit billigen Plätzen als große Eintrittspreise und wenig Besucher. Dies kam vor allem den Städtischen Symphoniekonzerten zugute, für welche sich, wie früher, eine große getreue Besuchergemeinde gesammelt hat. Eine wertvolle Ergänzung zu diesen Veranstaltungen bildeten die seit zwei Jahren mit gutem Erfolge eingeführten „Einführungs-Matineen", in welchen der Leiter der Konzerte, GMD Overhoff, einzelne der aufzuführenden Werke besprach und durch das Orchester illustrieren ließ, eine sehr erzieherische Vorbereitung seiner Hörer — gegen freien Eintritt. Das Programm der 5 Konzertabende brachte in der Hauptsache altbewährte Musikwerke, das meiste (wie Schuberts „Unvollendete") hier zur Genüge bekannt. Bruckners Siebente Symphonie, Pfitzners cis-moll-Symphonie und Dvořáks Cellokonzert fielen allein etwas aus diesem Rahmen heraus. Gäste waren: Georg Kulenkampff, Frederik Lamond, Walter Rehberg, Herbert Haag (Orgel) und Gaspar Caffadó. Zu diesen Orchesterkonzerten traten noch zwei von der NS-Kulturgemeinde veranstaltete Symphonie-Konzerte des Städt. Orchesters unter Leitung Kurt Overhoffs und unter solistischen Beiziehung der Pianisten Otto Voß, Friedrich Schery und des Violinisten, Konzertmeister Berg, in denen versucht wurde, ein einheitliches Programm im nordischen Sinne aufzustellen.

Durchaus erfreulich ist die wieder deutlich in den Vordergrund tretende Neigung zur Kammermusik. Neben dem schon bestehenden städtischen „Kur-

pfälzischen Kammerorchester", welches unter Leitung von Adolf Berg das Klarinettenquintett op. 115 von Brahms und Schuberts Oktett op. 166 zu Gehör brachte, hat sich ein zweites Kammerorchester, hauptsächlich aus Kreisen der Heidelberger Musikerzieherschaft gewonnen, unter der Leitung von Wolfgang Fortner gebildet, welches an zwei gut besuchten Abenden alte und neue Orchestermusik im Kammerstile, darunter die Uraufführung eines Konzerts für Klavier, Klarinette und Streicher von Gerhard Frommel und eines Bratschen-Concertino von Ottomar Gerster, vermittelte. Als auswärtige Solisten erschienen aus Frankfurt der Pianist Alfred Höhn und der jugendliche Geiger Hellmuth Schumacher. Auch sonst zeigte sich die wiedererwachte Neigung zur Kammermusik. Ein neu zusammengetretenes Trio für alte Musik der einheimischen Künstler Erich Harbarth (Cembalo), Karl Flattschacher und Willy Prieber (Viola d'amore und Viola da gamba) gab zwei interessante Abende mit vorwiegend Vorbachscher Musik und solcher von Bachs Zeitgenossen. Des weiteren sind zu nennen ein Sonatenabend von Elisabeth Börner (Violine) und Alwine Möslinger (Cembalo), ein Trio- und Sonatenabend von Toni Seelig mit Adolf Berg (Violine), Friedr. Mühlhausen (Horn) und Willy Kaufmann (Cello), ferner ein Cello-Kammermusikabend von Ludwig Hölscher und Theodor Hausmann, dessen Sonate b-moll op. 30 dabei erstaufgeführt wurde, und ein Abend mit Flöte, Klavier und Cello (W. Holschuh, Julia Kaufmann und Albrecht Schaper). Die von Stadt, Bachverein und NS-Kulturgemeinde bestrittenen Kammermusikkonzerte, welche die alte Tradition fortführen, traten diesmal nummerisch etwas zurück. Das Riele Queling-Quartett spielte neben Mozart und Schubert einen „Phantastischen Reigen" op. 50 von Julius Weismann, eine impressionistische Tanzsuite mit bizarren Klangeffekten, reizvoll und geistreich. Das Programm des hier zum erstenmale gastierenden Münchener Stroß-Quartetts umfaßte Dvořák, Beethoven und Pfitzner op. 13; letzteres wirkte durch die persönliche Anwesenheit des Komponisten aktuell. Der Rest des einstigen Klingler-Quartetts, die Gebrüder Klingler, spendeten gemeinsam mit dem ausgezeichneten Flötisten Gustav Scheck einen genußreichen Abend mit Mozarts Duetten für Violine und Bratsche, Beethovens Serenade op. 25 und Regers Serenade op. 77a.

Gesangs- und Klavier-Abende waren spärlich vertreten; unter ihnen seien hervorgehoben der Liederabend von Sigrid Onegin mit Hermann Reiter (Stuttgart) am Flügel, ein Lieder- und Klavierabend der einheimischen Sopranistin Emma Schick mit Wolfgang Ruoff (München). Klavierabende gaben Irmgard Weiß-Heidelberg, bei welchem u. a. eine „Sonatine" von Wolfgang Fortner Interesse erregte und Dorothea Braus, Würzburg.

Der Bachverein, über dessen Jubiläumsveranstaltungen im Dezember bereits a. a. Stelle berichtet wurde, bot einen Höhepunkt des ganzen Konzertwinters durch eine hervorragende Aufführung von Bachs Matthäuspassion in der Peterskirche.

Die Opernspielzeit wurde durch eine vielversprechende, in allen Teilen ausgeglichene Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" eingeleitet, der sich weitere gute Vorstellungen von Flotows „Martha", Verdis „Maskenball", Lortzings „Wildschütz" und andrer unseren Verhältnissen zugänglicher Werke anschlossen. Als Weihnachtsgabe erschienen Humperdincks zur Oper ausgearbeitete „Königskinder" und als durchschlagende Neuheit Werner Egks „Zaubergeige", welche dank der prächtigen Textunterlage und der ursprünglichen, farbenreichen und charakterisierungsfähigen Musik auch unser sehr novitäten-unlustiges Publikum erwärmte. Aufführung und Leitung (Kapellmeister Bohne) verdienen alles Lob. Otto Seelig.

MÜNCHEN. Die Münchener Erstaufführung von Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust" gestaltete sich zu einem unbestrittenen Triumph für Werk und Wiedergabe durch die Münchener Staatsoper. Was dem Textdichter L. Andersen sowie dem Komponisten als Ideal vorschwebte, ist in dieser Schöpfung, die die alten Sagengestalten des Volksbuchs und Puppenspiels mit jenem Ernst und jener Würde neu belebt, die Görres ihnen gewahrt wissen wollte, tatsächlich gelungen: eine volksnahe, ohne weiteren Kommentar verständliche Oper. Bezeichnend ist die Abwendung von überladenem Orchesterklang, in dessen überwuchtender Art die Singstimmen sonst nur zu oft erstickten; im Gegenteil, bei Reutter vermögen diese frei zu atmen und im Rezitativ wie im Liedhaften, in dessen vielverzweigter variationsmäßiger Ausbreitung ein besonderer Reiz dieser Partitur liegt, sich gleich glücklich zu verlautbaren. Ein kammermusikalischer Geist des Musizierens herrscht vor, obwohl dieser die Freude an breiter Ensemble- und polyphoner Chorentfaltung keineswegs aufhebt. Jede der handelnden Personen besitzt ihr eigenes thematisches Anagramm, jede spricht zugleich die ihr zukommende nationale Mundart, Hans Wurst mit einer rheinischen Ländlerweise, die Herzogin von Parma im Tonfall eines Bolero, Faust und Mephisto in höchst charakteristischen Prägungen deutschromantischer Art. Die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen spenden köstliche Charakterisierungsmomente; um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, malt das Fagott bei der Klage des Faust, daß er viele Bücher nutzlos durchstöbert, in einer überaus sprechenden Figur

die Gebärde des Foliantenwälzens. Mephistos unstete Art wird treffend durch den Taktwechsel gekennzeichnet; die leiernde Weise des Famulus Wagner, von groteskem Holzbläserklang umkichert, entwickelt sich in der folgenden Szene der Krakauer Studenten, Abgesandten der Hölle, zu diabolischem Gekicher. Die Aufführung mit den den Geist altdeutscher Malerei atmenden Bühnenbildern Linnebachs, von K. Barré szenisch, musikalisch von K. Tutein betreut, fand, von der Künstlerschaft eines Rehkemper (Faust) und L. Weber (Mephisto) getragen, jubelnde Zustimmung. Dr. Wilhelm Zentner.

NAUMBURG (Saale). Die im Musikring der NS-Kulturgemeinde einbezogene „Gesellschaft der Musikfreunde" beweist ihre Lebensfähigkeit auch in ihrem 3. Vereinsjahr damit, daß ihre Mitgliederzahl auf 430 angewachsen ist. Ihr Konzertwinter begann mit einem Beethovenabend (drei Violin-Klavier-Sonaten von Gg. Kulenkampff und Franz Rupp unvergleichlich wiedergegeben). Einen noch größeren Erfolg hatte der 2. (Lieder-) Abend von Marg. Klose-Berlin mit Hellmuth Hidegheti am Flügel. Sie bot Lieder von Schumann, Brahms, Pfitzner, Schillings und Strauß in der zarteren Kunst des Konzert- (und nicht Bühnen-)singens mit feinem Ernst.

Der „Arbeitskreis für Hausmusik" unter Dr. Haackes Leitung führt seine Gemeinde in diesem Winter in die berufsständische Musik ein. Der erste Abend übermittelte Jagdlieder und zeigte das Naturleben im Volksliede auf, der zweite die Welt des Bauern mit seinen Sorgen und Freuden eines Tagesverlaufs.

Der Konzertverein beschloß seine vorige Winterarbeit mit einem fröhlichen musikalisch-dramatischen Maiabend, neben einheimischen Kräften Jhs. Oettel-Leipzig als Solisten. Den ersten Sängertag des Saale-Unstrut-Kreises leitete ein Kirchenkonzert der vereinigten Konzertchöre Weißenfels-Naumburg unter Fritz Thiede ein mit Händels „Hallelujah", Siegmund v. Hauseggers „Stimme des Abends", Felix Riedels „Morgengebet" und einer Motette von W. v. Baußnern. Kurt Fischer-Weißenfels spielte sicher und gut Händels Präludium und Fuge in *f*, Bachs Präludium und Tripelfuge in *Es* und Max Regers Toccata und Fuge in *D*.

Der junge Ulrich Welsch-Lauscha, von dem der Leipziger Sender eine beachtliche Serenade für Flöte und Orchester uraufführte, hat auch in recht einfühlender Weise die Musik für das hier auf dem schönen Marktplatze aufgeführte „Frankenburger Würfelspiel" geschrieben, das nach den Olympiaspielen der Eckardtbühnen zum ersten Male im Reich anläßlich des Juristentages dargeboten wurde. Dr. Vogler.

WIESBADEN. Die 1. Symphonie von Brahms geriet Schuricht ebenso groß und plastisch wie in dem Festkonzert zur Feier des Geburtstages des Führers. Von Mal zu Mal scheint Schuricht mit diesem Werk verwachsener. Diesmal bildete sie mit Wagners Siegfried-Idyll und der sieghaften Rienzi-Ouverture das Programm. Als Abschluß der Zykluskonzerte kam Fréderick Delius' „Messe des Lebens" nach Worten aus Nietzsches „Zarathustra" heraus. Delius' ausgesprochene Gabe der feinen Stimmungsmalerei und Nachzeichnung des gegebenen Vorwurfes kommen diesem Werk besonders zustatten. Es ist kein musikalisches Philosophieren, sondern in impressionistische Farben getauchtes Leben. Die Solopartien waren mit Karl-Oskar Dittmer (Bariton), Adelheid Armhold (Sopran), Gertrud Freimuth (Alt) und Andreas Rösler (Tenor) bestens besetzt. Carl Schuricht verhalf dem Werk zu tiefer Wirkung. Mit der gleichen Liebe hatte er sich einer Erstaufführung des Klavierkonzertes von August Reuß angenommen, welches mit Grete Altstadt-Schütze als Solistin ausgesprochenen Erfolg errang. Brahms' 2. Symphonie und Wagners „Holländer"-Ouvertüre waren der orchestrale Rahmen des Abends. Im Festkonzert zu Ehren des Ärzte-Kongresses lernte man Hugo Kolberg (1. Konzertmeister der Berliner Philharmoniker) in Brahms' Violinkonzert als ausgezeichneten Solisten kennen. Beethovens 1. Symphonie und eine köstliche Wiedergabe der akademischen Fest-Ouverture v. Brahms boten erneuten Beweis für Schurichts reife Gestaltungsgabe.

In den volkstümlichen Orchesterkonzerten setzte Dr. Helmut Thierfelder seine vergeblich um Anerkennung ringende (Thierfelder gab dieserhalb am 1. Juli seine Wiesbadener Stellung auf) künstlerische Pionierarbeit fort. Er brachte eine unübersehbare Fülle großer Solisten, aber auch junger Werdender hierher, desgleichen Komponisten, und hat ein ausgesprochenes künstlerisch-organisatorisches Talent. Im letzten volkstümlichen Konzert trat sein Musikertum besonders stark in Erscheinung: Werner Egks Vorspiel zur „Zaubergeige", Richard Strauß' „Don Juan" und Tschaikowskys 5. Symphonie waren Gebiete, die in ihrer al fresco-Behandlung, neben der nordischen Musik, Thierfelder besonders „liegen". Anton Hoigt erspielte sich mit Tschaikowskys Rokoko-Variationen einen unumstrittenen Erfolg. „Ein Abend mit Mozart" brachte eine Folge reizender, weniger bekannter Werke für Kammermusik und -Orchester.

Als Gäste kamen neben den um Thierfelders Nachfolge bemühten Anton Nowakowsky, Hans Müller-Oertling, Wilhelm Czernik und Rudolf Vogt (der Sieger ist noch nicht endgültig ernannt): Rudolf Siegel als Leiter des Karfreitag-Konzertes und Wilhelm Furtwäng-

ler mit den Berliner Philharmonikern. Rudolf Siegels Wiedergabe der Bachschen Johannes-Passion war von verinnerlichter Vornehmheit durchdrungen und dabei von einer Geradheit der Linie, die eine packende, erfreulich zusammenfassende Wirkung erzielte. Die Solisten bildeten ein wohlaufeinander abgestimmtes Ensemble: Günther Baum (ein idealer Vertreter der Christus-Partie), Ludwig Matern (als gesanglich ebenbürtiger Evangelist), Adelhaid de la Roche (Sopran), Hildegard Hennecke (Alt) und Alexander Nosalevicz (Baß). — Einen wahren Begeisterungstaumel lösten die von klanglicher Kultur gesättigten Spitzenleistungen der Berliner Philharmoniker mit Wilh. Furtwängler aus. Sei es die verhaltene Märchenstimmung der Oberon-Ouverture oder das glühend orgiastische Bacchanal aus „Tannhäuser" (Pariser Fassung!), die beglückende Volkstümlichkeit der Smetana'schen „Moldau" oder die überdimensional nachgeschaffene Beethovensche „Eroica": Begeisterung gebührt und wurde allen.

Von den Kammermusik-Veranstaltungen im Kurhaus seien genannt: Ein Abend des Alb. Nocke-Quartettes unter Mitwirkung von Margrit Leue-Schneider (Klavier) mit Schubert, einem treibhauszarten Borodin-Streichquartett und Dvořák op. 84 in grundmusikalischer Wiedergabe. Ferner ein Abend zweier Wiesbadener Komponisten: dem ernsten, gedankenschweren, Musik als solche gebenden Hans Fleischer (Kammermusik) und dem ausgesprochenen impressionistischen Lyriker Carl F. Troebliger (Lieder); Solisten: Ernst und Susanne Groell (Violine, Bratsche und Gesang) und die beiden Komponisten (Klavier). Ein Klavier- und Lieder-Abend Friedrich Wilh. Keitels und Elsa Maria Huesgens brachte Bach-Busoni, Debussy, Chopin und Liszt (Keitels besondere Stärke!) und Lieder von Beethoven bis Richard Strauß. Und schließlich ein Klavierabend von Grete Altstadt-Schütze, der neben Brahms, Reger, Chopin und Liszt die Bekanntschaft mit einer wertvollen Sonate g-moll des schlesischen Komponisten Hermann Buchal vermittelte.

Im deutschen Theater setzte GMD K. Elmendorff seine Konzertreihe fort mit einem interessanten Einblick in den Impressionismus deutscher und französischer Musik: Erich Anders' skizzenhafte, im Orchestersatz und Form aufgelockerte, knappe „Spitzwegbilder" verraten anerkennenswerte Einfühlung in des Meisters feine Kleinmalerei. Daneben Max Regers „Böcklin-Suite", welche die dekorative Art des Vorwurfes nur als Ausgangspunkt verwendet, um sich in reine Stimmungssphären aufzuschwingen. Kammersänger Julius Patzak (Münchner Staatsoper) zeigte sich neben je einer Arie von Mozart und Donizetti vor allem als in Vortrags- und Stimmtechnik kultivierter Liedersänger (Wolf, Reger). Karl Elmendorff war den Impressionisten ein ebenso feinfühliger, wie der 9. Symphonie Beethovens ein ganz auf die große Architektur eingestellter, ausgezeichneter Dirigent. Die Solisten: Hilde Singenstreu, Helena Braun, Bodo Greverus und Herbert Alsen waren vorbildlich aufeinander abgestimmt. Grete Altstadt-Schütze.

ZWICKAU i. Sa. Verheißungsvoll begannen auch in diesem Jahre die von MD Barth geleiteten Orchesterkonzerte. Das erste Konzert brachte an sinfonischen Werken: die Haydnvariationen von Brahms und die B-dur-Sinfonie des in Zwickau lebenden Komponisten Johannes Engelmann. MD Barth gelangen mit seinem Orchester die unterschiedlichen, feinsinnigen Variationen von Brahms ebenso ausgezeichnet wie die Sinfonie Engelmanns, die das Orchester vor einer schweren Aufgabe sah, die aber ganz hervorragend gelöst wurde. Engelmann zeigt sich in dieser seiner 1. Sinfonie als starke sinfonische Begabung, die reiche Gedanken in eine ungemein farbige und fortreißende Orchestersprache zu übersetzen weiß, die wiederholt zu großartigen Steigerungen führt. Das Werk des gefeierten Komponisten und die vorzügliche Darbietung hinterließen starke Eindrücke. Hoffentlich hören wir bald einmal eine von Engelmanns späteren Sinfonien, um seine Entwicklung verfolgen zu können. In demselben Konzert spielte in fein verinnerlichter Gestaltung und mit technischer Vollendung Meta Hagedorn-Chevalley, Hamburg, Beethovens 2. Klavierkonzert in B-dur. Erfreulich, daß sie hier in Zwickau auch einmal ein weniger gespieltes Schumannsches Klavierwerk darbot: den Faschingsschwank aus Wien op. 26. Im 2. Orchesterkonzert, das im Rahmen der Gaukulturwoche Sachsen in der NS-Kulturgemeinde stattfand, spielte dann der Pianist großen Formats: Prof. Alfred Hoehn Beethovens herrliches c-moll-Konzert. In der technisch unerhört schweren Burleske von Rich. Strauß, die inhaltlich ohne tiefere Wirkung bleibt, zog Hoehn alle Register seines verblüffenden Könnens wie auch MD Barth und dem Orchester für das restlose Gelingen beider Werke, sowie der anderen sinfonischen Werke des Abends ein Sonderlob abzustatten ist. An reiner Orchestermusik hörten wir noch einen leicht beschwingten, immer wohlverständlichen Haydn (Sinfonie mit dem Paukenschlag) und ähnlich unproblematisch wie Haydn, nur im Gewand moderner Orchesterfarbigkeit, die „Heitere Musik für Orchester" von Siegfried Walter Müller, die sich als beachtliche Talentprobe des jungen 30jährigen Leipziger Tonsetzers erweist.

Einen ausgezeichnet gelungenen Kammermusikabend vollbrachte mit einer recht abwechslungsreich gestalteten Vortragsfolge Konzertmeister Fritz Dämmrich mit seinem Quartett (F. Dämmrich, Hugo Geißler, Josef Walter, Kurt Donath). Ein früher Beethoven, noch ganz im Stile der beiden

anderen Wiener Klassiker stehend, eröffnete den Abend: die liebenswerte Serenade für Flöte (Bruno Flämig), Violine und Bratsche op. 25. Im Es-moll-Quartett op. 26 von Dohnanyi gesellte sich zu dem Streichquartett Kantor Karl Kohlmeyer am Klavier, der hier als feiner Kammermusiker bereits bestens bekannt ist. Den Beschluß bildete Verdis interessantes e-moll-Streichquartett.

Kantor Karl Kohlmeyer gab außerdem am Reformationsfest selbst ein sehr stark besuchtes Kirchenkonzert, in dem er u. a. drei größere Chorwerke von Gottfried Rüdinger-München (Psalm 92), Josef Lechthaler-Wien (Psalm 30) und Josef Meßner-Salzburg (Te deum) mit bestem Erfolg hier erstaufführte. Sololieder von Herm. Stephani-Marburg, Emil Mattiesen-Rostock und Heinrich Kaminski, gesungen von den einheimischen Kräften Hans Kunz und Frau L. Jakobs, vervollständigten die Vortragsfolge. — Im Dom brachte in monatlichen Abendfeiern MD Schanze Stilproben aus den verschiedensten Zeiten der musica sacra.

Im nächsten Sinfoniekonzert standen neben der unsterblichen h-moll-Sinfonie des Wiener Romantikers Schubert Werke der hervorragendsten Vertreter der großen nationalen Tonschulen: des Tschechen Dvořák und des Russen Tschaikowsky. Maria Neuß-Berlin, die sich bereits im Vorjahre mit dem Violinkonzert von W. Kempff bestens eingeführt hatte, erspielte sich mit Dvořáks Violinkonzert einen großen Erfolg dank einer ausgezeichneten, aufs feinste vorbereiteten Begleitung durch Dirigent und Orchester. Tschaikowskys 6. Sinfonie in h-moll ist ein sinfonisches Glanzstück und wurde zum eindrucksamsten Erlebnis des Abends. MD Kurt Barth holte hier das Letzte aus seinem prächtig musizierenden Orchester heraus; ihm gelangen die Lyrismen des Werkes (Seitenthema des 1. Satzes, die entzückenden 5/4-Walzerrhythmen des 2. Satzes, sowie der verklingende Schlußsatz) ebenso wie die musikantisch wilden Äußerungen entfesselten Asiatentums, an denen gerade der Marsch des wie ein Revolutionsstück anmutenden 3. Satzes besonders reich ist. Das vollbesetzte Haus — für Zwickau eine Seltenheit — begeisterte sich zu stärksten Beifallskundgebungen für den vorzüglichen Dirigenten und sein Orchester, ebenso auch für die hervorragende Violinvirtuosin Maria Neuß.

G. Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Im Vordergrund der musikalischen Ereignisse des Stuttgarter Programms, das nunmehr nach fast einjähriger Vakanz in Dr. Wilhelm Buschkötter (bisher am Kölner Sender) einen musikalischen Gestalter und verantwortlichen Leiter von ausgezeichneter Bewährung erhalten hat, steht der sich über den Winter erstreckende Schubert-Zyklus unter der Gesamtleitung von Intendant Dr. Bofinger und unter der musikalischen Leitung von Prof. Carl Leonhardt. Der Zyklus hat eine bestimmt umrissene musikkulturelle und kulturgeschichtliche Aufgabe: sich gegen die Verniedlichung Schuberts zu wenden, aus dem man einmal eine Heurigen-Figur oder die Verkörperung des verlogenen „Weaner G'müts" machen wollte. Daß diese Verniedlichung, unter die wir im Namen des klassischen Wien einen Strich gezogen haben, noch immer mit der Zähigkeit des Niederträchtigen ihr Unwesen treibt, war ein Grund mehr für den Zyklus und seine klare Tendenz: für den ernsten Schubert. Die ersten Zyklusabende haben zur Genüge davon überzeugt, daß einmal aus den Erfahrungen des Mozart-Zyklus hinsichtlich des Umfangs, der Werkauswahl und der erklärenden, lebensgeschichtlich unterbauten Einführung die nötigen Schlüsse gezogen wurden und daß zum andern das Niveau der Ausführung keine berechtigten Wünsche offen läßt. Es wurden gerade für die im Werk Schuberts so gewichtigen Lieder Kräfte von der Vortragskultur Carl Erbs und Ria Ginsters gewonnen, zu denen andere ebenbürtig hinzutraten (Emma Mayer, George Meader, Bruno Müller). Die Programmgestaltung berücksichtigt zwar die bekanntesten Werke, zumeist mit Ausschnitten, hat aber umso mehr für die seltener zu hörenden Werke (so die G-dur-Messe, das Lazarus-Oratorium u. a.) Raum gewonnen. Es wird am Ende des Zyklus noch eingehender über diesen vorbildlichen Einsatz eines Senders für eine der herrlichsten Quellen deutschen Melodieguts zu sprechen sein.

Auch das Stuttgarter Funkopern-Programm zeigt eine höchst erfreuliche Linie. Zugeständnisse wie d'Alberts „Tiefland" wird man im Rahmen des Ganzen gerne hinnehmen, zumal wenn die Aufführungen wie die von Verdis „Troubadour" in der solistischen Besetzung soviel Glanz zu verbreiten weiß.

Fesselnde Übertragungsausschnitte von der Mannheimer Uraufführung von Arthur Kusterers neuer komischer Oper „Diener zweier Herren" machten weitere Kreise auf das in der Erfindung sprühende und gediegen gearbeitete Werk aufmerksam. Dankbar zu begrüßen war innerhalb der zeitgenössischen Musiksendungen auch eine sehr intensive Wiedergabe der gedankenreichen 4. Sinfonie von Max Trapp unter Willy Steffen.

Im Frankfurter Programm erwies sich eine von Fritz Meckbach wirklich funkdramatisch bearbeitete Aufführung von Mozarts „Zaide" als reizvoller Singspiel-Gewinn. In einem von Hans Rosbaud geleiteten Konzert war man für die Einbeziehung von Händels „Wassermusik" und einiger von Gertrud Rünger mit gebührendem Pathos gesungener Händel-Arien besonders dankbar.

Im übrigen lagen die Frankfurter Aufführungsverdienste bei der modernen Musik. Busonis kolossalisches Konzert für Klavier, Orchester und Männerchor, dessen zerklüftetes Getürm die erste Schaffensperiode abschließt, war in der ausgezeichneten Wiedergabe unter Rosbaud mit dem Busoni-Schüler Egon Petri am Flügel eine interessante, wenn auch im Ertrag fragwürdige Begegnung. Im gleichen Konzert hörte man, ebenfalls mit Petri, der nachher auch in einer Freiburger Liszt-Klavierstunde hervortrat, Liszts „Totentanz" ungemein suggestiv verlebendigt. Besonders ertragreich gestalteten sich ein vom Komponisten selbst geleitetes Pfitzner-Konzert mit den bekannten Stücken aus der „Rose vom Liebesgarten" und dem von Adolf Steiner brillant gespielten Cellokonzert und ein Hermann Unger zum 50. Geburtstag gewidmetes Konzert, in dem Rosbaud den bilderreichen und formal feingliedernden Romantiker in einer charakteristischen Werkfolge vergegenwärtigte. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Der Schwerpunkt des musikalischen Ertrags des November liegt unstreitig bei Stuttgart. Die Arbeit der Einstudierung einer Wagner-Oper, einer neuen Operette, zweier Orchesterkonzerte und eines großen Oratoriums des zeitgenössischen Schaffens bedeutet schon etwas für einen Monat und gemessen an der sonstigen „laufenden" Arbeit. Dazu kam die Vorbereitung eines großen Konzertes, mit dem sich der neue musikalische Leiter beim Reichssender Stuttgart, Dr. Wilhelm Buschkötter, ausgezeichnet eingeführt hat. Buschkötter, wohl der dienstälteste unter den deutschen Rundfunkdirigenten, hat zehn Jahre lang am Kölner Sender erfolgreich gewirkt, und die trefflichen Qualitäten des Kölner Orchesters sind vorab der zielbewußten und kultivierten Führung dieses Dirigenten zu verdanken. In Stuttgart übernimmt Buschkötter die seit dem Weggang von Ferdinand Drost (Herbst 1935) verwaisten Funktionen; er sieht sich in einem Kreis befähigter und bewährter Mitarbeiter (Gustav Görlich, Willy Steffen, Bernhard Zimmermann) dankbaren Aufgaben gegenüber, die in erster Linie auf dem Gebiet der großen Orchestermusik liegen.

Vorweg sei der verdienstliche Einsatz für das zeitgenössische Schaffen verzeichnet. Und hier wieder muß an erster Stelle die Aufführung (Ursendung) von Bruno Stürmers „Requiem" als eine geschlossene Leistung der Interpretation (Bernhard Zimmermann), von Orchester und Chor und Soloquartett (Hedwig Jungkurth, Emma Mayer, Heinrich Allmeroth, Wilhelm Strienz) gerühmt werden. Der feste formale Grund, den sich Stürmer mit der Textwahl der Totenmesse sicherte, macht sich in jedem Satz des groß angelegten Werks bemerkbar. Der gesangliche Ausdruck ruht auf dem Soloquartett, während dem Chor mehr begleitende Funktionen zugedacht sind. Ähnlich beim Orchester, das knappe Stimmungsumrisse zu geben hat. Im Verhältnis von Soli und Chor ist eine Art doppelschichtiger Polyphonie zu erkennen, wobei Stürmer dem textlichen Gleichmaß durch umfangreiche Phrasen der Soli hell ins Licht tretende Höhepunkte eingliedert. Im Dies irae sind diese mehr dramatischen Charakters, im Sanctus und Benedictus (dem melodisch ergiebigsten Teil in dem durchaus singbaren Werk) mehr lyrischer Art. Das kühn gebaute Agnus Dei belegt wohl am besten, was die geistliche Musik von Stürmer erwarten darf.

Neben der substanzhaltigen Arbeit eines Vierzigjährigen muteten die neuen Ausschnitte aus dem Schaffen des jugendlichen Stuttgarters Otto Erich Schilling etwas blaß an, wenn auch die gebotenen Einblicke in die im Entstehen begriffene Oper „Jud Süß" zwar eine weitere Reife zu durchsichtigeren Formen, freilich auch eine gewisse Einbuße an melodischer Kraft wahrnehmen ließen.

In der beliebten Reihe der „schönsten Opern aus zwei Jahrhunderten" begrüßte man dankbar eine unter Prof. Carl Leonhardts Leitung schön geformte Funkaufführung von Wagners „Fliegendem Holländer", die auch in der Besetzung das bisherige hohe Niveau dieser Reihe wahrte. Nur kurz registriert seien ein sehr hübsch (von Ludwig Kusche, der auch klaviersolistisch mitwirkte) kommentierter Mozart-Abend, ein fesselndes musikalisches Porträt Tschaikowskys und eine recht gewinnreiche Auslese aus der Barockmusik an badischen Fürstenhöfen (durch das Karlsruher Kammerquartett für alte Musik).

Im Frankfurter Programm interessierte namentlich ein vom Komponisten selbst geleitetes Orchesterkonzert mit Werken von Paul Graener, dessen „Schmied Schmerz"-Sinfonie in einer Frankfurter Festmusik zum 9. November (unter Rosbaud) zu den wesentlichen Begegnungen des Monats zählt. Dem jüngst die Siebzig vollendenden Georg Schumann freute man sich, ein Orchesterkonzert gewidmet zu sehen, das die neuromantischen Idealen nachgehende „Liebesfrühling"-Ouvertüre, die Bach-Variationen Werk 59 und die köstlichen Humoresken-Variationen „Gestern abend war Vetter Michel da" unter des Komponisten Leitung brachte. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Unter den mancherlei Gastspielen, die nicht nur als eine Entlastung des tagtäglich am Sender wirkenden Personals, sondern als eine notwendige Aktion zur Erweckung neuer Hörenergien aufzufassen sind, brachte das Kammerorchester von Benda mit Werken Haydns, Mozarts, Glucks das richtige Stichwort. Die Zustimmung zu diesem sauberen, den „Stil" nicht als Historie, sondern als Bewegung erlebenden Musizieren war herzlich.

Ein „Gastspiel" war auch der Sonntag in Mecklenburg, obwohl Hamburgische Musiker, von Eigel Kruttge angeführt, dabei mitmachten. Es war eine wohlgelungene Entdeckungsreise in Mecklenburgs musikalische Vergangenheit, die mit Werken von Daniel Erich, Karl Westenholz, Hertel, Hammer, Rosetti u. a. sehr fesselnd belegt wurde. Als Vertreter der heutigen Zeit konnte Hermann Lilge mit seiner Frau eine zweiklavierige Hausmusik (5 deutsche Tänze) vorführen; solide gemacht, aber doch ohne den inneren Schwung, den die alten Herren von anno dazumal hatten.

Zu seinem 77. Geburtstag erschien, allerdings nur auf Schallplatten, Karl Muck mit Wagnerschen Werken. Endlich hörte man die „Tannhäuser"-Ouvertüre einmal wieder ohne das (bekanntlich oder nicht bekanntlich auch von Pfitzner angeprangerte) lächerliche Nikisch-Mätzchen mit den Hörnern.

Franz Liszt feierte nun auch im Hamburger Rundfunk seine Wiederauferstehung. Herbert Scheffler widmete ihm ein einfühlsames Manuskript. Und bei der Geburtstagsfeier war kein geringerer als Walter Gieseking mit dem Es-dur-Konzert anwesend. Bei dieser Gelegenheit sei auch gleich auf die Aufführung des A-dur-Konzertes hingewiesen, das einige Tage später der französische Pianist Robert Casadesus mit vollendeter Meisterschaft spielte, den vermeintlichen Staub ohne weitere Nachhilfe als durch ein Liszt wirklich kongeniales Spiel von dieser Musik herunterpustend. Die Interpretation des Mozartschen „Krönungskonzertes" in seinem männlichen Zuschnitt (es gibt ja leider immer noch Leute, die meinen den Mozartschen Klang durch Dürftigkeit des Tones und das Mozartsche Tempo durch Nuschelei zu treffen) war ebenfalls eine Wohltat für Ohr und Geist. Wir erfuhren, daß Gieseking dieses Gastspiel seines Pariser Kollegen angeregt haben soll. Er hat damit dem deutschen Rundfunk einen Künstler zugeführt, den wir als einen der besten Vertreter seines Faches begrüßen müssen. — Es ist noch zu bemerken, daß beide Abende unter der Leitung Hellmuth Thierfelders standen, und daß, soweit Liszt in Frage kam, der Sender die einzige Hamburger Stelle war, wo man mit der Absicht einer repräsentativen Ehrung dem großen Meister erwies, was ihm gebührt. (Die „Großen Konzerte" des Hamburgischen Staatsorchesters nahmen wohl von Bruckners 40. Todestag Notiz mit einer rühmlichen Aufführung der „Siebenten", doch daß Liszt mindestens das gleiche Anrecht darauf hat, aufgeführt zu werden, war vergessen. Der Rundfunk hatte hier also eine doppelt wichtige Aufgabe zu leisten.)

Als tüchtigen Gambisten lernte man Aug. Wenzinger kennen, der eine Solosonate von Telemann und zusammen mit der Cembalistin Ilse Thate eine Suite von Marin Marais (Variationen über „La folia") spielte, zwei Stücke, die gleichfalls eine Entdeckung wurden.

Bei den Übertragungen von den Braunschweiger Reichsmusiktagen der HJ. erregte die „Feierliche Musik" von Gerh. Maasz, vom Komponisten dirigiert, großes Aufsehen. Gründlichkeit der thematischen Arbeit und außergewöhnliche Fertigkeit der Instrumentation, die klare Haltung und innere Kraft dieser Musik lassen uns in ihr das reifste Gebilde erkennen, was Maasz bisher der Öffentlicheit bekannt machte. Die Aufführung war ungemein eindringlich.

Als Gast aus Magdeburg erschien der fünfzigjährige Fritz Theil mit einer Tondichtung: „Lebenskampf" und einem von Otto Kobin gespielten „Violinkonzert".

An Bedeutung hinter den Gastspielen dieser Wochen (es wurden hier bei weitem nicht alle aufgezählt) standen die vielen Schallplatten-Sendungen mit zum Teil ungemein interessanten und wertvollen Aufnahmen kaum zurück. So sehr diese Plattenkonzerte der Sendermusik über Lücken hinweghelfen, ist andererseits doch nicht zu verkennen, daß ihre häufige Beanspruchung den Hörer zu zweierlei Maß des Urteils zwingt. Und es besteht die Gefahr, daß die Platten dabei den Vorrang gewinnen. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER HAMBURG. Daß Hans Pfitzner sein Interesse an der Opernmusik Heinrich Marschners verschiedentlich und nachdrücklich durch Wort und Tat bekundet hat, ist zumindest in Fachkreisen bekannt. Diese wie auch der größere Teil des Publikums scheinen jedoch nicht zu wissen, daß Pfitzners Stellungnahme nicht einer privaten, beiläufigen Laune entspricht, sondern die Auswirkung einer Erkenntnis ist, nämlich, daß Marschners Werke Eigenschaften haben, die zur Anwartschaft auf den Ruhm deutscher Volksopern berechtigen. Im Hamburger Rundfunk hat man — das war an dieser Stelle wiederholt zu betonen — mit Fleiß und Nutzen in verschiedener Hinsicht musikalische und kulturpolitische Mahnungen des Autors der „Deutschen Seele" beherzigt. Man ist auch im Falle Marschner gut dabei gefahren, denn die Ausgrabung (so muß man das ja nennen) der Oper „Der Vampyr", noch dazu in Pfitzners Bearbeitung, hat in breiten Kreisen,

ahnungsvollen wie überraschten, die erwünschte Aufmerksamkeit gefunden.

Ein pianistischer Sonderfall war das Konzert des einarmigen (kriegsverletzten) Rudolf Horn, der mit Stücken von Reger, Scriabin und Bortkiewicz seine musikalische Energie bekundete.

Franz Schuberts F-dur-Oktett wurde eine glückliche Gelegenheit, den mit kammermusikalischen Neigungen behafteten Mitgliedern des Funkorchesters ein Musizieren aus dem Vollen zu ermöglichen.

Der Reichssender Hamburg geht auch des öfteren jetzt als Gast in öffentliche Konzerte, um die eine oder andere Leistung für spätere Schallplatten-Ausnutzung festzuhalten. Gerhard Hüsch und Hanns Udo Müller wurde diese Auszeichnung zuteil, als sie Schuberts „Schöne Müllerin" vorführten. Eine Auswahl aus dem Zyklus konnte den vielen, die diesen begehrten Liederabenden nicht beiwohnen konnten, als gedeihlicher Ersatz gelten.

In einem der Hannoverschen Schloßkonzerte. die im allgemeinen jeden Montagmittag stattfinden, fiel die Sopranistin Hilde Singenstreu sehr auf, besonders mit Beethovens großer Arie „Ah perfido", die tonlich wie ausdrucksmäßig mühelos bewältigt schien.

Bei der Pflege der sogenannten „Zeitgenössischen Musik" nimmt man sich durchgehend auch des Liedschaffens an, wohl auch aus dem Grunde, weil in der Verbindung von Wort und Klang eine Erleichterung des Verständnisses selbst neuartiger Wege gegeben ist. In einer Umgebung romantischer Nachzügler (ein Ausdruck, der hier natürlich nicht als Wertbegriff gemeint ist), die der Überlieferung mit eigenen Farben neue Reize abzugewinnen suchen — Bruno Stürmer, Otto Siegl, Julius Weismann, Hermann Unger — stach Armin Knab durch seine vordringlich liedmelodische Tendenz („Heimkehr", „Winterabend") ab. — Auch die Eichendorff-Liederstunde zur Laute, in der Oscar Besemfelder sich bekannt machte, muß in diesem Zusammenhang genannt werden, weil hier die Wahl des Begleitinstrumentes von vornherein die Überordnung der Singstimme und des ihr gemäßen Ausdrucks anerkannte.

Felix Woyrsch hat seine „Fünfte Sinfonie" (D-dur) umgearbeitet, wenigstens den letzten Satz. In dieser Fassung führte er sein opus 75 nochmals selbst dirigierend vor.

Karl Loewes, des unvergleichlichen Balladenmeisters, 140. Geburtstag wurde doppelt gefeiert, was er vollauf verdient hat: beim „Pommerschen Heimat-Tag" hielt man abendliche Einkehr in der St. Jacobikirche zu Stettin, wo das Herz dieses verehrungswürdigen Mannes in einem Pfeiler nahe der von ihm fast ein Halbjahrhundert lang betreuten Orgel beigesetzt ist; am Tage darauf sang Bernhard Jakschtat, ein leidenschaftlicher Anhänger der Loeweschen Kunst, eine Anzahl Balladen, zwischen denen Herbert Schefflers Kurzgeschichten Charakter und Schicksal des Meisters den Hörern deuteten.

Eine weitere Feierstunde, diesmal zum Andenken an Mozarts 145. Todestag, konnte für die „C-dur-Concertone" des Siebzehnjährigen nichts als schrankenlose Bewunderung hervorrufen. Die Träger der Aufführung waren Bernhard Hamann und Hellmuth Vogt (Violine), Helmut Eggers (Oboe), Rudolf Kupfer (Cello), Funkorchester unter Leitung Eigel Kruttges.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Ehe wir uns mit den gehaltvolleren Gaben des Monats befassen, wollen wir einer merkwürdigen Neueinführung des Deutschland- wie Münchener Senders Erwähnung tun, die wir jetzt „am eigenen Leibe" auszuproben Gelegenheit hatten. Wir meinen die ansagelos vorbeiflutenden Stunden „Allerlei von zwei bis drei" und den „Klingenden Reigen". Ansagelos will besagen, daß sechzig Minuten lang ein Musikstück sich ans andere reiht, daß die ganze Angelegenheit also pausenlos und ohne daß man weiß „weß' Nam' und Art" abläuft. Am Schlusse erst erfolgt dann eine recht nüchterne Aufzählung der Mitwirkenden, der Komponisten und deren Werke. Dieser aufzählende Ausverkauf kommt einer Nichtachtung der Schaffenden (ganz gleich, ob Klassiker oder Operettenfabrikant) bedenklich nahe. Zum Zweiten wird der Hörer durch die Ansagelosigkeit unwillkürlich zur Unaufmerksamkeit verführt: er stellt den Radio an, läßt ihn plätschern, ohne weiter darauf acht zu geben, was vor sich geht, weil er durch das ansagende Wort nicht wieder zur Aufmerksamkeit gezwungen wird! Musikverschleiß also am laufenden Band. Wenn wir auch gerne anerkennen wollen, daß der „klingende Reigen" Münchens erfreulich hohes Niveau zeigt, daß des Deutschlandsenders „Allerlei" nette Unterhaltung bringt, so müssen wir doch und gerade deswegen auf die dräuenden Gefahren solcher Übung hinweisen. Energisch aber sei verbeten, wenn in schmalzigste Schlager„musik" plötzlich eine — Chopinpolonaise — dazu unmöglich im Tempo heruntergerasselt oder ein Chopinwalzer hineingespielt wird! Das dürfte denn doch geschmacklos sein.

Eine der schönsten Übertragungen der Letztzeit kam aus Bayreuth, von wo aus die gesamte Budapester Staatsoper Liszts „Heilige Elisabeth" unvergleichlich in Werk und Wiedergabe erleben ließ. Kein Lob ist dafür zu hoch gegriffen! Es war eine Feierstunde seltenster Art. So bedauerte man, daß sich mit Ausnahme der Sender Budapests, Münchens und Saarbrückens kein anderer Sender angeschlossen hatte! Es hätte

sich wahrhaft gelohnt. Die Orchesterkonzerte Hans A. Winters erfreuen sich des öfteren gepflegter Auswahl neuzeitlichen Schaffens. Zu Hermann Ungers 50. Geburtstag spielte Heßeler dessen formal gedrängtes, tief schürfendes Orgelkonzert. Ein Streicherkonzert Winters brachte Rudi Stephans prachtvolle Musik für 7 Saiteninstrumente, das amüsante concertino des Dänen Rijsager für fünf Geigen und Klavier und einige Sätze aus Janaceks köstlicher Streichersuite. Das nenn' ich mir wertvolle Pflege zeitgenössischen Schaffens! Einen Lisztabend mit „Tasso" und „Mazeppa" dirigierte Hugo Röhr unverwüstlich frisch. Aus der Münchener Staatsoper hörten wir eine von Tutein spritzig geleitete Aufführung des „Barbier von Sevilla". Aus dem Senderaum kam die ausnehmend unterhaltsame Operette Goetzes „Der Wau-Wau", der scheint's soviel Anklang fand, daß er wiederholt wird. Übrigens mit Lust und Liebe von Karl List geführt.

Übersieht man das Monatsergebnis an Kammermusik, so fand man unsere Anmerkung bestätigt, daß ihre Zahl auffallend im Hintergrund blieb. Hervorzuheben ist das stilistisch wie technisch saubere Singen der Thomaskantorei, die neben herrlichen Meistern der Vorklassik auch Madrigale von Kurt Thomas vortrug. Schwungvoll dahinmusiziert ist des Augsburgers Röttger Klaviertrio, indes doch zu lang. Freudig im Spiel der Töne gibt sich die kleine Violinsonate Marc Lothars. Klanglich frisch erdacht das Klavierquartett Suders; knapp in Form und Einfall; Uraufführung.

Man greife zu: Werke Rudi Stephans, Janaceks und Rijsagers. Violinsonate von Lothar. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Der soeben vorgelegte Tätigkeitsbericht der Reichsmusikkammer für das Haushaltsjahr 1935/36 gibt einen interessanten Einblick in die kulturelle Arbeit auf diesem Sondergebiet. Im Berichtsjahre wurden aus Reichsmitteln über die Reichsmusikkammer rund 614 000 Mark zur Verfügung gestellt. Aus dieser Summe wurden Beträge bereitgestellt für die Unterstützung alter und neuer Kurorchester und unbemittelter junger Talente sowie für Konzerte, in denen junge Künstler auftreten. Ferner wurde aus der Gesamtsumme gefördert die Einrichtung von Übungsstätten in Zusammenarbeit mit den Arbeitsämtern, die Unterbringung erholungsbedürftiger Berufsmusiker, der Erstdruck wertvoller Kompositionen unbemitteter Komponisten. Weiter wurden auch bedürftige Mitglieder unterstützt und laufende monatliche Zuschüsse zur Altershilfe gewährt. Über die Auslandsstelle der Kammer sind rund 220 deutsche Solisten, 15 Kammermusikvereinigungen, 10 Chöre und 8 Orchester nach 23 Ländern vermittelt worden, während in Deutschland 187 Solisten und 11 Kammermusikvereinigungen aus dem Ausland tätig waren. Bei Schilderung der Maßnahmen für die Kulturpropaganda nennt der Jahresbericht auch die Hausmusik-Veranstaltungen in Gegenwart des Führers bei Reichsminister Dr. Frick, Reichsminister Dr. Goebbels u. a. Weiter wird ersichtlich, daß rund 120 000 Besucher die Aufführungen des Oratoriums „Herakles" von Händel auf der Dietrich-Eckart-Bühne besucht haben. Eine erfolgreiche Werbung für das zeitgenössische Schaffen brachte unter anderem die Uraufführung von 43 lebenden Komponisten in Reichssendungen und die Herausstellung von 24 jungen Komponisten durch den Berufsstand der Komponisten. Der Außenhandel Deutschlands mit Musikinstrumenten weist für 1935 einen Gesamtwert von 22,63 Millionen Mark auf. Die Zentralstelle für deutsche Kulturfunksendungen im Ausland unterhält ungefähr 40 Archive in allen Teilen der Welt, deren jedes über 300 Platten verfügt. Insgesamt wurden also 12 000 deutsche Schallplatten durch die Zentralstelle in das Ausland versandt.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Professor Dr. Peter Raabe untersagte die Vornahme von Aufnahmeprüfungen in die Reichsmusikkammer.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Ulmer NS-Kulturgemeinde veranstaltete ein Max-Reger-Fest. Das Programm umfaßte ein Sinfoniekonzert (Leitung: Momme Mommsen), eine musikalische Morgenfeier und ein Kirchenkonzert mit Prof. Högner-Leipzig und Felicie Hüni-Mihascek-München als Solisten.

Anläßlich des 40. Todestages Anton Bruckners veranstalteten die beiden Städte Außig und Leitmeritz eine Reihe großer Musikveranstaltungen, die ausschließlich seinem künstlerischen Schaffen gewidmet waren.

Die Bayreuther Bühnen-Festspiele 1937 erstrecken sich über die Zeit vom 23. Juli bis 21. August und zwar verteilen sich die Aufführungen auf folgende Tage: „Parsifal" 23. Juli, 1., 5., 11. und 20. August, „Lohengrin" 24. Juli, 2., 4., 7., 8., 10., 19. und 21. August, der „Ring" 26./30. Juli und 13./17. August.

Anfang April findet in Berlin ein Internationales Musikfest des Philharmonischen Orchesters statt. Zwei Orchesterkonzerte wird Carl Schuricht, eines der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet dirigieren. Die Kammermusikwerke leitet Hans von Benda. Neben Instrumentalwerken werden auch Chorwerke zur Aufführung gebracht.

Während des „Musikalischen Mai" in Florenz wird im neuen Jahr ein Internationaler Kongreß der Musik stattfinden, der unter dem Vorsitz des italienischen Akademikers Ugo Ojetti stehen wird. Der Kongreß, der in der Woche vom 12. bis 20. Mai tagt, wird Fragen der Musikgeschichte, musikalische Organisationen und die Beziehungen zwischen Musik und Film behandeln.

In Tübingen wird am 17.—20. Juni eine Gluck-Feier veranstaltet mit Opern-, Chor-, Ballett-, Kammermusik- und Kirchenmusik-Aufführungen.

Anläßlich des Deutschen Sängerbundesfestes 1937 findet in Breslau eine Ausstellung „Das deutsche Lied" statt, die alles bringen soll, was fachlich und ideell mit dem Lied zusammenhängt.

In der letzten Vollversammlung des Wiener Männergesangvereines wurde die Teilnahme des Vereins am Zwölften Deutschen Sängerbundesfest in Breslau beschlossen.

Die diesjährigen Sommerkurse des Salzburger Mozarteums finden vom 12. Juli bis 1. September statt.

GMD Herbert Albert hat nunmehr das Programm für das Internationale Musikfest Baden-Baden 1937 fertiggestellt, das an deutschen Komponisten Wolfgang Fortner und Hermann Reutter vorsieht.

Im Herbst findet eine Gautagung der gemischten Chöre Niedersachsens in Hameln statt, in Gestalt eines Niedersächsischen Musikfestes mit größeren musikalischen Aufführungen und Kundgebungen. Es sind bisher bereits über 40 Vereine mit 4—5000 Sängern angemeldet.

Für ihre reichswichtigen Festspiele des nächsten Sommers hat die Zoppoter Waldoper wieder sechs Opernaufführungen und zwei große Festkonzerte vorgesehen. Am 18. und 20. Juli kommt Richard Wagners „Parsifal", am 23., 25. und 28. Juli sowie am 1. August der „Lohengrin" zur Aufführung. Die beiden Konzerte finden am 21. und 30. Juli statt. Die Gesamtleitung und Inszenierung wird wieder in Händen von Generalintendant Hermann Merz liegen, während als Dirigenten die Staatskapellmeister Professor Robert Heger und Karl Tutein mitwirken.

Das Jahr 1937 soll zu einem „Festjahr deutscher Kultur" ausgestaltet werden. Hierzu schreibt das amtliche Reichsorgan „Der Fremdenverkehr": „An die deutsche Künstlerschaft wird folgender Appell gerichtet: Wirkt 1937, dem Festjahr deutscher Kultur, in der Heimat mit, wo immer es am Platze ist und geboten erscheint. Deutsche Bühnenkünstlerinnen und -künstler, Virtuosen und Dirigenten haben durch ihre Gastspiele bis in die fernsten Zonen Ruhm und Ruf deutscher Kultur getragen, 1937 rufe Deutschland die Welt zu sich, um Bestes und Höchstes in Spiel und Sang und Tanz zu bieten. Da gelte es, daß die deutsche Künstlerfront lückenlos sei, damit diese geschlossene künstlerische Phalanx zu Sieg und Triumph führe."

Die Pariser Weltausstellung 1937 wird eine gewaltige Musikschau bringen. Arthur Honegger komponiert die Musik zu einem „Luftballett" und Riesenfeuerwerk anläßlich der Eröffnung. Alle Kulturtheater der Welt sollen Gastspiele veranstalten. Mit Opernaufführungen sollen ein Bayreuther Ensemble (nach „Paris Soir"), die Metropolitan-Opera, die Scala Mailand, Prag u. a. vertreten sein.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Wiener Sängerbund „Dreizehnlinden" feierte das Jubiläum seines 40jährigen Bestehens.

Der Zöllner-Verein in Bernburg brachte in einem Konzert anläßlich seines 90jährigen Bestehens unter Leitung von MD F. Bollmann Heinrich Zöllners „Hunnenschlacht" und F. Bollmanns „Deutschland" (Uraufführung) zu Gehör. Das Konzert erhielt seine besondere Weihe durch die Anwesenheit Prof. H. Zöllners und einer größeren Anzahl der Nachkommen des Liedermeisters C. F. Zöllner.

In einer gemeinsam mit dem Institut für Kirchen- und Schulmusik an der Universität Königsberg Pr. veranstalteten Kundgebung teilte der Oberbürgermeister der Stadt, Dr. Will, die Gründung einer „Ostpreußischen Musikgesellschaft" mit, die sich das Ziel gesetzt hat, die Überlieferung der ostpreußischen Musik zu pflegen und den Nachwuchs zu fördern. Es sei die verantwortliche Aufgabe der Gemeinden, überall da einzusetzen, wo diese kulturellen Aufgaben von Einzelnen und von anderen Einrichtungen nicht übernommen werden können.

Am 23. November 36 feierte der Stettiner Musikverein von 1866 mit einem großen Chorkonzert, in dem Werke der Stettiner Tondichter Carl Loewe, C. A. Lorenz und Robert Wiemann aufgeführt wurden, sein 70jähriges Bestehen.

Die berühmte Dreyßigsche Singakademie in Dresden hat sich nach 130jährigem Bestehen aufgelöst.

Der Coburger Heimatverein widmete einen Abend dem Gedenken Franz Liszts, der auch dort mehrmals konzertiert hatte. Am 2. November 1936 hielt der Musikhistoriker F. Peters-Marquardt einen tiefgründigen auf reicher Quellenkenntnis

beruhenden Vortrag über: „Franz Lifzts Beziehungen zum geehrten und gelehrten Coburg", der reiche Eindrücke von dem kulturellen Leben in Coburg um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Gefchichte des ehemaligen Coburg-Gothaifchen Hoftheaters vermittelte. In Verbindung mit Franz Lifzt wurde auf Grund vorhandener Briefe und Denkwürdigkeiten folgender Perfönlichkeiten gedacht, die — aus dem Coburger Kulturkreis kommend — Beziehungen zu Lifzt hatten: „Herzog Ernft II. von Sachfen-Coburg-Gotha, Felix Draefekes, Karl Pohligs und Martha Remmerts, der Sängerinnen Wilhelmine Schröder-Devrient und Augufte Fichtner-Spohr, der Bayreuther Bühnenmaler Gebrüder Brückner und der Schriftfteller Guftav Freytag, Heinrich v. Stein und Ludwig Schemann". H.

Der Finnifche Komponiftenverband hat auf feiner Jahresverfammlung an Stelle des ausfcheidenden L. Madetoja, Dr. T. Haapanen von der Finnifchen Rundfunkgefellfchaft zum Vorfitzenden gewählt. Stellvertretender Vorfitzender wurde der Komponift Y. Kilpinen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Hauptfachlehrer der Staatlichen Hochfchule für Mufik in Köln: Georg Beerwald (Violine), Theodor Martin (Gefang an der Abt. für Schulmufik), Michael Schneider (Leiter der Abt. für evangel. Kirchenmufik und Hauptfachlehrer für Orgel), Rudolf Schneider (Leiter der Opernfchule), Dietrich Stoverock (Leiter der Abteil. für Schulmufik) erhielten die Dienftbezeichnung „Profeffor".

An die Abteilung für Schulmufik der Staatlichen Hochfchule für Mufik zu Köln wurden berufen: Prof. Dr. Bücken (Vorlefungen in Mufikgefchichte), Dr. med. Hopmann („Die Phyfiologie der Stimme"), Prof. Dr. Nieffen (Vorlefungen und Übungen im Laienfpiel).

Dr. Hanns Niedecken-Gebhard, der namentlich durch feine Händel- und Feftfpielinfzenierungen bekannte Regiffeur, wurde in den Lehrkörper der Staatlichen Hochfchule für Mufik in Berlin berufen.

Prof. Heinrich Caffimir von der Badifchen Hochfchule für Mufik in Karlsruhe wurde foeben zum Ehren-Senator der technifchen Hochfchule in Karlsruhe ernannt.

Prof. Ludwig Hoelfcher wurde mit Wirkung vom 1. April als Profeffor für Cello-Spiel an die ftaatl. akadem. Hochfchule für Mufik in Berlin berufen.

Zum Rektor des Prager Tfchechifchen Staatskonfervatoriums für Mufik wurde für das Studienjahr 1936/1937 der Meifterlehrer für Klavierfpiel Prof. Wilhelm Kurz beftellt.

Prof. Georg A. Walter erhielt einen Lehrauftrag für die Berliner Mufikhochfchule über Stilbildung im Gefangsvortrag.

Dr. Otto zur Nedden erhielt eine Dozentur für Mufikwiffenfchaft und Dramaturgie an der Univerfität Jena.

Dr. Hans Joachim Therftappen wurde als Nachfolger Dr. Hans Hoffmanns zum Leiter des Mufikinftituts der Hamburger Univerfität ernannt.

Kurt Thomas' „Olympifche Kantate" wurde durch die Staatl. Akademie der Tonkunft München unter Leitung von Prof. Richard Trunk aufgeführt.

Der Leipziger Gefangspädagoge Prof. Hjalmar Arlberg ift von einer Vortragsreife zurückgekehrt, bei der er im Richard Wagner-Verein in Kopenhagen, in der Pädagogifchen Gefellfchaft in Göteborg, für die Deutfch-norwegifche Gefellfchaft in der Univerfität Oslo, im Foyer der Königlichen Oper und für den Pädagogifchen Verein in der Königlichen Akademie für Mufik in Stockholm und in den Univerfitäten Upfala und Lund fprach. Das Thema der Vorträge waren die Unterfuchungen von Profeffor Lorentz über Formprobleme in den Wagnerfchen Opern und Fragen des Belcanto.

Für das Winterfemefter 1936/37 der Staatlichen akademifchen Hochfchule für Mufik Berlin-Charlottenburg hatten fich angemeldet im ganzen 194 Bewerber, darunter 46 für Gefang, 33 für die Opernfchule, 21 für Chorleitung. Die Aufnahmeprüfung beftanden im ganzen 103 Bewerber, unter denen fich 17 Ausländer befinden. Die Gefamtzahl der Studierenden im Winterfemefter beträgt hiernach 639, darunter 48 Ausländer.

Das Staatliche Inftitut für deutfche Mufikforfchung (Berlin C 2, Klofterftr. 36) beabfichtigt, die landfchaftlichen Volksmufikfammlungen unter Führung der Mufikwiffenfchaft neu zu ordnen. Zu diefem Zweck ift eine Überficht über die zurzeit beftehenden Sammlungen und Archive erforderlich, mit deren Aufftellung für den Gau Sachfen Dozent Dr. Gerhard Pietzfch (Dresden N 6, Hofpitalftraße 15) beauftragt worden ift. Es werden deshalb alle Leiter der hierfür in Frage kommenden Text- und Mufikarchive, die Leiter aller Organifationen, die Volksmufik fammeln, und die Perfönlichkeiten, die unter literarifch-mufikalifchen oder volkskundlichen Gefichtspunkten Volkslieder beziehungsweife Volksmufik fammeln, gebeten, ihm ihre Anfchrift möglichft umgehend mitzuteilen.

Die vor einem Jahr auf Veranlaffung des Bezirksbürgermeifters von Charlottenburg in der Städt. Mufikbücherei, Savignyplatz 1, eingerichtete Abteilung: „Vermittlung von Mufikpartnern" hat während diefes Zeitraumes durch rege Inanfpruchnahme ihre Dafeinsberechtigung bewiefen. Der vor einigen Wochen zum erftenmal gemachte Verfuch, die Vermittlungen in Form von

Zusammenkünften an Stelle der bisherigen schriftlichen Benachrichtigungen stattfinden zu lassen, ist besonders gut geglückt.

In der Stadtbibliothek Berlin konnten jetzt durch den Leiter der Musikabteilung, Professor Georg Schünemann, eine Reihe von Skizzen Beethovens zur Missa solemnis aufgefunden bezw. identifiziert werden. Diese Skizzen, die bisher völlig unbekannt waren, geben neue Einblicke in die Arbeitsweise des Meisters.

Eine Besucherfahrt der Weimarer Musikhochschüler nach Naumburg mit Besichtigung der Domorgel verband sich mit einer Aufführung einer Bachkantate unter Leitung von Prof. Felix Oberborbeck in der Wenzelskirche.

Richard Eichenauer, Paul Treutler und F. Metzler sprachen im Berliner Studentenring der NS-Kulturgemeinde über „Musik und Rasse".

Vom 24. bis 31. Januar 1937 wird die Hochschule für Musikerziehung zu Berlin eine Arbeitswoche durchführen, in der wiederum alle Fachgruppen der Hochschule für das eine Ziel eingesetzt werden: den Freunden der Hochschule und der gesamten Öffentlichkeit einen lebendigen Eindruck von der Arbeit auf den verschiedenen Lehrgebieten zu vermitteln. Den äußeren Anlaß bildet dieses Mal die bevorstehende Einweihung eines neuen Festraumes in der Orangerie des Schlosses, der im Laufe dieses Jahres von der Schloßverwaltung für Hochschulzwecke fertiggestellt wurde. Vorgesehen sind u. a.: eine Eröffnungsfeier mit der Uraufführung eines Werkes von A. Knab, Hausmusik-, Schattenspiel- und Feierstunden, ein Musikabend mit Kompositionen von Joh. Seb. Bach und Hugo Distler, eine Morgenfeier der Hitlerjugend. Mit dieser Musikwoche soll zugleich eine Arbeitstagung Deutscher Musikerzieher verbunden sein. Anfragen sind an das Schulungsamt der Staatl. Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, Berlin-Charlottenburg 5, Schloß am Luisenplatz, zu richten.

Die Weimarer Musikhochschule veranstaltete eine W. von Baußnern-Gedächtnisfeier in Gegenwart der Witwe unter Mitwirkung von Professor Hänsgen (Gedenkrede), Joh. Ernst Köhler und Claere von Conta.

Die staatliche Hochschule für Musik zu Köln veranstaltete eine Pergolesi-Feier anläßlich des 200. Todestages des Komponisten.

KIRCHE UND SCHULE

Domorganist Hermann Zybill bringt Anfang des Jahres Helmut Bräutigams Tokkata und Doppelfuge für Orgel im Zwickauer Dom zur Ur-Aufführung.

Der Organist Karl H. Rüdel bot in der Evangelischen Kirche zu Nikolassee (Berlin) eine „Geistliche Abendmusik" mit eigenen Werken (Kantate, Sologesänge, Orgelstücke).

Arnold Ebel, der schleswig-holsteinische Komponist, der in Berlin als Studienrat und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik tätig ist, wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Der Reichsstatthalter in Sachsen hat angeordnet, daß in den Schulen des Landes Sachsen im Unterricht in einer dafür geeigneten Weise Webers und seiner Schöpfungen gebührend zu gedenken ist. Er weist darauf hin, daß in der Zeit der nationalen Besinnung es notwendig ist, des Mannes zu gedenken, der im deutschen Volke nicht nur als der Schöpfer des „Freischütz", sondern auch in seinen Freiheitsliedern weiterlebt, mit denen er im Befreiungskriege deutsche Jugend begeisterte und entflammte.

Der Landeskulturverwalter für Südhannover-Braunschweig Huxhagen führte im November 1936 eine großzügige Hausmusikwoche durch, bei der er die Organisationen (NS-Frauenschaft, NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", HJ und BDM) sowie eine Reihe von Solisten zur Mitarbeit heranzog. Den Eröffnungsvortrag hielt Prof. Dr. Th. W. Werner. Auch eine Ausstellung „Instrumente und Noten zur Hausmusik" half den Gedanken der Hausmusik in immer weitere Kreise tragen.

Organist Georg Winkler-Leipzig brachte kürzlich in der Andreaskirche weihnachtliche Musik von J. W. Franck, J. W. Buttstedt, J. Pachelbel, Karl Hoyer und von dem in Leipzig lebenden Hanns Hertel zur Aufführung.

In einem Kirchenkonzert in der Kreuzkirche zu Suhl kam Friedrich Baders große Kantate „Jauchzet ihr Himmel" zur Uraufführung.

Bruno Stürmers „Requiem" erklang am Totenfest in der Dresdener Kreuzkirche unter Rudolf Mauersberger.

Prof. Franz Xaver Dreßler brachte kürzlich in einer seiner Abendmusiken in der evangelischen Hauptkirche in Hermannstadt Hermann Grabners op. 40 Sonate F-dur zur Aufführung.

Der Bach-Chor in Arnstadt sang unter seinem Leiter Fritz Huhn Beethovens Messe in C-dur.

Eine geistliche Abendmusik in der Stadtkirche zu Eisenberg (Ltg. Paul Bauer) war den Altmeistern gewidmet.

Zum Tag der deutschen Hausmusik brachte Karl Meister mit den Schülern des Nürnberger Realgymnasiums J. Haydns Schöpfung zur Aufführung.

Die Ludwigsoberrealschule zu Darmstadt gedachte des 150. Todestages Friedrich des Großen mit einer musikalischen Feierstunde „Musik um Friedrich den Großen", deren musikalische Leitung bei Studienprofessor Paul Zoll lag.

KMD Johannes Schanze-Zwickau brachte im dortigen Dom Joseph Haas' Oratorium „Das Lebensbuch Gottes" zum Erklingen.

Georg Schumanns Motette „Wachet auf, ruft uns die Stimme" kam in einem Kirchenkonzert des Kirchenchores Lauscha zur Aufführung.

Nachdem die Turmmusiken des Olympia-Sommers 1936 im Kaiserhof der Münchener Residenz so großen Anklang fanden, hat das städt. Kulturamt KM Friedrich Rein, den Anreger dieser Veranstaltungen, beauftragt, zwei weitere Aufführungen vorzubereiten. So kamen gegen Jahresende eine alte Hymne auf die „Weihnacht" und „Auffzüge der heiligen 3 Könige" aus dem 16. Jahrhundert, daneben auch Weihnachts- und Neujahrschöre von Schein u. a. zur Wiedergabe.

PERSÖNLICHES

Anstelle des verstorbenen bisherigen Präsidenten der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft, Theodor Köchert, wurde Philipp von Schöller zum Präsidenten gewählt.

Der Intendant des Dortmunder Stadttheaters, Dr. Georg Hartmann, ist für die nächste Spielzeit als Intendant der Duisburger Oper als Nachfolger von Intendant Rudolf Scheel verpflichtet worden. An seine Stelle tritt Generalintendant Peter Honselaers (Stettin).

P. Kolkwitz wurde als Intendant des Nordmark-Landestheaters Schleswig bestätigt.

Nikolaus von Lukacs erhielt die Stelle eines 1. Kapellmeisters am Grenzlandtheater Ratibor.

Der Ulmer Kirchenmusikdirektor Fritz Hayn feierte sein 25jähriges Dirigentenjubiläum zusammen mit dem 70jährigen Bestehen der „Liedertafel Ulm" in zwei groß angelegten Konzerten, einem Chorkonzert (Wolf, Brahms, Reger, Nicodé) unter Mitwirkung von Lore Fischer, und einem Orchesterkonzert (u. a. Mozarts Symphonie concertante) unter Mitwirkung von Milly Berber (Violine) und Philipp Haaß (Viola).

Geburtstage.

Eugenie Schumann, die letzte noch lebende Tochter Robert Schumanns, feierte am 1. Dezember 1936 in Bern in körperlicher und geistiger Frische ihren 85. Geburtstag.

Am 13. Dezember 1936 feierte der älteste noch amtierende Organist Deutschlands, Ernst Pörner, Organist an St. Marien, Stendal, in seltener körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische seinen 80. Geburtstag.

Dr. Max Großmann, Fachschriftsteller für Geigenwissenschaft, wurde am 22. November 1936 80 Jahre alt.

Dr. Fritz Volbach, der treffliche Orgelvirtuose und Dirigent, langjähriger Professor für Musikwissenschaft an der Universität Münster, Komponist und Verfasser musiktheoretischer Schriften, feierte am 17. Dezember 36 seinen 75. Geburtstag.

Der kgl. MD Prof. Arthur Stubbe vollendete am 18. Okt. 1936 sein 70. Lebensjahr in seiner Wahlheimat Hermannstadt (Rumänien). An diesem Tage veranstaltete der MG-Hermannstadt ein Konzert mit Werken des Jubilars. Es erklangen u. a. seine Violinsonate F-dur, die Klavierballaden Es-dur und c-moll, sieben Chöre und Konzertlieder, darunter der Liederzyklus „Heimweh" nach Gedichten von Curt Böhmer. Die Fachkritik betonte wiederholt seinen köstlichen Melodienreichtum und die vollkommene Beherrschung jeder Technik.

MD Franz Merkert, Orchesterdirigent in Bochum, wurde 70 Jahre alt.

Karl Schwarze, ehem. Großherzoglicher Hof-Opernsänger, Operettenkomiker und Regisseur, vollendete am 30. Nov. 1936 sein 60. Lebensjahr.

Karl Theodor Schmid, schwäbischer Komponist und Seminar-Musiklehrer, wurde 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† Julius Schrey, flämischer Komponist, Dirigent und Professor am Konservatorium Antwerpen, 68 Jahre alt.

† Filip Lazar, französischer Komponist.

† Karl Friedrich Fischer, Komponist und Chorleiter in Wien, 52 Jahre alt.

† Willy Kasper, Bassist in Bremen, 33 Jahre alt.

† Genia Gronski, Koloratursängerin in Bremen.

† Bertha Thomaszek-Hinrichsen, Wagnersängerin, ehem. Mitglied des Angelo Neumann-Theaters.

BÜHNE

Das Landestheater in Altenburg kündigt für die jetzige Spielzeit neben der Uraufführung der Oper „Belcanto" von Hans Ludwig Kormann und einer Tanzpantomime „Die Odaliske" an: „Boris Godunoff", „Meistersinger", „Tannhäuser", „Parsifal", „Tristan", Webers „Oberon", Lortzings „Undine", Humperdincks „Hänsel und Gretel" mit der Tanzpantomime „Spitzwegmärchen" von Grimm, Beethovens „Fidelio", Mozarts „Cosi fan tutte", Verdis „Maskenball", Donizettis „Don Pasquale" u. a.

GMD Prof. Dr. Böhm ist von Sir Thomas Beecham eingeladen worden, im Januar 1937 in der Covent Garden Opera die beiden Straußopern „Salome" und „Electra" zu dirigieren. Mit Rücksicht auf seine Dresdener Verpflichtungen hat Professor Dr. Böhm es jedoch abgelehnt, der ehrenvollen Einladung Folge zu leisten.

Düsseldorf wird eine Neubearbeitung von Rossinis „Diebischer Elster" von A. Treumann-Mette herausbringen.

Hans Albert Mattauschs neue Oper „Puszta" kam am Grenzlandtheater Görlitz unter der musi-

kalischen Leitung von Walter Schartner zur Uraufführung.

Zu unserer Übersicht „Wie feiern die deutschen Bühnen das Weberjahr 1936" (Oktoberheft 1936 S. 1229) erfahren wir nachträglich noch, daß die Städt. Bühnen Magdeburg den „Freischütz" seit September 1935 in Neuinszenierung und -einstudierung dauernd auf dem Spielplan halten und am 18. Dezember 36 zu einer besonderen Festvorstellung ausgestalteten. Der Reichssender Köln führt einen umfassenden Weber-Plan durch, der mit einer Aufführung des „Abu Hassan" in eigener Funkbearbeitung im September 1936 begonnen hat und mit dem „Freischütz" in ebenfalls besonderer Funkbearbeitung im Frühjahr 1937 schließt.

KONZERTPODIUM

Werke von Hugo Kaun gelangten letzthin häufig und erfolgreich zur Aufführung: „Vom deutschen Rhein" in Berlin mit dem „Sängerchor" unter Ferdinand Leitner, „Lied des Glöckners" mehrfach in Berlin (Deutschlandhalle und Musikhochschule unter Hanns Mießner und C. Holst), das „Requiem" im Reichssender Saarbrücken (MD Robert Carl) und in Wiesbaden (Ltg. Heinz Berthold), „Heimatgebet" und „Lied des Glöckners" in Spandau (Ltg. Georg Friebel).

Gottfried Müllers Variationen und Fuge über „Morgenrot" werden in Jena (Prof. Volkmann), Triest und Fiume aufgeführt.

Der Singkranz Heilbronn veranstaltete einen Schumann-Abend, der dem Liedwerk des Meisters gewidmet war. Als Solist wirkte Hermann Achenbach-Tübingen mit.

Die Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart ehrten Carl Maria von Weber durch die Aufführung der Ouverturen zu „Preciosa", „Turandot" und „Abu Hassan".

Im 4. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen hörte man Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", unter dem Gastdirigenten Hermann Abendroth.

Die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft in München setzt sich erfreulicher Weise stark für die lebende Generation ein. So bringt sie in diesem Winter insgesamt 36 Werke von Alfred v. Beckerath, Hans Brehme, Helmut Degen, Hugo Distler, Gerhard Frommel, Ottmar Gerster, Hugo Herrmann, Kurt Hessenberg, Karl Höller, Gerhard Maasz, Heinz Pauels, Helmut Paulsen, Emil Peeters, Rudolf Petzold, Hermann Reutter, Max Trapp, Karl Schäfer, Heinz Schubert, Hans Vogt, Hans Wedig, Ermanno Wolf-Ferrari, Kurt v. Wolfurt, Bela Bartok, Conrad Beck, H. Burkhard, Jean Françaix, Francesco Malipiero, A. Moeschinger, F. Poulenc, Heinrich Sutermeister, Alexander Tscherepnin zu Gehör.

Die Uraufführung von R. C. von Gorrissens „Vom Baum des Lebens" in Wiesbaden hatte einen vollen Erfolg.

Max Donisch's Streichquartett a-moll kam in einer Veranstaltung des Berufsstandes der deutschen Komponisten durch das Fehse-Quartett zur erfolgreichen Aufführung. Das Werk, das auch bei anderen Aufführungen im In- und Auslande starken Beifall fand, ist von mehreren hervorragenden Quartett-Vereinigungen in das Repertoire aufgenommen worden.

Händels Festoratorium in der Bearbeitung von Prof. Fritz Stein erlebte weitere Aufführungen in Frankfurt/M. (Prof. Gambke), Dresden (Kantor Höpner) und München (Prof. Richard Trunk).

Joseph Suders Kammersinfonie A-dur kam kürzlich unter Prof. Dr. Peter Raabes Leitung in Berlin in einem Symphoniekonzert des Landesorchesters zur Aufführung. Weitere Aufführungen des Werkes in Konzert und Rundfunk stehen bevor.

Die Vereinigte musikalische und Sing-Akademie in Königsberg brachte zum Totenfest u. a. Kurt Lißmanns Kantate „Vom Menschen" und Georg Schumanns Motette „Wachet auf, ruft uns die Stimme" zur Aufführung.

Erwin Zillingers Chorwerk „Der zoologische Garten" kommt demnächst in Bernburg, Dessau und Dresden zur Aufführung. Der Komponist vollendete soeben einen Zyklus „Norddeutsche Landschaftsbilder" f. gem. Chor auf Texte von Storm und Schmeißer.

Staatsrat Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler wird im Frühjahr des neuen Jahres in Wien das traditionelle große Nicolai-Konzert der Wiener Philharmoniker leiten.

Nach der Erstaufführung in Bernburg kam Fritz Reuters abendfüllendes Chorwerk „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" nun auch in Köthen durch den Bachverein und die Liedertafel Köthen unter der Leitung von Musiklehrer Hermann Matthai zur Aufführung.

Berlin erhält einen der schönsten Konzertsäle durch den Umbau eines Eosander-Saales, des sog. Orangerie-Saales im Charlottenburger Schloß, in dem die Hochzeit Friedrichs des Großen stattgefunden hat. An die Stelle der einstigen Liebhaberbühne des großen Königs tritt eine Orgel. Die Einweihung findet Januar 1937 mit der Uraufführung eines Chorwerkes statt.

Von Gustav Schwickert, dessen „Sonnengesang" auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest einen großen Erfolg hatte, wurden in Altenburg die „Variationen op. 2a für Orchester", in Castrop-Rauxel die Symphonische Musik op. 7 aufgeführt, die im März 1937 in Hannover von Prof. Krasselt

NEUE ORCHESTERWERKE

Viktor Hruby * 9. 5. 1894, lebt in Wien

Variationen über ein eigenes Thema

Besetzung: Streicher, 2 Flöten (Kl. Flöte), 2 Oboen (Engl.-Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Schlagwerk (3 Spieler).

Aufführungsdauer: etwa 30 Minuten. Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Die sieben Variationen sind eigentlich sieben in sich abgeschlossene Orchesterstücke, deren thematischer Inhalt immer aus dem Hauptthema geschöpft ist; sie sind rein tonalen Charakters, wenn auch in Satztechnik und Harmonik durchaus modern. Die erste Variation trägt den Charakter eines kurzen Präludiums, die zweite entspricht einem burlesken Scherzo im Zweiviertelrhythmus, in der dritten wird ein aus dem Thema geschöpfter ostinater Baß von anderen Stimmen umspielt, die vierte bringt in einem ruhigen Satz eine mehr romantische Stimmung, die fünfte verarbeitet aus dem bereits variierten Thema ein Fugato und steigert sich bis zum breiten Ausklang als wuchtigste der Variationen. Der sechste Satz, ein leicht beschwingtes Allegretto, leitet über zum siebenten, der, immer ruhiger werdend und in zarte sphärenhafte Akkorde ausklingend, dann zum Finale führt, in dem das Thema noch einmal in seiner Urgestalt aufleuchtet, um dann ganz leise zu verlöschen.

Rudolf Kattnigg * 9. 4. 1895

Abendmusik

Vorspiel in spanischer Art — Ein ernster Gesang — Ständchen eines Unglücklichen — Rondo.

Besetzung: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten (an Stelle der ersten auch Alt-Saxophon in Es), 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Harfe, 3 Pauken, Große und kleine Trommel, Becken, Glöckchen, Triangel und Xylophon.

Aufführungsdauer: 29 Min. Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Ein Hauptthema im Bolero-Rhythmus durchzieht den ganzen ersten Satz, der mit kräftigen Pizzikato-Akkorden beginnt. Seinen Mittelteil bildet ein warm klingender Streichersatz, der allmählich auf die Holzbläser übergeht. Wie er begonnen, klingt der Satz wieder aus; das Hauptthema kehrt wieder, um schließlich in zarten Harfen- und Pizzikato-Tönen zu verwehen. Im alten Stil gibt sich der „ernste Gesang", der einer Sologeige unter Streicherbegleitung übertragen ist. Er wird abgelöst von der eigentlichen „Serenade": sehnsüchtigen Lautentönen, die trotz einsetzendem Sturm und Gewitter nicht verstummen. Ein groß angelegtes Rondo beschließt das Ganze. Es klingt an den ersten Satz wieder an; das Thema wird in vielfachen Varianten wiederholt, bis es schließlich wuchtig einherschreitend den wirksam gesteigerten Abschluß herbeigeführt.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

Das neueste Werk

von

Joh. Nepomuk David

Partita

I. Allegro. II. Andante. III. Andante. IV. Allegretto con grazie. V. Vivace.

Besetzung: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug und Pauken. Aufführungsdauer 31 Min. Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.
Taschenpartitur . . . . RM 2.50

Zur Uraufführung im Leipziger Gewandhaus schreibt u. a. die „Neue Leipziger Zeitung" vom 24. Oktober 1936:

„Fünf Sätze, in strengster geistiger Konzentration auf ein Urthema bezogen, und dennoch nirgendwo ein trocken abstraktes Musizieren; wohl die objektivierende Haltung des Gestaltens — und doch zugleich stark persönlicher Ausdruck. Bis ins Letzte ausgewogen und durchdacht die formale Anlage mit der Verteilung der Schwerpunkte. Höchste Ökonomie auch der Ausdrucksmittel, die kaum die klassische Orchesterbesetzung überschreiten; aber in der Aufteilung der kontrapunktischen Führungen unter die Instrumentalgruppen bekundet sich ein sehr empfindsamer Klangsinn, der sich in manchen Teilen sogar zu wunderschönen Einfällen einer urwüchsigen musikantischen Laune aufschwingt. Zusammengefaßt: die Lauterkeit der Gesinnung, die formale Zucht, die Konzessionslosigkeit der künstlerischen Haltung heben das Werk hoch über die musikalische Alltagsmakulatur; auch auf den großen Musikfesten der letzten Vergangenheit war kein Werk zu hören, das der stilistischen Geschlossenheiten und gesammelten, ganz nach innen gerichteten Kraft der ‚Partita' gewachsen wäre."

Die Erstaufführung in Österreich erfolgte im II. Symphoniekonzert des Musikvereins in Linz unter Leitung von Professor Robert Keldorfer

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

vorgeſehen iſt. Seine Rilke-Lieder werden in Aachen und Berlin herauskommen. Zur Zeit arbeitet Schwickert an einer Flötenſonate.

Die Münchner Philharmoniker, die erſt kürzlich als erſtes deutſches Orcheſter durch Öſterreich reiſten, werden im Januar unter Leitung von Geh. R. Dr. Siegmund von Hausegger eine große Deutſchland-Konzertreiſe, die über Nürnberg, Dresden, Hamburg, Hannover, Göttingen, Karlsruhe, Stuttgart und Frankfurt a. M. führt, unternehmen.

Im Bußtagskonzert des Staatstheaters Kaſſel brachte Staatskapellmeiſter Dr. Robert Laugs das ſymphoniſche Myſterium „Das verlorene Paradies" von Enrico Boſſi unter Mitwirkung der Staatskapelle, des A-cappella-Chores und des Lehrergeſangvereins ſowie erſter Soliſten (Neuſitzer, Elshorſt, Heß, von der Linde) zu erfolgreicher Wiedererweckung.

Prof. Max v. Pauer bringt zu Beginn des neuen Jahres in Darmſtadt ſämtliche Klavierſonaten von Ludwig van Beethoven in 6 Abenden zum Vortrag.

Das Fiedel-Trio, unter Mitwirkung von E. C. Haaſe und Konrad Lechner, unternahm im Auftrag der Deutſchen Akademie eine vierwöchentliche Konzertreiſe durch Jugoſlavien, Bulgarien und Griechenland, die kurz vor Weihnachten in Athen ſchloß.

Heinrich Laber dirigierte kürzlich im Landestheater in Rudolſtadt mit der dortigen Landeskapelle und dem Städt. Orcheſter Jena eine Bruckner-Feier.

In einem Konzert der ſtädt. Muſikkultur Aſchaffenburg gelangten 5 von Hermann Kundigraber vertonte Lieder aus dem Heimatroman „Zwölf aus der Steiermark" von Rudolf Hans Bartſch durch die Münchener Altiſtin Traute Börner zur erfolgreichen Uraufführung. Der Abend bot u. a. auch die Missa brevis von Hermann Reutter unter Mitwirkung von Adolf Egersdörfer (Violine) und Hans Knöchel (Cello).

In Eſſen fand die Uraufführung eines neuen Chorwerkes von F. W. Kranzhoff ſtatt: „Herrſchen wird er" für gemiſchten Chor und Knaben (Leitung G. Breuer).

Max v. Pauer und die Darmſtädter Geigerin Anni Delp ſpielten in Darmſtadt die drei Violinſonaten von Brahms und hatten damit einen großen Erfolg.

In Paris wurde innerhalb des Deutſch-franzöſiſchen Austauſches junger Muſik die Es-dur-Sonate für Flöte und Klavier von Ulf Scharlau durch H. J. Koellreuther und Erich Thabe zur Aufführung gebracht.

Fritz Büchtgers 3 Motetten für a cappella-Chor ſind bisher vom Deutſchlandſender, Reichsſender München, ferner in Konzertaufführungen in Kaſſel, Eiſenach und zuletzt mit großem Erfolg in einem Konzert der Preußiſchen Akademie der Künſte unter Leitung von Waldo Favre zur Aufführung gekommen.

Anläßlich des 1. Kammerchor-Konzertes des Kranzhoffſchen Quartettvereins in Dortmund brachte Dr. F. W. Kranzhoff einen Zyklus (Chor-Singekreis) bekannter Lieder a cappella zum Hören und Mitſingen in eigener Bearbeitung für Männerchor, gemiſchten Chor, Frauen und Knaben „Volk ſingt mit" zur Aufführung. Weitere Aufführungen in Eſſen, Bochum, Witten und Gelſenkirchen ſind in Vorbereitung.

Die Altiſtin Gerty Molzen hatte mit einem Liederabend (Begleitung Rudolf Moralt) in Flensburg großen Erfolg und wurde als Soliſtin für das Schubertfeſt im März in Flensburg von MD Röder verpflichtet.

Jena ſetzt ſich unter ſeinem ſtädtiſchen Kapellmeiſter Ernſt Schwaßmann beſonders nachdrücklich für die lebende Muſik ein. So kommen in den 9 Sinfonie- und 2 Sonderkonzerten dieſes Winters zur Aufführung: Paul Graeners „Marienkantate" und „Klavierkonzert", Georg Böttchers „Feſtliches Vorſpiel mit Schlußchor" (UA) und ſein „Oratorium der Arbeit", Fritz Reuters „Konzert für Orgel und Streichorcheſter", O. Gerſtbergers „Konzert für Streichorcheſter", W. Trenkners „Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte", Willi Müllers „Fantaſie" für 5 Blasinſtrumente und Streichorcheſter (UA), Guſtav Havemanns „Orcheſterſuite" (UA), Georg Schumanns „Geſtern Abend war Vetter Michel da", Hans Wedigs „Kleine Sinfonie", H. F. Schaubs „Abendmuſik", Hermann Ungers „Konzert für großes Orcheſter". Ein Abend zeitgenöſſiſcher Muſik bringt Heinz Schuberts „Präludium und Toccata", F. Reuters „Kleine Feſtmuſik", W. Egks „Italieniſche Lieder", E. Dreſſels „Toccata pathética", H. Dransmanns „Muſik für Orcheſter" und W. Jungs „Feſtmuſik".

Zur Nachricht im Dezemberheft (1548) iſt zu berichtigen, daß bei der Grundſteinlegung des Hauſes für deutſches Recht in München nicht die Bayer. Staatskapelle unter Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger, ſondern das Orcheſter der Trappſchen Muſikſchule unter Direktor Trapp ſpielte.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Kurt Lißmann hat einen Männerchor-Zyklus mit Baritonſolo und Orcheſter „Der ewige Kreis" beendet, der durch den Stuttgarter Liederkranz unter H. Dettinger zur Uraufführung kommen wird.

Drei neue Opernwerke, die jetzt zum Bühnenvertrieb gelangen, ſtützen ſich inhaltlich auf Arbeiten bekannter Dichter. Es handelt ſich um die Opern „Kleider machen Leute" von Joſef Suter,

NEUERSCHEINUNGEN

für 2 Klaviere zu 4 Händen

(Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich)

LISZT: Klavier-Konzert Nr. 1 Es-dur mit unterlegtem 2. Klavier als Ersatz der Orchesterbegleitung (Willy Rehberg) Ed.-Nr. 2669 . . . . RM 1.50

MOZART: Klavier-Konzert D-dur (K. 175) mit unterlegtem 2. Klavier als Ersatz des Orchesters (Br. Hinze-Reinhold) Ed.-Nr. 2666 . . . . RM 2.20

SCHUBERT: Op. 35. Variationen As-dur über ein eigenes Thema auf 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen (Br. Hinze-Reinhold) Ed.-Nr. 2676 . . . . . . RM 2.—

SCHUBERT: Op. 54. Ungarische Fantasie (Divertissement à la Hongroise) auf 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen (Br. Hinze Reinhold) Ed.-Nr. 2675 . . RM 2.50

STRAUSS, JOH.: Op. 388. Walzer „Rosen aus dem Süden" auf 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen (Willy Rehberg) Ed.-Nr. 2677 . . . . RM 2.—

WEISMANN, JUL.: Op. 107. Partita für 2 Klaviere zu 4 Händen (Original) Ed.-Nr. 2672 . . . . RM 3.—

WEISMANN, JUL.: Op. 122. Sonatine a-moll für 2 Klaviere zu 4 Händen (Original) Ed.-Nr. 2673 . . . . RM 3.—

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

Die Aufnahme der Oper übertraf alle Erwartungen. Schon nach dem ersten Akt war ihr Triumph entschieden. (Rheinische Landeszeitg., Düsseldorf)

ENOCH ARDEN

(Der Mövenschrei)

Oper in vier Bildern nach Tennyson von K. M. von Levetzow / Musik von

Ottmar Gerster

Großer Erfolg der Uraufführung (Düsseldorf)

Klavierauszug M. 12.— / Textbuch M. —.50

B. Schott's Söhne / Mainz

»..Ein grosser und eindeutiger Theatererfolg«. (DAZ). »..ein handfestes, temperamentgeladenes Opernwerk«. (Nationalzeitung Essen). »Der Beifall setzte schon nach dem Vorspiel ein und steigerte sich am Schluss zu grossen Ovationen«. (Düsseldorfer Tageblatt). » . . . ein voller, runder Theatererfolg». (Essener Allgemeine Zeitung). » . . ein schöner künstlerischer Erfolg«. (Rheinisch-Westf. Zeitung). » . . . die Uraufführung fand starken Beifall«. (Köln. Zeitung). » . . . ein glücklicher Wurf . . . Hier ist der Weg zur Seele des Volkes auf das glücklichste gefunden«. (Düsseldorfer Nachrichten). »Unproblematisch, gesund, kraftvoll gibt sie jeder Situation sinnfällige musikalische Ausprägung, bindet die Akte durch leicht fassbare Motive zusammen, geht nicht um den „Effekt" herum und treibt keine Klangspaltereien, wo es sich darum handelt, mit rhythmischen Impulsen und dynamischer Spannung Leben, Fleisch und Blut zu geben«. (Der Mittag

Textbuch nach Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle, „Der Vormund wider Willen" von Josef Lederer, Textbuch nach Emanuel Geibels „Meister Andrea", und „Die Nachtigall" von Alfred Irmler, Textbuch nach Andersens gleichnamigem Märchen.

Paul Hoeffer vollendete kürzlich drei Volkstänze für Orchester, die im Reichssender Berlin zur Uraufführung kamen.

Ermanno Wolf-Ferrari arbeitet an einer neuen Oper, deren Text sich auf das Lustspiel „La Dama bomba" von Lope de Vega aufbaut.

Auf Grund der erfolgreichen Festmusik zur Reichstagung der NS-Kulturgemeinde 1936 in München erhielt der Komponist Eberhard Ludwig Wittmer aus Freiburg i. Br. vom Reichsluftfahrtministerium den Auftrag, eine Musik nach eigenem Ermessen für großes Blasorchester mit Saxophonchor zu schaffen.

Fritz Büchtger komponierte ein Orchesterwerk, vier Männerchöre „Den Toten" und ein Chorwerk „Hymnen des Lebens".

Arnold Röhrling schrieb eine Oper „Don Quixotes letztes Abenteuer".

Yrjö Kilpinen komponierte für Prof. Paul Grümmer eine Violoncellosonate, die in Berlin zur Uraufführung kommen wird.

VERSCHIEDENES

Im Museum der bildenden Künste in Leipzig ist eine Schau von Modellen, Skizzen und Lichtbildern vom Richard Wagner-Nationaldenkmal zusammengestellt worden. Diese Schau, die nach und nach erweitert wird, soll die allmähliche Entwicklung des Denkmals und der Anlagen vor Augen führen. Ferner aber auch dient sie als Würdigung des ausführenden Künstlers, des Bildhauers Emil Hipp, der als Leiter der Bildhauerabteilung an die Weimarer Kunsthochschule berufen wurde. (Vgl. ZFM Juli 1933: H. von Walther: „Das Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig" mit 14 Bildbeigaben.)

Anläßlich des 150. Geburtstages Carl Maria von Webers veranstaltete die Preußische Staatsbibliothek eine Carl Maria von Weber-Ausstellung.

Österreichischen Blättermeldungen zufolge hat ein bekannter Wiener Gastwirt das in dem Wiener Vorort Heiligenstadt gelegene Haus, in dem Beethoven seine Sechste Sinfonie komponierte, erworben, um hier ein — großes Heurigenlokal einzurichten. Der Denkmalsschutz, unter dem das Beethovenhaus steht, verbietet leider nur die äußerliche Umgestaltung des Hauses.

Der Leiter des Organisationsamtes Klaus Selzner, ordnete im letzten „Amtlichen Mitteilungsblatt der Deutschen Arbeitsfront" an, daß in Zukunft Betriebe, die Orgeln, Pianos, Klaviere, Streich- und Zupfinstrumente einschließlich Geigen herstellen, von der Reichsbetriebsgemeinschaft „Holz", alle anderen Musikinstrumente herstellenden Betriebe einschließlich der Flöten und Klarinettenherstellung von der RBG „Eisen und Metall" erfaßt und betreut werden.

In Neuyork machen sich die Opernnöte empfindlich bemerkbar, die durch die Verkürzung der Spielzeit der Metropolitan-Oper auf die Hälfte entstanden sind. Man hilft sich durch Opernaufführungen zu volkstümlichen Preisen im Hippodrom.

Die NS-Kulturgemeinde Bonn gedachte Carl Maria von Webers 150. Geburtstags mit einer Feier in der Aula der Universität am 14. Dez. 1936, bei der Prof. Dr. Schiedermair die Gedenkrede hielt. Die musikalische Leitung hatte KM Ernst Schrader.

Mit einem Grundkapital von 20 000 Rm. ist die Firma Nototyp Rundstatler G. m. b. H. Berlin in das Handelsregister eingetragen worden. Zweck des Unternehmens ist die Fabrikation und absatzmäßige Auswertung der Musiknoten-Schreibmaschine System Rundstatler. Die Gesellschaft glaubt für Deutschland mit einem nicht unbeträchtlichen Sofortbedarf an Musiknotenschreibmaschinen rechnen zu dürfen. Die erste öffentliche Vorführung findet auf der nächsten Leipziger Frühjahrsmesse statt.

Pressemeldungen zufolge, beabsichtigt der Ortsgeschichtsausschuß von Neudorf i. Nordmähren, das Wohnhaus der Vorfahren Franz Schuberts anzukaufen und ein Heimatmuseum daraus zu gestalten.

Der „Reichsverband der gemischten Chöre" läßt soeben eine neue Chorsammlung „Ein Singebuch für gemischten Chor" erscheinen.

Der Berliner Konzertsänger Valentin Ludwig wendet sich an alle Freunde des Komponisten Martin Plüddemann mit der Bitte um Beschaffung von Mitteln zur Erneuerung der verwahrlosten Berliner Grabstätte. Anschrift: Berlin W 57, Steinmetzstr. 40.

In Frankfurt/M. wird derzeit eine Ausstellung: „Der Humor in der Musik" gezeigt, die eine Fülle historischer und zeitgenössischer Musiker-Karikaturen (u. a. Wagner, Liszt, Richard Strauß und viele Frankfurter Künstler) zeigt, von Albert Richard Mohr in mühevoller Kleinarbeit äußerst sorgfältig und anregsam zusammengestellt.

Der Bayreuther Bund e. V., Ortsgruppe Leipzig Cl. Elisenstraße 32, bittet alle, die Richard Wagner noch persönlich gekannt, mit ihm gesprochen oder eine Aufführung unter seiner Stabführung erlebt haben, um Angabe ihrer Anschrift und Beifügung eines kleinen Berichtes über ihr Wagner-Erlebnis. Diese Rundfrage steht im Zusammenhang mit dem Wagnerjahr 1938 und der für dieses Jahr vorgesehenen Einweihung des Richard Wagner-Nationaldenkmals.

Josef Reiter
Acht Volkslieder

für vierstimmigen Männerchor

1. Schelmerei
2. Zu späte Reue
3. Das Käuzlein
4. Vor dem Fenster
5. Enttäuschung
6. Abschied
7. Der Edelmann im Habersack
8. Trinklied am Rhein

Gesamtausgabe: Partit. RM 3.-. 4 Stimmen je RM -.80

Einzelausgabe: Partitur je RM -.80

4 Stimmen je RM -.20

Gustav Bosse Verlag · Regensburg



Eine wertvolle und interessante Mozart-Wiederbelebung!

W. A. MOZART
Ouvertüre in B-dur

(Zweite Pariser Sinfonie)

aufgefunden in Paris, für den Vortrag eingerichtet und zum ersten Male herausgegeben von

Prof. Dr. Adolf Sandberger

Aufführungsdauer: 12 Minuten

Partitur RM 5.— Orchesterstimmen komplett RM 12.—

Die Erstaufführung

dieses kurzen, wirkungsvollen, auch formell sehr bemerkenswerten Stückes des jungen Meisters (von ihm 1778 für das Pariser „Concert spirituel" geschrieben) in der Sandbergerschen Fassung findet statt **im Konzert der Berliner Philharmonie am 2. Februar 1937 unter Leitung von Kapellmeister Otto Winkler vom Württembergischen Staatstheater.**

Verlangen Sie bitte Ansichtssendungen!

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Anunal Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

SOEBEN ERSCHIENEN!

Schule

für die

VIOLA DA GAMBA

(BASS-GAMBE / BASSE DE VIOLE)

von

Christian Döbereiner

Edition Schott 2388 M. 8.—

In dieser Schule hat einer der bedeutendsten deutschen Gambisten die Erfahrungen einer jahrzehntelangen Spiel- und Lehrpraxis niedergelegt. Sie enthält — neben dem Übungsmaterial — eine reiche Auswahl wertvollster Stücke aus der Blütezeit des Gambenspiels.

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemanns - Leipzig „Alt - China" op. 62 kam durch Leonor Martins de Lara (Meisterschule Clovis de Oliveira) in Sao Paulo (Brasilien), seine „Silberne Cascade" op. 92/6 durch Maike Jacobs (Meisterschule Johanna van der Wissel) in Bandoeng (Java), sein „Kirschblütenfest" aus „Japan" op. 89 durch Walter Mueller (Meisterschule Rob. Teichmüller-Leipzig) in San Francisco, Calif., mit großem Erfolg zur Erstaufführung.

Zwei Klavierwerke von Carl Rorich: „Rococovariationen" und „Humoreske" wurden im Dezember vom Reichssender München (Nebensender Nürnberg) gebracht.

Hans Chemin-Petits Kantate nach Worten von Andreas Gryphius für Bariton und kleines Orchester kam am Bußtag im Hamburger Reichssender mit Günther Baum als Solisten unter Leitung von Dr. Thierfelder zur Aufführung.

Fred Lohses Mozart-Variationen für Klav., Vl. und Vcl. kamen nach Aufführungen in den Reichssendern Leipzig, Hamburg, Königsberg auch in München zum Vortrag.

Paul Winters Oper „Fallada" wird Ende Januar im Reichssender München uraufgeführt.

Felix von Woyrschs 5. Sinfonie und seine Hamlet-Ouvertüre kamen kürzlich im Reichssender Hamburg zur Aufführung. Seine 2. Sinfonie erklang über den Reichssender Königsberg.

Hermann Ambrosius' Märchenspiel „Der Wolf und die sieben Geißlein" und seine weihnachtliche Kantate „Laßt uns ein Licht anzünden" kamen dieser Tage im Reichssender Leipzig zur Uraufführung.

Werke von Casimir von Paszthory erklangen neuerdings über verschiedene Sender: der „Cornet Rilke" in der Ravag Wien, das „Trio" im Landessender Danzig.

Zum 60. Todestag Hermann Goetz' spielte Gertrude-Ilse Tilsen im Reichssender Königsberg sein Violin-Konzert.

Im Reichssender Königsberg kam das II. Divertimento für Oboe, Viola und Violoncello von Joachim Kötschau zur Aufführung.

Carl Schuricht brachte im Reichssender Berlin die Sinfonie Nr. 1 von Malipiero, die Märchensuite von Ravel und die 4. Sinfonie von Tschaikowsky zu Gehör.

Hermann Simon schrieb die Musik zu einem Funkspiel „Die Magd und das Kind", das der Berliner Reichssender aufführte.

Oskar Wappenschmitts Orchesterwerk „Feierliches Vorspiel zu einem Fest" wurde in München gesendet. Das Werk, das mehrere Male in Berlin, Leipzig, Breslau, Königsberg, Stuttgart, Köln und Frankfurt gesendet wurde, erlebte auch Konzertaufführungen in Kiel und Mergentheim.

Künftig werden vom Reichssender Leipzig jährlich mindestens 10 Opernaufführungen und 1 Konzert aus der Dresdener Staatsoper übernommen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Der Regensburger Domchor errang in Krakau bedeutende künstlerische Erfolge.

Das Dresdener Streichquartett hat eine Reise durch Polen unternommen, die sowohl in kultureller wie in nationaler Hinsicht ein schöner Erfolg war. Außer in Lodz und in Warschau gab das Quartett Konzerte in Posen, Lissa, Hohensalza, Bromberg, Thorn und Graudenz.

Hans Knappertsbusch wird im Februar des neuen Jahres eine längere Gastdirigententätigkeit in Wien aufnehmen. Er wird u. a. auch an der Wiener Staatsoper die Neueinstudierung von Wolf-Ferraris „Der Schmuck der Madonna" leiten.

In Rotterdam wurde Händels Oratorium „Salomo" in der Bearbeitung von Karl Straube zu Gehör gebracht.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Leitung von Gertrud-Ilse Tilsen ist dieses Jahr wiederum für eine dreiwöchige Konzertreise nach Italien verpflichtet worden, wo es u. a. in Padua, Neapel, Florenz, Genua und Mailand konzertieren wird. Außerdem unternimmt es eine längere Reise durch Mittel- und Westdeutschland.

Die „Gemeinschaft junger schaffender und nachschaffender Musiker in Berlin" (Ltg. Agathe von Tiedemann), die sich eifrig für das zeitgenössische Musikschaffen einsetzt, bemüht sich auch erfolgreich um den Musik- und Künstleraustausch zwischen Deutschland und den anderen europäischen Musiknationen. Während in diesen Tagen namhafte deutsche Künstler in Stockholm konzertieren, bieten junge schwedische Musiker in Berlin alte und neue schwedische Musik dar.

E. N. v. Rezniceks Chamisso-Variationen für Orchester erlebten unter Staatskapellmeister Prof. Robert Heger in einem Konzert der Philharmonic Society in Liverpool ihre englische Erstaufführung. Im Rahmen dieses Konzerts fand gleichzeitig eine Liszt-Ehrung statt. Bei Presse und Publikum fanden die Tonwerke und ihr Interpret herzlichste Aufnahme.

Das Elly Ney-Trio wurde eingeladen, an je 3 Abenden in Amsterdam und Den Haag sämtliche Klaviertrios von Beethoven zu spielen.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1936: 2533. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1937 HEFT 2

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN BÜCHERN

Otto Nicolai: Tagebücher. Herausgegeben von Prof. Dr. Wilhelm Altmann (Band 25 der „Deutschen Musikbücherei"). Mk. 5.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Februar 1834 in Rom.

Sonnabend 1. Eingezogen in die neue Wohnung Via di S. Stephano del Cacco 43.
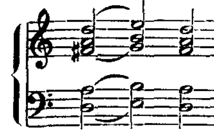
Sonntag 2. Erster Gottesdienst, in dem ich spielte. — Zum Pranzo beim Major Serre, Deutscher, der ein hübsches Haus macht und eine junge Sächsin zur Frau hat. — Da lernte ich den Maestro Orsini und seine Frau, welche singt, kennen. — Abends bei Bunsen.

Montag 3. Erster Tag des diesjährigen Karnevals. Der Karneval ist eine Staatssache und wird durch den Durchzug des Senators von Rom durch den Korso eröffnet; er repräsentiert den Papst in allen weltlichen Dingen; hübscher Aufzug dieses. Überhaupt größte Ordnung und Anständigkeit bei dieser großen Menschenmasse; es ist endlich einmal etwas, was mir vom italienischen Plebs gefallen hat. — Heute waren noch nicht viele Masken, und scheinen auch nur die unteren Leute maskiert zu gehen. Auf dem Korso fahren 2 Reihen Wagen, eine auf und eine ab; zu den Seiten und zwischen den beiden Wagenreihen wogt die Masse; in den mit seidenen Decken behangenen Fenstern und Balkonen stehen Zuschauer; man wirft sich überall mit Confetti und Blumen. — Abends 5 [Uhr] laufen die Pferde ohne Reiter, von der Piazza del popolo aus, den Korso entlang bis zum Ende desselben. Sie sind malträtiert, um schnell zu laufen; Silberpapier, brennender Schwamm usw. ist ihnen angeklebt. — Abends spielen alle Theater.

Dienstag 4. Zweiter Karnevalstag. Ganz ebenso wie der erste, nur schon ein wenig mehr Masken. — Abends Ball beim Major Serre, wo ich mehrere Bekanntschaften machte und z. B. der Prinzessin von Dänemark vorgestellt wurde. — Schöne Engländerinnen.

Mittwoch 5. Der Karneval war wie früher. Abends Erleuchtung mehrerer Häuser, größtenteils aber Kardinalswohnungen wegen des heutigen Jahresfestes der Krönung des jetzigen Papstes Gregor XVI.

Donnerstag 6. Vormittags um 10½ Uhr zum erstenmal die Sixtinische Kapelle singen gehört. Es war große Feierlichkeit wegen des Krönungsfestes des Papstes, der heute selbst fungierte. Im Offertorium und Graduale 2stimmige Sätze in Lagen von Bässen und Tenören und ebenso unisono von Alten und Sopranen gesungen, die schändlich klingen; auch Dinge so:



meinem Ohr fürchterlich. Die Messe selbst bestand nur aus Chorgesang, der sich durch besondere Markierung einzelner Viertel auszeichnet, wie ich es auch schon immer vom Chor verlangt habe, z. B. [Notenbeispiel: a - - - - men]. Die Soprane sind zu schwach im Chor. Der Chor singt etwas roh. Wunderschön dagegen war ein 5stimmiges Solo!!! ‚Benedictus' von Fazzini. — Alle Kardinäle waren zugegen; jeder hat seinen Schleppträger. —

Nachmittags auf dem Korso fand der Karneval wie bisher statt. — Dieser Tag ist der festlichste und besuchteste; heute wie gestern schon ward die Freude durch Regen gestört, der aber nicht heftig wurde. — Abends heftiger Regen, der mich zwang, zu Hause zu bleiben; ich schrieb an der Partitur der Faschschen 16stimmigen Messe, die ich mir kopiere, ehe ich sie an Santini abgebe. —

Freitag 7. Vormittag Besuche bei Catel und Valentini und einige Visiten gemacht. Abends erst beim Major v. Serre, dann um Mitternacht nach dem Festino di ballo in maschere nel teatro Alibert; es waren einige anständige Masken da, und schien die Gesellschaft sowohl aus Honoratioren als Plebs zu bestehen; einige schwarze Masken (Morelli) liebenswürdig gefunden. — Abich war dabei, ein junger Deutscher, Doktor der Philosophie, mit dem ich in einem Hause wohne. Ich hatte auch eine Maske vorgebunden. — Erst morgens um 4 nach Hause gekommen.

Sonnabend 8. Der Karneval nach Tische wie immer. — Abends auf den Festino di ballo in maschere gegangen mit Abich, welches heute sehr elegant und besucht war. — Ein sehr gewöhnlicher Anzug für Männer ist Frauenkostüm, auch bemerkt man viele Mädchen in Mannskleidern. Im Karneval ist alles aus Rand und Band!

Sonntag 9. Abends 6 Mitglieder der Capella Sixtina bei Bunsen; sie sangen die Lamentationen von Allegri und mehrere Motetten von Palestrina; sie schnörkeln immer und sind eigentlich keine guten Treffer; dennoch macht das Ganze eine herrliche Wirkung.

Montag 10. Karneval wie immer. — Abends in das Theater di Apollo (Tordinone) gegangen. Oper ‚Norma', welche hier unter dem Titel ‚la Foresta d'Irmensone' gegeben wird. Mad. Ronzi-Debegnis Delice (Norma): übertriebenes Spiel,



PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

KONSERVATORIUM DER MUSIK IN SONDERSHAUSEN

Ausbildung in allen Zweigen der Musik bis zur Reife. Opern- und Dirigentenschule. Musiklehrer-Seminar. Schülerorchester. Freistellen für Bläser und Streichbaßisten. — Eintritt: Ostern, Oktober und jederzeit. Unterrichtsplan kostenlos.

Direktion: **Prof. C. Corbach**

Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik

Ausbildung bis zur Berufsreife in allen Zweigen der Tonkunst

Staatl. Abschlußprüfungen in allen Abteilungen:

Institut für Kirchen- u. Schulmusik

Orchesterschule

Kapellmeister- und Chorleiterschule

Seminar für Privatmusiklehrer

Für hervorragend begabte Instrumentalisten werden noch einige

Freistellen

vergeben

Bewerbungen können noch für das laufende Semester eingereicht werden

Deutschlands erste Orchesterschule

Staatl. Hochschule für Musik / Weimar

1872 gegründet von Karl Müllerhartung

Direkt.: Prof. Dr. **Felix Oberborbeck**

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst (besondere Berücksichtigung des Orchesterspieles und der Militärmusik) Gesang. Dirigentenfach. Kurse für Chorleiter. Volksmusikinstrumente und Rhythmische Erziehung.

Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchenmusikalisches Institut / Institut für Schulmusik / Schauspiel- und Opernchorschule

Aufnahmen: **April, September, Januar**

Prospekte kostenl. durch das Sekretariat: Weimar, Am Palais 4

Städtische Musikschule Aschaffenburg

(Direktor: **Hermann Kundigraber**)

Es gelangt mit Beginn des Schuljahres 1937/38 eine

Lehrstelle für Violine

(Hauptf.) mit dem **Nebenfach Klavier** zur Besetzung. Zunächst Anstellung auf Dienstvertrag nach der staatlichen Besoldungsordnung nach 4b – 4a, Ortsklasse B. Bewerber, welche den geforderten künstlerischen und didaktischen Voraussetzungen entsprechen, wollen ihre mit dem Nachweis arischer Abstammung belegten Gesuche einreichen, von persönlicher Vorstellung aber Abstand nehmen. Probespiel erforderlich.

Der Oberbürgermeister

LEIPZIGER MUSIK-PÄDAGOGIUM

(**Dr. Hans Mlynarczyk**)

Leipzig C 1, Adolf-Hitler-Straße 14, Telefon 31453 und 66805

Von der Reichsmusikkammer und staatl. anerkanntes Institut für die musikalisch-künstlerische Berufsausbildung unter Aufsicht des Oberbürgermeisters der Stadt (Schul- und Bildungsamt) und des Ministeriums. Alle theoret. Fächer, Kunstgeschichte, Kammermusik, Orchester, Opernschule, etc. Reifeprüfung. Leitung der Gesangsklassen: Gertrud Bartsch, der Klavierklassen: Sigfrid Grundeis und Kurt Herrmann, der Streicherklassen: Hans Mlynarczyk und Eva Klengel, der Bläserklassen: städt. Kammervirtuosen des Gewandhausorchesters. / Beginn des Sommer-Lehrabschnittes: 1. April 1937

HERMA STUDENY: DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN

16°, 110 Seiten, geheftet Mk. –.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Übungsbeispiele zum „Büchlein vom Geigen"

4°, Mk. 2.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

große, dicke, männliche Figur, herrliche Stimme und Methode, nur zu übertrieben. Mad. Duprez auch sehr gute Sängerin. Musik, die beste von Bellini, die ich bis jetzt gehört habe; sie ist wirklich gut und fast gar keine Trivialitäten darin, abgerechnet die Kadenzen. — Das Haus hat 6 Ränge Logen und ist das größte, was ich bis jetzt gesehen habe.

Dienstag 11. Letzter Tag des Karnevals. Ich hatte mich heute auch maskiert und ging schon um 2 auf den Korso; diesen Tag war das Leben noch reger als die andern und das Confettenfeuer noch heftiger; mich hat es heut auch viel Geld gekostet und gewiß jeden mehr als sonst, da man durch kleine Galanterien heut von den im Karneval gemachten Bekanntschaften Abschied zu nehmen wünscht. — Nach dem Pferderennen begann heut die eigentümliche Festlichkeit der Moccoli. Der Korso war ganz erleuchtet und nahm sich herrlich aus. Das immerwährende Ausblasen des mit Mühe angezündeten Lichtes setzt einen in eine Art von Wut, besonders da sie dieselben auch mit Gewalt aus den Händen reißen. Doch bleibt man in rosener Stimmung. Nachdem ich mich bei Lepri wieder restauriert, ging ich auf den Festino di ballo, amüsierte mich herrlich; auch das war heute brillanter als die übrigen; schöne Engländerinnen und Römerinnen. Eine Stunde vor Mitternacht war dies Fest geschlossen und mit ihm der Karneval beendigt. Von diesem Fest gehen die Italiener in die Trattorien und essen, wie überhaupt am heutigen Abend, für die nun folgenden Fasten Vorrat!

EHRUNGEN

Die Universität Königsberg verlieh dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe im Rahmen einer Liszt-Feier die Würde eines Ehrendoktors der Universität in Anerkennung seiner Verdienste um Franz Liszt.

Der Landesverein Sächsischer Heimatschutz will in dem Haus, das Carl Maria von Weber in Hosterwitz bei Dresden bewohnt hat, ein Gedenkzimmer einrichten.

Die Stadt Linz beging den 150. Geburtstag Carl Maria von Webers, dessen Vorfahren nach Oberösterreich zurückreichen, durch mehrere festliche Veranstaltungen. Die Bundeslehreranstalt stellte eine Weber-Gedächtnisausstellung mit Bildern, Noten, Briefen und seltenen Erstdrucken zusammen; in der Linzer Mozartgemeinde hielt Prof. Dr. Cornelius Preiß eine Gedächtnisstunde, in der Jugendgruppe der Mozartgemeinde kamen Violinsonaten und Klavierstücke zur Wiedergabe. Auch im Konzertsaal erklangen Werke des Meisters.

Der Führer und Reichskanzler verlieh Prof. Joseph Reiter zu seinem 75. Geburtstag die Goethe-Medaille mit einem Handschreiben, in dem seine Wertschätzung der großen Verdienste des Jubilars um die deutsche Musik zum Ausdruck kommt.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser wurde zum Ehrenmitglied der Niederländischen Gesellschaft für Musikwissenschaft ernannt.

Aus Anlaß des 12. Jahrestages des Todes Puccinis (16. Dez. 36) wurde im Foyer der Königlichen Oper (Monnaie) in Brüssel ein Brustbild Puccinis enthüllt. An der Feierlichkeit, die im Rahmen einer Gala-Aufführung der „Bohème" stattfand, nahmen Witwe und Sohn des Komponisten, der deutsche, italienische und französische Gesandte, Vertreter des belgischen Staates und der Künstlerschaft teil. An dem Hause in Elsene, in dem Puccini starb, wurde eine Gedenktafel angebracht.

Eine Gedenktafel für Anton Reicha, Komponist und Musiklehrer in Paris, wurde an seinem Wohnhause in Paris angebracht.

In Straßburg wurde am Geburtshaus Emil Waldteufels eine Gedenktafel angebracht.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das städtische Kulturamt München, der Fremdenverkehrsverband und die Leitung des Pressefestes München erließen ein Preisausschreiben, um das beste Münchener Lied ausfindig zu machen. Gedacht ist an Schöpfungen, die Münchens Eigenart, seine Geschichte, seine Stimmung, seine Frauen usw. besingen und die entweder neu geschaffen oder bisher noch wenig bekannt wurden. Nähere Auskunft über das Preisausschreiben, das Preise von Mk. 100.— bis 600.— in Aussicht stellt, erteilen die vorgenannten Stellen.

Die Smetana-Jubiläumsstiftung in Brünn hat dem tschechoslowakischen Komponisten Vitezlav Novak den Jubiläumspreis für seine „Herbst-Sinfonie" zuerkannt.

Der österreichische Staatspreis für Musik wurde Theodor Streicher zuerkannt für seinen Liederzyklus „Perchtoldsdorfer Frühling". Einen Förderungspreis bekam Alfons Blümel für seine Liederkompositionen.

Der Prix Laserre für Musik wurde den französischen Autoren Louis Auber und Charles Silver verliehen.

Es wird auch unsere Musiker interessieren, daß die Stadt Brieg, soeben ein Preisausschreiben für ein Festspiel im Schloßhof des alten Piastenschlosses, dem Bilder aus der

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz" - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

Offene Stellen

Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker

Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Beamten-Eigenschaft	Pensions-Ber.	Antritt	Auskunft
Mannheim	Nationaltheater	1. Violine					1. 9. 37	Nähere Angaben durch d. Orchester-obmann A. Sander, Mannheim
"	"	1 Solo Bratsche					Sofort	
"	"	1. Solo-Cellist					1. 4. 37 od 1. 9. 37	
"	"	Tuba	Baß				Sofort	
Sommerspielz. 1. 5. — 1. 9. 1937		Solo-Cellist 1. Klarinette Harfe	Nebeninstr.	Reichsbädertarif Ortskl. III				Fachsch. Orchester-musiker i. d. Reichs-musikerschaft Berlin SW 11, Bernburgerstr. 19
Pforzheim	Symphonie- und Stadttheaterorch.	II. (stellvertr. I.) Trompeter						Orchesterobmann des Symphonie- und Stadttheaterorchest. Pforzheim Horst Wessel-Allee 56
Bad Meinberg mit Anschluß Detmold	Landestheater	1. Trompeter						K. Wehage Detmold, Im Obstgarten 4
Berlin	Landesorchester Gau Berlin	2. Geige (Vorgeiger)						Landesorchester Gau Berlin, Berlin W 9 Linkstraße 13
Sommerspielzeit für Kurort		Konzert-meister		Tarifkl. III				Reichsmusikersch. Fachschaft Orche-sterm., BerlinSW11 Bernburgerstr. 19
Größere Provinzstadt		2. Kapell-meister	Geiger und Pianist					Reichsmusikersch. Fachschaft Orche-sterm., BerlinSW11 Bernburgerstr. 19

Geschichte der Stadt und des Schlosses zu Grunde liegen sollen, hinausgibt. Zwei Preise stehen zur Verteilung im Werte von Rm. 700.—, bezw. Rm. 300.—. Die Einsendungen sind an den Oberbürgermeister der Stadt Brieg unter dem Kennwort „Brieger Festspiel" bis spätestens 31. März zu richten.

VERLAGSNACHRICHTEN

Dem heutigen Heft liegen zwei Prospekte bei, die der Beachtung der Leser besonders empfohlen werden. Die Fa. J. C. Neupert, Hof-Piano- und Flügel-Fabrik zu Nürnberg weist auf ihre Cembali, Klavichord, Spinettino und Hammerklavierchen in einem vierseitigen Prospekt hin. Die Vorzüge der „Hanauer Höhensonne" gibt ein reich bebilderter Prospekt der Fa. Quarzlampen-Gesellschaft m. b. H. in Hanau a. M. bekannt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Dr. Erich Valentin: „Ein aufrechter Streiter". Zum Andenken an Alfred Valentin Heuß (Völkischer Beobachter, München, vom 27. Jan.):

„Am 27. Januar wäre Alfred Valentin Heuß sechzig Jahre alt geworden. Die Summe seiner Arbeit, aus der er 1934 herausgerissen wurde, war der unablässige Kampf um die Reinhaltung der deutschen Musik von allen fremden, zerstörenden Einflüssen und um die Festigung ihres Wachstums. Dieser Kampf trug ihm mancherlei Feindschaft und Widerstand ein. Aber gerade das war die ehrende Auszeichnung, die ihm und uns bewies, daß sein Weg der rechte war.

Als kluger, wissender Beobachter, der in der Tat „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" war, stand Heuß unermüdlich auf seinem Posten. Mit dem gleichen Feuereifer, mit dem er sich des Guten, Wertvollen, Fruchtbaren, es auf den ersten Blick erkennend, annahm, hieb er mit wohltuender Rücksichtslosigkeit auf alles Unechte, Unwahre los und ließ nicht nach, das, was auszumerzen war, zu brandmarken. Heuß, der nicht nur eine geschickte Feder führte, sondern auch mit dieser Feder etwas zu sagen hatte, war der unbeugsamste Kämpfer gegen Modeerscheinungen wie Atonalität und Experimentiersucht. Auf dem Boden der Tradition stehend, suchte er den Weg in die Zukunft, zeitzugewandt und nüchtern den realen Forderungen des Tages gegenüber, begeistert und beseelt, wenn es galt, um und für die gute Sache zu streiten. Wie er in den großen Dingen das Rechte vom Unrechten streng zu scheiden vermochte, wußte er auch die Menschen nach diesen ihren charakterlichen Fähigkeiten zu sondern und sah es als seine Pflicht an, solchen, die ihren Kunstberuf oberflächlich ausüben, hart auf die Finger zu sehen.

Das tat er nicht schulmeisterlich. Mit prächtigem Humor glossierte er, wo es nottat, und zeigte dabei den gleichen tiefen Ernst, mit dem er den Fragen nachging, die ihn beschäftigten. Denn Heuß war nicht nur den Tagesproblemen des Musiklebens zugewandt — und in dieser Hinsicht besaß er einen bewundernswerten kulturpolitischen Spürsinn —, auch die Musikwissenschaft verdankt ihm, dem Schüler des Stuttgarter Konservatoriums, der Münchener Akademie der Tonkunst und Hermann Kretzschmars in Leipzig (wo Heuß bis zu seinem Tode wirkte), wesentliche Anregung, in erster Linie auf dem Gebiet der Mozart- und Beethoven-Forschung. Und kein Bach-Fest war wohl ohne die großangelegten Werkbeschreibungen Heuß' zu denken. Zu seinen letzten Arbeiten gehören Betrachtungen über Mozart und E. Th. A. Hoffmann. Endlich hat sich Heuß, der auch kompositorisch hervortrat, große Verdienste um Schumanns „Zeitschrift für Musik" erworben, die er bis zur Übernahme durch Gustav Bosse leitete.

In allem, was er tat, führte ihn ein unbändiger, glaubensvoller Wille zur Verantwortung."

Hermann Waltz: „Einzelmusizieren als Charakterbildung" (Kölnische Zeitung, 17. 12. 36).

Anläßlich eines Konzertes, das die M.-Gladbacher „Liedertafel" jüngst in der holländischen Grenzstadt Roermond unter Leitung von Karl Kämpf veranstaltete, macht der „Nieuwe Koerier" u. a. in der Besprechung des überaus erfolgreich verlaufenen Konzerts folgende bemerkenswerte Ausführungen: „Wie beneiden wir die Deutschen um ihre wunderschönen romantischen, direkt zum Volk sprechenden Volkslieder, die sie im Herzen pflegen, die sie für Männer- und Frauenchöre bearbeiten, auch schon mal für beide zusammen, die sie überall und wo immer sich Gelegenheit bietet, darbieten. Und dann: welch faszinierende Ausführung! Haben wir Holländer denn keine Volkslieder?

Endlich die ideale Aufbewahrung für lose Noten

in den vieltausendfach bewährten ges. gesch. Buchschachteln. Hervorragende Referenzen. Prospekt B gratis. Muster incl. Porto, Verpackung und Nachnahme Mk. 2.20

B. Werberevision G. m. b. H. München 19, Tizianstraße 21, Postkonto 7419, München

Nein, wir haben wohl Dutzende von mittelalterlichen prächtigen Liedern, wir haben welche aus späteren Zeiten, aber wir haben nur wenig romantische, und augenblicklich haben wir so gut wie gar nichts. Überdies, wir haben fast keine Bearbeitungen für Chöre. Wohl haben wir große, hochstehende Chorwerke — wohl haben wir sogenannte Wettstreitnummern im Überfluß, Stücke, namentlich geeignet, einen Chor gründlich auszuprobieren auf sein technisches Können, mehr als auf seine Klangschönheit, aber — der Volksgesang und das Volkslied fehlen bei uns trotz aller Versuche, die gemacht worden sind, um hier Boden zu gewinnen.

„Völkische Musikerziehung", Henry Litolffs Verlag, 12. Heft 1936.

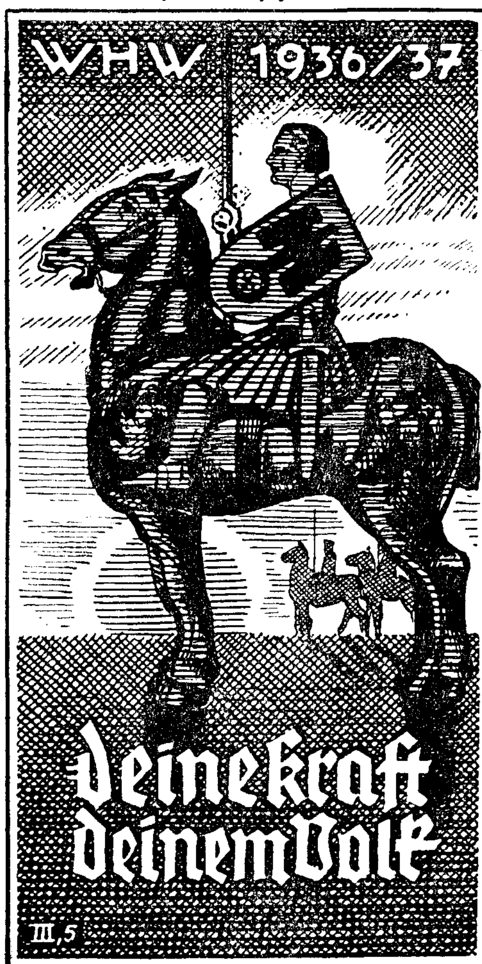
Das neue Heft bringt neben Aufsätzen über Weber (Rudolf Gerber), das Weihnachtslied in eineinhalb Jahrtausenden (Heinrich Werlé) u. a. Stimmen zum Problem der Harmonika. Ingenieur Wilhelm Suhner (München) schreibt u. a.: „Wir müssen es uns entschieden verbitten, von einem Nichtfachmann lächerliche, einseitig beeinflußte Kritik üben zu lassen, dem jede Beurteilung für die Mundharmonika überhaupt fehlt. Wir sind auch jederzeit imstande, den Beweis für ein vollwertiges Einzel- und Orchesterspiel der Mundharmonika anzutreten." Rektor Otto Zacharias äußert über die Mundharmonika: „Die musikalisch und technisch hochentwickelten Typen, die das Ergebnis jahrelangen intensiven Schaffens bilden, werden den Ansprüchen der verwöhntesten Spieler gerecht. Diese erstklassigen Fabrikate . . . sind absolut vollwertige, kunstfähige Instrumente."

Wenn Dr. Felix Messerschmidt in einem Nachwort behauptet, daß der Harmonika jede Musik anspruchsvolleren Stils unangemessen sei, mit der eigenartigen Begründung, daß Harmonika Harmonika bleibe, so sind dieser Ansicht Beispiele aus der Geschichte entgegenzuhalten, aus denen hervorgeht, daß z. B. die Flöte, ja selbst die Geige Jahrhunderte hindurch Verachtung fanden, ehe sie ihre heutige Rolle in der Kunst vom schöpferischen Genie zugewiesen erhielten. F. Stege.

EINBANDDECKE
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
103. Jahrgang 1936
2. Halbjahresband
*
Bukramleinen m. Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Das unentbehrliche Rüstzeug
f. jed. Ausübenden d. Musik, Lehrenden sowie Lernenden, ist die
„Hohe Schule der Musik"
das neue, unter Mitarbeit hervorragender Fachmänner und Pädagogen von Professor Müller-Blattau herausgegebene **Handbuch der gesamten Musikpraxis.** Das Werk gibt in neuer Methode das zur Prüfung und zum Beruf nötige Wissen und zeigt den
Weg zum Erfolg und zur Meisterschaft
Erleichterte Anschaffungsmöglichkeit! Verlangen Sie ausführliches Angebot u. unverbindliche Ansichtssendung 91 l von der Buchhandlung ARTIBUS ET LITERIS Gesellschaft f. Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H. Berlin-Nowawes

Für jeden eine Verpflichtung zum Opfer!



Türplakette für den Monat Februar

Deutsche Musikbücherei

Bruckner-Bücher

Die große und grundlegende Bruckner-Biographie:

Band 36/37/38/39

August Göllerich – Max Auer

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild, mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeigaben

Band I: Ansfelden bis Kronstorf
Ballonleinen Mk. 5.–

Band II: St. Florian
Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 6.–
Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band III: Linz
Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 13.–
Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band IV: Wien
Teil I—IV: 3 Textbände mit Noten: Ballonleinen je Mk. 13.–
1 Textband mit Registern und Stammtafel Mk. 5.–

Zwei populäre Bruckner-Biographien:

Band 20
Franz Gräflinger
Anton Bruckner
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 33
Hans Teßmer
Anton Bruckner
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Die Bruckner-Briefsammlungen:

Band 49
Anton Bruckner
Gesammelte Briefe
Herausgegeben von Franz Gräflinger
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 55
Anton Bruckner
Gesammelte Briefe
Neue Folge
Herausgegeben von Max Auer
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 5.–

Zwei bedeutsame Beiträge zur Brucknerforschung:

Band 54
Max Auer
Anton Bruckner als Kirchenmusiker
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 4.–

Band 61
Friedrich Klose
Meine Lehrjahre bei Bruckner
Erinnerungen und Betrachtungen
In Ballonleinen Mk. 7.–

Gustav Bosse Verlag • Regensburg



Wilhelm Furtwängler

Karikatur von Lino Salini

Zu dem Aufsatz von Robert Pessenlehner, „Humor in der Musik“

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1937 HEFT 2

Humor in der Muſik.

Eine Ausſtellung zu Frankfurt am Main.

Von Robert Peſſenlehner, Frankfurt/Main.

Mit 9 Bildbeigaben nach Aufnahmen von A. R. Mohr, Frankfurt/M.

„Die Ausſtellung wurde eingeleiert mit einem Streichparkett von Beethoven" — alſo ſtand im Sachſenhäuſer Äppelwoi-Blättchen. Und das kam ſo.

Vor zehn Jahren, im berühmten regenreichen Sommer der Muſik und der Frankfurter Internationalen Muſikausſtellung ward der Humor entfeſſelt. Finden Sie es etwa nicht luſtig, daß ein Fähnlein ausländiſcher Muſikgäſte, das über das große Waſſer und dann rheinaufwärts vorſtieß gen Frankfurt, von der Loreley aus ein Telegramm an die Frankfurter Dauergaſtgeber ſandte des Inhalts, man möchte in Frankfurt Erbarmen haben und bei den bevorſtehenden weiteren Feſteſſen den unvermeidlichen Rheinſalm und alle roten, grünen, grauen und weißen Mainſälmer durch ein anderes Gericht erſetzen, da es ſchon von der Grenze an im Auftrage Frankfurts damit reichlichſt gefüttert wäre. Der Humor in der Muſik Frankfurts nahm damit ſeinen Anfang. Um aber auch den an der Ausſtellung unbeteiligten Frankfurter Muſikern — es gab wirklich noch ſolche — Spaß zu bereiten, verteilte man die Sitzplätze zur Eröffnungsfeier doppelt. Sie hätten ſehen ſollen, wie luſtig es vor der Eröffnung in den Rängen des Opernhauſes aus dieſem Grunde zuging! Ja, ja, von Frankfurt konnte unſere Zeitſchrift mit Recht berichten, es „darf von ſich rühmen, die am internationalſten fühlende oder doch geleitete Stadt in Deutſchland zu ſein". So fanden es auch die meiſten ſehr humorvoll, daß der damalige franzöſiſche Miniſter Herriot in ſeiner Begrüßungsanſprache meinte, daß, „wer das Recht haben wolle, ſich international zu nennen, zuerſt national ſein müſſe". Schade, daß kein Zeichner zur Stelle war, der die Geſichter der Zuhörer in dieſem Augenblicke der Nachwelt erhalten hätte.

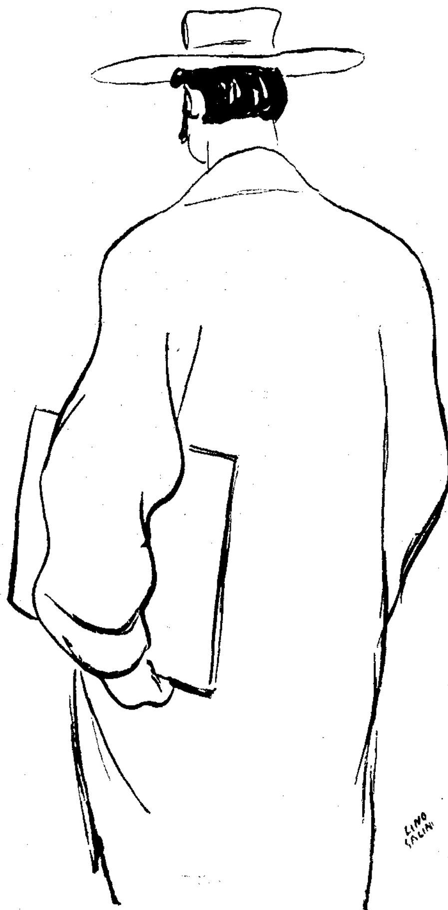


Willem Mengelberg

Karikatur von Alfred Fruh

Im Winter nach dem Sommer der Muſik zog ſich der Humor zurück in Dr. Hochs Konſervatorium. Da verkündete der ſeinerzeitige Direktor des Inſtitutes der Mitwelt: „Hat ein ernſt geleitetes Konſervatorium das Recht, eine Jazzklaſſe einzurichten?" Um dem Glauben an ſeine „ernſte Leitung" mehr Nachdruck zu verleihen, ſah er ſich bald genötigt, den „Scherz" der „Transfuſion unverbrauchten Niggerblutes" zu propagieren, womit er weiters eine Ära „nationaler" Jazzmuſik heraufzubeſchwören gedachte.

Aber selbst in Frankfurt stießen die Freunde der Jazzmusik auf Hindernisse. Es saß da manchmal oder stand einer am Dirigentenpult, ein Hüne an Gestalt, ein „spanisches" Profil, außerdem begabt mit einem großen Hut und breiten Rücken. Er tat nicht mit. Da ritt ein Musikreferent der Frankfurter Presse ein vierspaltiges Rennen über seinen Rücken, hieb zu und traf so gründlich, daß unser Clemens Kraus gleich zwanzig Treppen aufwärts und bis an die Staatsoper nach Wien flog. Herrgott, war das ein Stück! Die Zeitung lachte, die Theaterverwaltung lachte — konnte sie doch für Kraus gleich drei ihrer auserkorenen Lieblinge einstellen — die nun am Konservatorium unter sich befindlichen Jazzler lachten, die hiesige Konzertgesellschaft lachte und — — — Kraus lachte! Leider ist auch dieses Lachen von den Kollegen der anderen Zunft nicht rechtzeitig verewigt worden.



Clemens Kraus
Karikatur von Lino Salini

Der Humor aber wirkte weiter: zu tief verwurzelt ist er im hiesigen Musikleben. So auch im Bachjahr 1935. Da befand ich mich eines Tages in einer Frankfurter Musikalienhandlung, als ein Musiklehrer hereintrat, welcher vorgab, einige „Stücke" von Bach zu suchen, um auch mit seinen Schülern eine Bachfeier zu veranstalten. Er wandte sich bald an mich, damit ich hülfe, ein „feines" Programm zusammenzustellen, namentlich für seine fortgeschritteneren Schüler. Als ich ihn auf das Wohltemperierte Klavier verwies, besah er sich erst den ganzen Band. Dann heftete sich sein Blick auf das erste Präludium des ersten Teiles; er äugte hin und her, und schließlich entrangen sich ihm die Worte: „Da fehlt ja die Melodie drin!"[1] Wahrhaftig, da fehlt die Melodei, die noch kurz zuvor im Konservatorium zum Nutzen der deutschen Musik heftig verjazzt wurde, die Melodei, die weiland Leo Kestenberg in seinem „lustigen" Musiklehrer-Erlasse zu singen begann und die sich so schön ins Bachjahr herüberrettete, die Melodei, die . . . Da lacht' ich nicht mehr!

Aber Lachen muß sein. Als auch der hiesigen Musikkritik das „Lachen" verging, beschloß der Mohr von Frankfurt, nun erst recht eine Ausstellung „Humor in der Musik" zu veranstalten. Der Mohr von Frankfurt? Nun also, Sie kennen doch den Musiklektor Albert Richard Mohr, den Musikwissenschaftler und Leiter der Kulturhauptstelle des NSDStB Gau Hessen-Nassau. Es ging zunächst sehr einfach: der Mohr verlängerte sich zu Hu-mohr, bezog das Frankfurter Musikhistorische Museum und schon regnete es Anregungen, Aufregungen, Vor-, Zu- und Abnahmen. Vorhanden waren die Bestände des früheren Manskopfschen Musikarchivs mit ihren reichen humoristischen Schätzen; zugezogen wurden die Neuerwerbungen des von A. Mohr gegründeten Archivs für Neue Musik und neuere, bisher unbekannte Bilder und Karikaturen. Zusammen mit der wissenschaftlichen Sichtung des brauchbaren Humors fiel die Vorbereitung der Eröffnungsfeier. Da zeigte sich erst der Humor der Musiker: wollte doch keiner fehlen, die Feier „ernst und würdig" zu gestalten.

[1] Natürlich ist Gounods Meditation gemeint.

Um große Kosten zu umgehen, versprach ein Geigerlein den Vortrag eines oft gespielten Ari-vari! Was soll das sein? rief Mohr seinem „Mitarbeiterstabe“ zu. Schließlich wandte man sich an die Musikprogrammkommission des hiesigen Reichssenders, welche ja alles zu entziffern vermag. Da kams denn endlich heraus: unser Geigerlein meinte ein Air varié von Beriot! Nun wollte der also gerufene Rundfunk selbst mitmachen, und zwar Hans Rosbaud mit seinem großen Orchester. Eine Wachswiedergabe ward vereinbart, die auch Leipzig, die humorverwandte Stadt übernehmen wollte. Doch kam es leider anders! Als man in Frankfurt und in Leipzig im getippten Programmentwurf las, es sollte die Ouvertüre „Die Geschäfte des Prometheus“ von Beethoven gespielt werden, war man mit Recht verschnupft. Mit Humor will man kein Geschäft machen. Als sich dann in der Orchesterprobe der Rundfunkansager an einen Herrn vom schweren Blech wandte, um den Autor der aufzuführenden Sinfonie zu erfahren, erhielt er die Antwort: wir spielen eine Sinfonie von Tacé! Die Probe mußte unterbrochen werden, bis Hans Rosbaud dem Sprecher erklärte, daß ein Mißverständnis vorliege: unser Musiker hätte zwei Sätze lang „tacet“ und eben diese Gelegenheit zu weiterem Humor benützt; in Wirklichkeit wäre es eine Sinfonie von „Sebannes“ Brahms. Wenn nur die Wiederholungen nicht wären! Nach einer Unterbrechung im Spielen wollte der Einsatz des Orchesters nicht mehr klappen. Immer wieder spielten einige Herren eine andere Stelle als diejenige, welche verlangt wurde. Da stand ein Bläser auf und frug: Herr Kapellmeister, fangen wir bei einsmo oder zweido an, und sollen wir dann zu dreizo übergehen? Daraufhin wurde natürlich für alle Zeit das primo und secondo abgeschafft und zugleich einer Forderung Robert Schumanns genügt. Unterdessen kam der Orchesterdiener zu Rosbaud: Soll ich Ihnen noch e i n C e l l i besorgen? Als noch eine Sängerin erschien, die flehentlich bat, zur Eröffnung Hugo Wolfs Lied „Anna Kreons Grab“ mit Orchester singen zu dürfen, beschloß Rosbaud, sogleich mit der Wachsaufnahme zu beginnen. Der Rundfunksprecher begann: Der Reichssender Frankfurt, angeschossen der Leibsender Reichzig — — und aus wars. Denn der Rundfunkmusiksteuermann Dr. Schnapp schnappte nun wirklich ein und die schöne Musik ging statt ins Wachs nur in die Luft.



Hermann Zilcher als Mozartdirigent

Karikatur von Olaf Gulbransson

Zuviel Humor stört eben sogar die Eröffnung einer Ausstellung über den Humor in der Musik. Eine mir befreundete Dame meinte, man könne doch mit einem ernsten Stücke, etwa aus der „Triologie“ von R. Wagner beginnen; es könnte aber auch ein Werk eines anderen „**Komponenten**“ sein. **Schließlich gab sie zu, nichts vom** „Kontrabaß“ zu verstehen, worauf

ich meinte, es genüge, wenn wir uns nur über den „Generalpunkt“ einigten. So kams endlich zum Streichparkett von Beethoven — in Wirklichkeit zur Mitwirkung des Schuler'ſchen Männerchores (Leiter Guſtav März), welcher kurz darauf eine Abendveranſtaltung gab: „Gegen falſches Pathos, gegen die Vollbärte, gegen Verkalkung, für Heiterkeit, für Humor, für friſche Luft im Männerchor“.

Der Reichsſender Frankfurt meinte nun, er habe genug echten Humor für die Ausſtellung geliefert und blieb fern. Aber auch ſo ſichtete Mohr Tag und Nacht ſeine Schätze, die er ja nicht alle ausſtellen konnte. Die Geſchichte, namentlich die Geſchichte der Muſik bedrückte ihn ſehr, aber ſchließlich fand er ſich auch darin zurecht: „Der Muſikaliſche Quackſalber“ Johann Kuhnaus (1700) bildet die Abgrenzung nach rückwärts; Liſzt und Wagner ſind mit zeitgenöſſiſchen Karikaturen glänzend vertreten. Die ſorgfältig getroffene Auswahl zeigt durchwegs wenig bekannte Bilder, dies auch in der Sonderſchau „Humor der Muſik des Auslands“ mit den typiſchen italieniſchen und franzöſiſchen Scherzzeichnungen. Beſonderes Intereſſe findet die Abteilung Frankfurter Künſtler. Unſer heimiſcher Karikaturiſt Lino Salini ſteuerte neue Beiträge bei. Glänzend getroffen (3 m hoch) iſt unſer Clemens Kraus; nur hat uns Salini nicht verraten, ob er Kraus auf dem Wege zum Gaſtſpiel in die Oper oder ſchon wieder auf dem Wege zum Bahnhof erwiſchte. Ich werde beim nächſten Gaſtſpiel aufpaſſen; an der Gangart erkennen wir unſere Künſtler, an ihrem Schritte ihre nächſten Abſichten. Schade, daß es nicht möglich war, alle einheimiſchen Künſtler marſchierend im Bilde feſtzuhalten: Kraus und Rosbaud, Bertil Wetzelsberger und Georg Ludwig Jochum, Alfred Hoehn und Fritz Malata, John Gläſer und Johannes Willy: an ihrem Rhythmus würdet ihr ſie erkennen!



Enrico Caruſo, Selbſtkarikatur

Überhaupt! Wenn ich nur zeichnen könnte! Ich würde ſie alle Sport treiben laſſen; Pfitzner eine Rieſenwelle drehend und hoch oben die Selbſtbeſinnung auf das eigne Weſen dichtend; Klemens Kraus als kühner Autobahnfahrer die Reifen zerſchleißend zwiſchen Berlin und München, wobei auf Frankfurt das Tanken fällt; Wilhelm Mengelberg als Schwergewichtler: er brachte während des Krieges ſtets ſeine Lebensmittelration eigenhändig von Holland hierher und teilte ſie mit den Muſikern; Hans Rosbaud als Meiſterſchwimmer überall vorne weg: nein, das klänge anzüglich, das will ich nicht. Ich ſchwöre, Rosbaud ſeit 15 Jahren zu kennen als Menſchen und Künſtler, und ihn niemals ſchwimmen gehört zu haben. Die

wirklichen Schwimmer sind schon von Frankfurt fortgeschwommen und nicht mehr da. Wetzelsberger müßte als kühner Schiläufer über die Berge wetzen: seine Sprünge gehen zuweilen auch — bergauf. Wir haben hier auch ein Orchesterbaby; man fürchtet, es vertrüge noch keinen Humor und läßt es darum als bärtigen Mann in der Ausstellung erscheinen. Jetzt habe ich aber Sie alle angeführt! Unser Mohr versicherte, es gäbe Künstler, die von sich behaupteten, sie wüßten keine Scherzbilder über sich; sie haben sie halt nicht gesehen!

Wie anders unsere Sänger! Sie sind Künstler und Humoristen oft zu gleicher Zeit! Unser Opernbaß Matthias Mrakitsch karikiert während der Proben der Reihe nach seine Kollegen. Robert vom Scheidt besitzt keinen Körperteil mehr, der nicht schon xmal im Scherz vergrößert worden wäre. Franz Völker, er bleibt einer der Unseren, „begleited" bloß mit einem Fell aus Sachsenhäuser Katzen, schmettert sein hohes C. Und unsere Damen von der Zunft? Wer die Frankfurter Oper vor fünf Jahren kannte und heute, der merkt, daß zwei Generationen Künstler übersprungen wurden bei den Damen. Eine junge Jugendlich - Dramatische karikiert man nicht, in sie und die anderen jungen Sängerinnen, allesamt ungeahnte Zierden der erneuerten Oper, ist man noch dabei, sich bis über die Ohren zu verlieben.



Eugen d'Albert und Robert von Scheidt

Karikatur von Lino Salini

Dies von „Deutschlands Herz"! Sie glauben es wohl nicht, daß wir Frankfurter das Herz Deutschlands sind? Dann bitte kommen Sie hierher, fahren Sie mit der hiesigen, vortrefflichen Straßenbahn, und Sie werden auf der Rückseite Ihres 25 Pfennig-Fahrscheines staunend lesen: Deutschland, Europas Mitte; Frankfurt, Deutschlands Herz! Wie gut, daß die Welt eine Kugel ist und somit der Argwohn ohne weiteres zu beseitigen ist, daß dieses Herz etwa auf der rechten Seite läge. Ja, ja, Frankfurt „stickt voller Merkwürdigkeiten", wie Goethe sagt. Ich könnte noch weitere Sprüche Goethes anführen, doch das würden mir die Frankfurter übelnehmen. Schreibt doch der damals allerdings erst Fünfzehnjährige: „Wir haben viele Dumm-Köpfe in unsrer Stadt, wie Ihnen ohne Zweifel gar wohl bewußt seyn wird" (Sofienausgabe, 4. Abteilung, 1. Band, Seite 5, Brief an Buri vom 2. Juni 1764). Lieber Goethe, kämest du heute nach Frankfurt, du würdest dies nicht mehr sagen. Ganz bestimmt aber wird 1964 bei der Zweijahrhundertfeier deines Briefes der Festredner verkünden: Hier irrte Goethe!

Alles was ringsum in Deutschland in der Musik einen Namen hat, ist natürlich ebenfalls vertreten. Wenn Furtwängler schon der Welt entschwebt und seine Berufskollegen ehrfurchts-

voll kniend unter sich zurück läßt, ihren Meister anbetend, dann — na, dann stimmt es. Paderewski zertrümmert als ministerpräsidentlicher Pianist alles, was schwarz-weiß ist, während sich Hoehn ganz unpolitisch derselben Tätigkeit hingibt, wenn er nur an Beethoven denkt — seit er in unserer Zeitschrift entdeckt wurde! Elly Ney, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Lamond, Arrau, daneben die berühmten Geiger, angefangen mit Paganini und vortrefflich ausgeführt von Olaf von Gulbransson (Sarasate, Kubelik usw.) fehlen so wenig wie die gebührende Hochachtung vor dem Erfinder und Begründer des Elektrischen Zeitalters: Richard Strauß! Nicht zu glauben, wozu seine „Elektra" nützlich ist. Als Vogel Strauß sitzt er aber über seinen musikalischen Eiern unter tropischer Sonne, während übereifrige Reporter versuchen, mit allen Mitteln die kommenden Ereignisse recht früh zu erfahren. Eine interessante Schau von Originalmanuskripten, teilweise ebenfalls humoristischer Art, bilden eine wertvolle Ergänzung. R. Strauß, Reznicek, Armin Knab, Franz Philipp, Kurt Thomas, Wilhelm Kienzl, Werner Egk, unser neuer Konservatoriumsleiter Hermann Reutter und andere sind dabei vertreten wie auch Hermann Zilcher, der geborene Frankfurter, der seine Schicksale in der Vaterstadt auf hundert Jahre lustig voraus zu berechnen weiß mit allen kommenden Gedenkreden! Den schönsten Abschluß der Ausstellung bildet das berühmte Affenkonzert von Kändler, eine Leihgabe der Meißner Porzellanmanufaktur. Bitte, bitte, dies ist aber kein Frankfurter Witz! Wer wollte hier einen Witz machen über unseren Musikgewaltigen und Musikbeauftragten und Generalintendanten Hans Meißner? Es ist wirklich ein echt Meißner Porzellan-Affenkonzert!

Schade, daß sich hier „im Herzen Deutschlands" noch kein Kunstverleger fand, die ganze Ausstellung im Bildbuch festzuhalten. Selbst einen Katalog haben wir noch nicht. Aber beleidigt sind wir nicht darüber, so wenig wie diejenigen, die etwa noch als Karikatur in der Ausstellung hängen, ohne von mir genannt zu sein. Verraten sei nur noch, daß unsere Scherze sich alle wirklich zugetragen haben in Frankfurt; zumeist sind sie selbst erlebt, oder von einem hiesigen Orchesterleiter mitgeteilt worden. Haben wir nicht doch viel Humor in Frankfurt? Nun, lieber Mohr: du hast deine Schuldigkeit getan; du kannst demnächst ins Musikdoktorexamen gehen und deine Leihgaben wieder zurücksenden. Kriegen tust du doch nichts dafür: so hast auch du was zum Lachen!

Corydon singt ein Quodlibet.

Novelle von Hans Joachim Moser, Berlin.

An einem noch hellen Juliabend saß der damals dreiundzwanzigjährige Thomasorganist am Fenster seines Dachzimmers, das auf den Thomasschulhof hinabschaute, und schrieb mit der Schwanenfeder energisch an die alte Dresdener Kurfürstin Magdalena Sibylle eine Supplik, die er mit den Sätzen schloß: „Gelanget derowegen an Ew. Churfürstl. Durchlaucht mein untertänigstes Suchen und Bitten, gnädigst meine Wenigkeit an E. E. Rat der Stadt Leipzig zu rekommendieren, damit, was mir billigermaßen gebühret, in keine andere Hand geraten möge. Nur würde es sich nicht schicken, daß ich gleich dem vorigen *Directori* in der Thomasschul mit *laboriere*, sondern möchte als *Cantor* allein das *Directorium musicum* in der Kirche und an anderen Orten verwalten.

Ew. Churfürstl. Durchlaucht lebenslang treugehorsamster und untertänigster

Adam Krieger m. p."

Er schüttete Streusand darüber und las das Ganze nochmals durch, petschierte den Brief und setzte die Adresse mit schwungvollen Zügen darauf. Er war stattlich gewachsen und stützte sein etwas fülliges Kinn nachdenksam auf Daumen und Zeigefinger. Ob die Eingabe nützen würde? Er zuckte skeptisch die Achsel — zu allem gehörte Sternengunst . . .

Aus dem Hintergrund des Zimmers ertönten, je länger, desto kräftiger, Schnarchlaute. Krieger drehte sich etwas erheitert um — war ‚Corydon' *alias* Clodius oder Christian Kloede über dem Anblick seines Schreibens entschlummert? Ja, da lag er, in den breiten Ohrenstuhl geflegelt, mit Koller, Pluderhosen, Federhut, der Schweiß stand auf seinem von der Hitze puter-

roten und ohnehin pausbäckigen Gesicht — der Morpheuskuß ließ die Züge des *Studiosus Philologiae* weder feiner noch klüger, aber unbegrenzt gutmütig erscheinen.

Krieger fuhr ihm mit der Schwanenfeder erst leise um das Kinn, worauf der Schlafende sein Gesicht weinerlich verzog, als belästige ihn eine fette Brummfliege. Dann senkte der Organist ihm den befiederten Kiel tief ins Nasenloch, worauf Clodius mit gewaltigem Nießer erwachte und etwas blöd um sich starrte.

„Ich kann den übertriebenen Fleiß nun mal nicht ertragen," stammelte er, die Gedanken sammelnd, „der Anblick solches Scripturenwerks ist mir von Natur greulich . . ."

„So bist du ja durch besondere Einsicht in dein Wesen zum gottgegebenen *Studio* gelangt!" Krieger lachte nicht ohne Spott.

„Bist du wenigstens fertig mit der submissesten Epistel, Adame?" Clodius reckte sich gähnend und stand schwerfällig auf, er mochte gut seine zwei Zentner wiegen. „Schreib noch als Datum drunter: ‚am 32. Duodezember im Jahr, da der Hahn auf der Henne saß und da der Fuchs die Trauben fraß'. O Krieger, Krieger, laß uns endlich Krüge kriegen — Lustig, lieben *Domini,* lustig *omnes Populi, Quicquid* allhier? *Ecce* frisch Bier —"

„Solltest deinen schätzbaren Baß lieber auf eine schöne Rosenmüllersche Psalmkantate oder Lamentation drillen, du feister Lümbel," murrte Krieger in halber Mißlaunigkeit. „Aber mein Gesuch ist in der Tat fertig; komm, Stella und Aurora erwarten uns!"

„O Rosilis, o Margaris, o Rosidore, holde Flore —", schwärmte der Student, während der Organist sich zum Ausgang den Degen umschnallte. „Du hast schon recht, Adam Mensch, Edler von Pedalhausen und Pfeifendorff: als Venusstern und Dämmerwölkchen hast du das schöne Schwesternpaar am treffendsten getauft."

Während sie die Treppe hinuntergingen, sang Klöde laut des Freundes holdseliges Lied, zu dem der Komponist halb widerwillig, halb von der Weise bezwungen, den Baß summte:

Zwei Nymphen wohnen am Pleißenstrande,
die sein zwei Kronen in diesem Lande;
die ein' heißt Stelle, die andr' Aurore,
die stehn ganz helle in vollem Flore.

Und Kriegers Kontrapunkt schwoll bei der zweiten Strophe zu halb lustigen, halb seligen Schnörkeln an:

Die schönen Hügel der weißen Brüste
seind ja der Zügel all unsrer Lüste;
die zarten Hände seind ganz beschneiet,
mit Woll ohn Ende dicht überstreuet.

Das Orchester-Ritornello dazwischen pfiffen sie, bis sie auf die Straße traten. Nun aber zog sich Krieger den Rock über seinem ansehnlichen *Corpus* zusammen. „Bitte, benimm dich ein wenig reputierlich, Corydon, bis Nyx die nächtliche Nox schwarz über die Dächer zieht und Hesperus mit der Fackel die drei Laternen von Leipzig anzündet. Die Herren Ratsverwandten rechnen mir ohnehin die Becherlein nach, die ich mit euch Rotzlöffeln zu Zeiten über die äußerste Notdurft getrunken. Ich möchte mir bei demnächstiger Verhandlung über das Kantorat an Sankt Thomae nicht vorwerfen lassen, ich hätte bei Helligkeit den Grimmischen Markt hinunter mit dem Präsiden einer löblichen Pauliner Tischsodalität im Duo *gassatim* schandbare Buhlenliedlein geplärrt. Laß uns lieber, da sie mir bei der Berufung ohnehin aufmutzen werden, daß ich mich mehr bei Samuel Scheidt um einen reinen Satz als um die Regeln der lateinischen Grammatik bemüht hätte, ein wohlgelahrtes Gespräch über die antiken *Autores* anheben. Das macht sich gut für die Vorbeigehenden und hilft auch dir für das vorhabende *Rigorosum* zu nützlicher Repetition!" Er gab den Brief an die Kurfürstin beim Posthalter lässig hinein, der ob der Anschrift unwillkürlich eine tiefe Verbeugung machte.

„Ganz mein Geschmack, o Adam. Betrachten wir also mit Andacht den in Buttermilch ersäuften Vater der Säue Terentius, der wohl wert wäre, in jenes Gold gefaßt zu werden, welches bei den Bauern hinten an der Scheune klebt. Oder ziehest du vor den in einem Bierkrug bestatteten Martial, oder den Hurenweibel Tibull und den Schwammdrücker Catull, die

aber Ovidius aus dem Fegfeuer noch überbölkt —? Läutet doch dieser in seiner *Ars amandi* den Sauglockenstrang unablässig! O du himmlischer Sackpfeifer, was machen diese Kirchenväter für ein stünkigt Konzertchen, gleich der Wildeber Grunzen, der Löwen und Bären Gebrumm, der Füchse und Wölfe Heulen, der Enten Schnadern, der Gänse Dadern, Sela, Amen, Fiducit, Proooft!"

„Der Herr erbarme sich über dein quotlibetisches Raspelwerk, du Schwadronierer! Brächte jedes deiner unnützen Worte einen Heller, so könntest du in einer Stunde ganz Leipzig kaufen!"

Sie waren vor ein hübsches barockes Bürgerhaus in der Vorstadt gekommen, und Klöde trällerte „Miekchen, ist denn das dein Haus?", während sie in den schon abendlich verschatteten Vorgarten traten.

Da sie Lautengeklimper aus dem hinteren Gartenteil vernahmen, gingen sie um den Bau herum und näherten sich einer dicht verwachsenen Gaisblattlaube. Zwei schöne Mädchen hießen sie willkommen. Die schlanke Katharina probte ernsthaft Griffe auf der vielsaitigen Theorbe, das mollige Lisettchen aber hatte offenbar soeben den Tisch mit allerlei Leckerzeug gedeckt und machte sich an einem Windlicht zu schaffen. Wie ein Kätzchen strich sie sich lustig den altgoldnen Damastrock glatt und tauschte mit Clodius einen schallenden Kuß, während die blonde Lautenistin in ihrem kirschroten Kleid dem Organisten mit ruhiger Zärtlichkeit zunickte und eine seiner edlen Melodien zur vollen Akkordstütze zu singen begann.

An seinem Schnurrbärtchen spielend, lauschte Krieger bis zu ihrem Kehrreim ‚Ich bin verwundt' und antwortete mit dem zweiten Gesätz, während sie seinen Gesang noch reicher begleitete:

„Was führst du doch
für zauberische Worte
durch die Rubinenpforte,
die mir ein solches Joch
auf meine Schultern legen,
daß ich mich kaum kann regen;
dir Circe tu ich kund:
ich bin verwundt."

Er trat auf die Freundin zu und heftete still auf ihre weiße Hand einen langen Kuß, der sie durchschauerte. Derweil kommandierte Klöde lärmend:

„Ritornello, Ritornello, wo bleibt denn euer Einsatz, ihr Kammbläser?!"

Katharina winkte zwischen Scherz und Ärgerlichkeit ab: „Ich w e r d e dich, du Wüstling Corydon! Dazu ist all das viel zu schön, was unser Adam ersinnt! Lisette hat mir gesteckt: du hast sein glorioses Rheinweinlied auf die hiesigen Kernseifenweiber gewendet — schäme Er sich, Junker Rülps, und gehe Er lieber zu Seinen Wringbrett-Madamen an der Elsteraue, wenn ihm der gute Rinkauer oder Saalewein bei reputierlichen Bürgerstöchtern zu Leipzig nicht mundet!"

Clodius verdrehte schuldbewußt seufzend die Augen.

„O holdseligste Dorilis — seid nicht zu streng mit Eurem inskünftigen Schwäher Damon. Du zielst auf mein Canzonettchen ‚Eilt, ihr lieben Wäschermädchen, gießt die Wäschefässer aus', welches ich jedennoch hie und da zu drüllern für durchaus reputierlich halte. Sonst muß meiner prallen Jugend Rosenblüte vor lauter Scham dahinwelken und —"

Doch mitten im Satz hatte er seine rundliche Lisette oder ‚Aurora' ergriffen, kniff sie in alles Angenehm-Rundliche, und hörte auf keine Einrede der Schwägerin Stella, sondern schloß seinem Schatz den quiekenden Kirschenmund mit wohl hörbaren Schmätzen.

Krieger sah mit belustigtem Stirnrunzeln zu — schließlich rief er: „Wenn du dich so am Lebendigen sättigst, so säble ich dir desto ungestörter hier den ganzen Schweinskopf mit Quittensenfsoße weg."

Das half; denn in plötzlich heftiger Eßbegierde ließ der Paulinerpräses seine Liebste fahren und schrie nach Teller, Messer und Gabel. Becher und Kannen standen ohnehin vor seinem Platz bereit.

Sie aßen Leberpastetchen auf weißem Röstbrot, und Corydon rief kauend: „Das hat schon Dr. Luther geschätzt, als er von Worms nach Eisenach aufbrach — freilich zum Röstbrot auch viel Malvasier . . ."

„Mit einer Flasche davon können wir leider nicht aufwarten," schmollte Aurora vergnügt.

„— doch nicht statt dessen mit seifiger Gose?" tat Corydon besorgt.

„— nein, aber mit z w e i Malvasierflaschen!"

„Toll, toll, her damit —!" Corydon tobte empor. Aber Adam zog ihn auf den Sitz nieder. Er packte ihm kalten Braten und einen hohen Berg Maronenmuß auf den Teller. Der Präses hatte sich das Mundtuch mit einer großen Schleife hinter den Ohren verknotet, schnabulierte stumm und gewaltig und ließ nur, als sie ihm lächelnd zutranken, beim Bescheidtun mit wohligem Stöhnen vernehmen: „Wie Zucker mit Rosenöl —!"

Zum Nachtisch gab es allerlei Arten frischer Pflaumen, auf die Clodius die verliebtesten Reime aus dem Ärmel schüttelte, worüber Aurora ihn an den Ohren zupfte und mit ganz kleinen Maulschellen tätschelte. Während die Dralle sich ihm auf den Schoß setzte, prahlte er mit seinen Heldentaten auf der Hohen Akademie zu Frankfurt an der Oder, wo sie ihrer viert als wackere Saxonen den Kaufmannsdienern, die sie Püxe nannten, unter Spottliedlein die Mädchen abgejagt.

Krieger erhob sich, um mit seiner Stella ein wenig durch den Garten zu wandeln, während das andre Paar über das so entstehende Alleinsein nicht böse schien. Katharine pflückte vom Citronenstrauch und von den Zimmetröschen; sie gab ihrem Adam die Zweiglein zum Riechen, der sich verträumt über die amorosischen Gaben beugte.

„Wie wird es nun mit dem Thomaskantorat?" fragte sie.

„Fortuna ist ein unsicheres Frauenzimmer," entgegnete er zögernd. „Nun, gewinn' ich d a s nicht, so laß ich mich vom Herzog in Halle für die Oper anwerben!"

Ängstlich schüttelte sie den Kopf und sah den Glühwürmchen nach, die um die früchtevollen Johannisbeersträucher zogen. „Nein, nein, Adam, es muß ein richtiges Kantorat sein, sonst gibt mich der Vater dir niemals zur Frau — als Tertius am Gymnasium ist ihm ein Musiker allein noch erträglich — und wärest du selbst des Kaisers oder Kurfürsten Oberkapellmeister. Darauf versteift er sich, und auch die Mutter will mich nicht von Leipzig lassen."

Sie schritten erregt flüsternd zwischen den dunklen Beeten hin, es war gewitterschwül, auf den Lilien und Mohnblumen zuckten hie und da wunderliche Elmsflammen.

„Ich kann nicht mehr tun als ich tat," grolite Krieger, „habe mehrere Monate lang die kurfürstlichen Enkelkinder in Dresden für wenig Geld unterrichtet, um mir die Fürsprache des Kurprinzen zu sichern, habe unter Schütz in der Hofkirche georgelt, habe an die alte Kurfürstin erst heut inständig geschrieben, — was soll ich noch? Die Ratsfamilien singen meine Arien, die Kirchen hier musizieren meine Kantaten, ich kann doch nicht vor dem Bürgermeister kniefällig werden? Und vor deinem Vater werd' ichs erst recht nicht — paßt ihm mein Orgelspiel nicht, so such' er sich den Papst zum Schwiegersohn. Doch auch der tenoriert öffentlich in der Messe . . . Wird es nichts, dann wird es nichts . . . Und dann mußt d u eben sehen, ob du mich auch o h n e Kantorat lieb genug hast, um — Denn das sag' ich dir: mißlingt mir die Bewerbung, so mußt d u zu mir kommen. I ch gehe nicht hieher, um mich von deinen Eltern als durchgefallener Kandidat von der Schwelle weisen zu lassen . . ."

„Ach, Adam, Adam, liebster Mensch — sei nicht böse! Sieh lieber zu, daß es mit dem Kantorat doch etwas wird! Ich will ja auch mit der Muhme Thomasrektorin reden . . ."

„Das wär mir garnicht lieb, ich mag solche Stelle nicht durch Unterrocksgnaden gewinnen, sondern allein mit ehrlichen Kanons und Fugen! Nun, man wird ja sehen, ob sich die Stadtväter um Können und Verdienst kümmern — oder was sonst wird . . ."

Dieweil sie in schwerblütigem Schweigen weiter durch den Garten schritten, ging es in der Geisblattlaube gar munter zu. Die Lichter waren blakend bis auf ein letztes heruntergebrannt. Corydon kos'te handgreiflich mit seinem Aurörchen, das nur zum Spaß hie und da leise schalt. Trieb ers zu schlimm, so biß sie ihm wie eine Wildkatze ins Ohr, einmal weinte sie aus lauter Übermut ein bißchen, worauf er ihr die Liedstrophe leis ins Ohr sang:

„Ei Schäferin in Zuckerhaaren,
und wird es auch ein junger Sohn,
sobald er kommt zu seinen Jahren,
soll man ihn nennen Corydon.
Wird sich das Widerspiel erweisen,
so mag die Maid Aurora heißen."

Von fernher sich räuspernd, traten Adam und seine Käthe in die Laube und meinten, die Schwüle mache Durst — ob man nicht wieder gemeinsam etwas Solennes trinken wolle? Cory-

don rief: „Ein goldnes Wort, daß von der Schwüle der Durst steigt — aber bloß Trinken löscht ihn nicht!"

Krieger wandte sich lächelnd an Lisette, die sich über das zerzauste Haar strich: sie hätte doch wunder was versprochen von Portugiserwein aus Malaga. Des Papa Weinhändlers Wege zu den Hamburgischen Küferflotten seien doch durch keine Kriegsvölker verlegt? Auch habe Corydon passendes Konfekt in Aussicht gestellt — Marzipan aus Lübeck, Danzig oder Königsberg?

Die glühwangige Aurora war froh, ins Haus eilen zu können, von wo sie wohlgeordnet mit einer bestaubten Flasche und neuen Gläsern zurückkam. Auch steckte sie frische Windlichter auf. Derweil griff Stella, innig an ihren Musikus gelehnt, wieder zur Theorbe, und er sang mit ihr zweistimmig, zart und schön durch die Nacht Herrn Heinrich Alberts und des Professors Dach Elegie auf die Philosette.

Lisettchen tuschelte mit ihrem Christian Klöde, was er denn für Süßigkeiten mitgebracht? Der grub grienend ein zusammengeknotetes Schnupftuch aus der Schoßtasche seines Rocks und überreichte ihrs mit einem Kratzfuß — es sei vom Leipziger Ratskuchenbäcker kunstreich geformt. Sie packte es eifrig aus, aber als ihr das Gebilde in die Hände fiel, juchte sie ehrlich erschrocken auf und hieb ihrem Amanten wacker entrüstet einen solchen Backenstreich, daß er sich stöhnend die runde Wange rieb.

„O du Saulümmel, sofort gibst du das Messer herüber, daß ichs in lauter kleinste Teilchen schneide! Das kann ich doch Käthen und ihrem honorablen Herrn Kirchendiener nicht vor die Augen und Lippen bringen! Du Koberheld, du Schmutzbolzen, laß mich nur erst die Rektorin Klöde sein, dann sollst du ein wohlgewaschenes Dutzend Gardinenpredigten kriegen."

Als Stella und Adam ihr Lautenduett geendet, aßen sie arglos von den guten Marzipankrumen und neckten Corydon, weil er sich verlegen entschuldigte, er habe das Zuckerzeug zu solchem Gebrösel zersessen.

Nun aber mahnte Stella zum Aufbruch, der Herr Vater nebst der Frau Mutter und dem Oheim Konsistorialsekretarius würden zurückerwartet, und es schiene ratsam, zuvor erst wieder einige Ordnung zu schaffen. Corydon jammerte, er habe doch noch garnicht heut mit Auroren im Garten lustgewandelt, was sei solch Abend ohne das? Stella lachte ihn aus, die Küsse in der Laube schiene er garnicht rechnen zu wollen, und sie seien auch gewiß nicht zu zählen. Aurora machte ihrem Christian zwar heiße Augen, sprach aber auch etwas ängstlich von der trotz des Juli einbrechenden Kühle.

„Kann ich mir denn nicht durch die schönste Ständchenmusik vor deinem Fenster wenigstens noch ein Viertelstündchen erbetteln?"

Aurora schaute ungewiß nach der Schwester; die aber schüttelte lächelnd den Kopf.

„Und wenn ich wie ein leibhaftiger Ritter Bayard für dich mein Blut versprützte?"

„Gewiß wollte ich dich dann zärtlich verbinden — aber — du wirst dir doch für die Möglichkeit eines Schnupfens nicht in den Finger schneiden?"

So mußte denn der Paulinerpräses seufzend an Kriegers Seite von dannen ziehn. Der flüsterte Stella beim Abschied zu: „Ich gäbe auch nicht weniger als mein Blut dahin, schenktest du mir noch eine heimliche Weile bei dir — aber du weißt ja: meine liebsten Gedanken geb ich nicht gern im ‚*pleno Organo*' —! Ja, überhaupt — wenn ich reden könnte. Doch Schweigen ist oft beredter als jedes Wort . . ." Seufzend schied er.

Vom Malvasier, Malaga und den genossenen Zärtlichkeiten begeistert, zog Corydon stadtwärts und gab keine Ruhe, bis er auch den Freund wieder zum Singen gebracht. So ließen sie es selbander auf Adam Kriegerisch weithin durch die Stille schallen:

„Ihr schönen Augen, ihr heller Glanz,
wer wird euch taugen? Ihr blendet ganz.
Ihr klaren Sternen scheint gegen mir
als wie von fernen des Himmels Zier."

Das melodierten sie im Heimgehn durch alle Strophen, bis ihnen nah am Tore bei dem letzten Gesätz zwei andere Burschen, die von ihrer Kneipe kamen, durch höhnisch gegrölte

Mißkontrapunkte den Sang verdarben. Sie kamen gegen das Geheul der Störenfriede nicht an, verbaten sichs, erhielten patzige Antwort, und schon stieg herrlicher Zorn in Adam und Christian auf. Sie lupften die Degen, riefen den *Conbursales* einen „Ochs" und „Esel" hinüber, wofür ein „Haderlump" und „Bankert" zurückkam, und schon waren die Vier fechtend aneinander, daß die Funken von den Rapieren die Beleuchtung gaben.

Durch das Geklirr und Rufen gelockt, kam die Wache im Laufschritt herbei; die zwei Kunstverächter trabten nach Osten, die Musici hingegen eilten westlich davon. Als die Pedelle und Stadtwächter am Ort des Gefechtes nach einem etwan erstochenen Musensohn fahndeten, hörten sie nur noch aus der Ferne den Clodius herüberhänseln:

„Eisenbeißer, Lanzenbrecher,
Hurenkinder, Bärenstecher,
Schelme, dicke, grobe Flegel,
Bärenhäuter, Galgenvögel,
teufelische Höllenschar,
Brummbar, Brummbar."

Die Wächter der akademischen und der bürgerlichen Ordnung stritten, ob das ihnen oder der Gegenpartei des soeben stattgehabten Gefechtes gelte, und trollten maulend wieder ihrem Torhaus zu.

Clodius aber stand lachend mit Krieger im Schein eines Haustürlaternchens. „Das ist das Rostocker Pedellenlied, ich schreib's in mein Liederbuch — wird das schönste Memorabilienheft meiner lustigen Tage dermaleinst abgeben!"

„Kerl, du blutest ja!" rief Adam, und wies auf Klödes zerschlitzten Rockärmel.

„Alle Wetter, ist das charmant," bestätigte froh überrascht der *Senior* einer löblichen *Sodalitas Paulina* — „erinnerst du dich, daß mir Aurora geschworen hat, wenn ich mein Blut verspritzte, wolle sie mirs verbinden? Leb wohl, Adam, vor morgen früh siehst du mich nicht wieder."

Krieger wollte ihn bis zum Hause der Schwestern begleiten, aber schon war Corydon mit vergnügtem Pfeifen in das Dunkel eingetaucht. Der Organist wanderte allein und gemächlich zum Thomaskirchhof heim. Als er vor diesem ankam, war ihm die Luft gar lieblich und er fürchtete sich vor dem heißeren Tagesrückstand im Zimmer, sodaß er sich auf einen der Grabsteine setzte und sich träumerisch an das kühl-moosige Wappen lehnte. Ihm war recht herzlich sehnsuchtsvoll zu Gemüt. Die Melodie eines Preziosaliedes nach dem Cervantes ging ihm durch den Sinn, die er kürzlich zu einem Hochzeitscarmen für Bürgermeister Pincker bei seiner zweiten Hochzeit mit Regine Oheim gemacht; er dachte an die feine Stella-Katharina mit ihrer Theorbe, und es kamen ihm wie von selbst auf die Weise die neuen Worte:

„Nun sich der Tag geendet hat und keine Sonn mehr scheint,
schläft alles, was sich abgematt't und was zuvor geweint.
Nur ich, ich gehe hin und her und suche, was mich quält,
und finde nichts als ungefähr das, was mich ganz entseelt.
Du Schöne bist in Schlaf gebracht und liegst in stiller Ruh,
Ich aber geh die ganze Nacht und tu kein Auge zu.
Indessen habe gute Nacht, du meine Lust und Pein,
und wenn du morgen aufgewacht, so laß mich bei dir sein."

Einen Monat später begann das Schicksal in mancherlei Sinn seine Fäden zu spinnen. Doctor Christof Pincker ließ den Thomasorganisten zu sich auf die Bürgermeisterstube kommen und wies ihn an, Platz zu nehmen.

„Es tut mir leid," ließ er sich vernehmen, „daß ich Ihm die Stelle eines Thomascantoris nicht offerieren kann, wiewohl ihm dankbar *favorable* gesonnen bin. Die drei Ausschüsse der Ratsverwandten haben gestern unter meinem *Praesidio* gemeinsam getagt, sind auch sehr ehrende Briefe vor Ihn, von der kurfürstlichen Familie zu Dresden eingesandt, verlesen worden. Hat aber ein von mir erbetenes Gutachten Henrici Schützens den Ausschlag gegeben, dessen Tochter, wie Ihr wisset, meine selig heimberufene erste Frau gewesen. Hat aber Sagittarius wie folgt als ein zweiter Richter Salomo entschieden: der andere Favorit Sebastianus Knüpfer sei ein ordentlicher Komponist, als zumal seine teutschen Madrigalien bewiesen, und

könne in *Tertia* gar wohl auf Latein informieren, welches ihme Schützen als eine wichtige Sache vor die Zukunft des *Cultus musicus* in denen teutschen Städten, nämlich für Ansehn und Durchschlagen der Tonkunst bei denen Bürgerschaften, erschiene. Adam Kriegern aber schätze er als *Ingenium musicale* wegen seiner lieblichen Monodien noch weit höher, sei aber ein schwacher Lateiner. Also wolle er ihn gern als Kammerorganisten an den Hof zu Dresden ziehen, allwo er auch für die Oper nützlich zu werden verspreche, und werde ihn an der Thomanerorgel Werner Fabricius aus Holstein mit Ehren zu ersetzen wissen. Worauf *Magistratus* nichts Besseres als, dem eisgrauen Vater der teutschen Musikanten dankbar zu konsentieren, gewußt. Ich hoffe Ihn mit solchem Wechsel der Örter einverstanden und will Ihm auch inskünftig gewogen bleiben."

Krieger fand sich schneller, als er gedacht, auf dem oberen Korridor des Rathauses wieder, und hörte benommen zu, wie der Stadtpfeifer Johann Petzold mit seinen Gesellen vom Balkon die „*Hora decima*" höchst stattlich in Sonaten abblies.

Plötzlich ergrimmte Adam, daß man ihn kampflos bei den Wohlweisen hier verschmäht hatte, und es schien ihm gewiß, daß auch seine herzallerliebste Stella-Katharina es nicht auf einen rechten Kampf für ihn werde ankommen lassen. Er ging heim und wartete zwei Tage lang in dumpfem Brüten. Sie kam und kam nicht . . . Dann sprang er eines Mittags grimmig auf. „Ja —, Schweigen ist oft beredter als jedes Wort!"

Als er dabei war, Kisten und Kasten zu packen, um spornstreichs nach Dresden überzusiedeln, traf ihn Klöde bei solch verbissenem Werk und bemerkte verschmitzt, im September werde er Hochzeit machen. Knurrend blickte Krieger von seiner Kistennagelei auf und fragte, warum denn auf einmal? Das Examen sei ja noch nicht einmal gemacht? Und vor Unmut hieb er sich mit dem Hammer recht bös auf den Daumen. Er sog sich das Blut weg, das unter dem Nagel hervorströmte.

Corydon schaute schmunzelnd zu.

„Ich rate dir, laß dich von deinem Schatz verbinden! — Sie sitzt ohnehin seit zwei Tagen im dunklen Zimmer und heult. Habt ihr euch gezankt? Trabe hin, versöhnt euch, Kinder — ewig schade um jede kußlose junge Stunde!"

Davon aber wollte der Komponist nichts wissen, sondern reiste ohne weiteren Abschied zur kurprinzlichen Kapelle ab — was wiederum die Theorbistin zu tiefem Grämen brachte.

Desto munterer ging es auf ihrer Schwester Hochzeit zu, wo die Bißlein und die Trünke, die Nachtischmarzipane und beziehungsreichen Tafellieder ein Äußerstes leisteten, dem Geschmack des Bräutigams zu genügen.

Im Januar bestand er *rite* und unter freundlicher Nachsicht der Herren *Professores* sein Examen, und im März schenkte ihm seine rundliche Aurora ein Siebenmonatsbübchen zu zehn Pfunden, was den *Professor Anatomiae* Joh. Gottlieb Müllerus im physiologischen *Collegio* zu der Aufgabe anregte, die Studiosen möchten berechnen, wie groß und schwer ein solcher *Pullus* im neunten Monat zu Tage getreten sein würde.

Bald danach wurde Clodius, der ansehnliche Vettern daheim zu Neustadt bei Meißen besaß, als Schulrektor dorthin berufen, und jener vorwitzig ins Leben geeilte Älteste hat sich in selbiges gar wohl geschickt, indem er später am Ratgymnasio zu Zwickau eine ziemliche Leuchte der Pädagogik und Philosophie geworden.

Als er anno 1677 unter dem Segen seiner lieben Eltern zum Studio nach Leipzig abging, gab ihm der Vater unter gerührten Segenswünschen seinen liebsten Besitz, das handschriftliche Liederbuch, mit und dazu den Rat, es fleißig zu nützen und zu mehren.

„Je derber, desto besser", rief er. „Was hat es dem seligen Kriegerus geholfen, daß er von seinen so lieblichen als feinen Weisen noch in Dresden an die sechzig Stück verfaßt? Deine Tante Katharina ist vor Herzweh immer magerer geworden, der Adam vor grimmig in sich genommenem Torgauer Bier immer fetter, und so sind sie anno 66 getrennten Orts und an gegensätzlichster *Constitutio corporum* betrüblich eingegangen. Setz dich mitten an den Tisch, schwemm in Wein den feinen Fisch, ficht mit scharfem Flederwisch, greif dein Mädel rasch, resch, risch, also bleibst du frech und frisch." Nach welcher Maxime auch Clodius der Jüngere glücklich in den Hafen gesteuert ist. —

Der ſouveräne Max Reger



Der „ſouverän“ über die kleinlich böswilligen Anfeindungen der Zwerg-Gegner lächelnd ſeinen Weg verfolgende Rieſe

Karikatur-Zeichnung von Prof. Max Lange-München

Zwiegeſpräch im Elyſium.

Perſonen:

Johann Sebaſtian Bach }
Georg Friedrich Händel } zwei berühmte Compoſiteure des 18. Jahrhunderts.

Ort: der Muſikantenhimmel. Zeit: Gegenwart.

Bach: Ich bin dir ſehr dankbar dafür, daß du mich aufgefordert haſt, dieſes bemerkenswerte Konzert mitanzuhören. Wie erhebend iſt es doch, daß man ſich auf Erden unſer ſo gut erinnert! Es müſſen da jetzt ſehr freundliche Menſchen wohnen. Was für ein Beifall! Welche Begeiſterung! Ich hätte nie geglaubt, daß ſo was möglich ſei. Nie hab' ich mir träumen laſſen, daß meine Muſik ſolche Gefühle erregen werde. Meine Abſicht war geweſen, die Menſchen zu innerer Betrachtung und zu religiöſem Denken zu ermuntern. Die Concerti ſollten Erholung bringen. Ich finde das alles äußerſt intereſſant, aber auch ein bischen beunruhigend.

Händel: Ich bin ſelbſt erſtaunt und wie du zugleich erfreut und enttäuſcht. So komiſche Dinge ſind mit meinen Partituren paſſiert!

Bach: Wegen der Orcheſtrirung beklage ich mich nicht ſo ſehr. Das war unvermeidlich. Sie haben nicht die Inſtrumente, die wir hatten. Der ruhige intime Ton, der weiche Klang, die wir liebten, mußten der neuen Muſik weichen, die natürlicherweiſe neue Mittel verlangte. Aber mit dem alten Klang ſcheint auch der Geiſt verloren gegangen zu ſein. Haſt du bemerkt, wie gewaltig das Orcheſter durch mein ganzes Brandenburgiſches Konzert donnerte? In gewiſſer Weiſe war es eine Offenbarung für mich, was alles möglich iſt. Ich entſinne mich recht gut des Tages, an dem ich den letzten Satz ſchrieb. Als ich an dieſe Stelle kam (er deutet auf eine Phraſe in der Partitur), machte es mir Vergnügen zu denken, wie gut ſie dem muntern Geſchwätz meiner lieben Frau ähnele, wenn dieſe Sonnabend abends mit den Nachbarinnen plauderte. Und als ich ſie den Bratſchen zuteilte, glaubte ich, den beſten Klangausdruck dafür entdeckt zu haben. Sie haben auch jetzt noch im Orcheſter Bratſchen, aber ſie klingen — du haſt ſie ja gehört — wie eine Gewehrſalve von jenen famoſen Grenadirregimentern, die wir in Leipzig ſahen.

Händel: Das iſt nur 'ne Kleinigkeit gegenüber dem, was meiner Muſik zuſtößt. Du erinnerſt dich des Kapellmeiſters, der ins Elyſium eintreten wollte, weil er mal ein Händel-Feſt gemacht hatte, und der mich deshalb bat, ihm den Bürgen zu machen?

Bach: Ich habe was davon gehört, war aber nicht dabei.

Händel: Nun gut! Neulich machte jemand unter der Behauptung, Kapellmeiſter zu ſein, großen Lärm an der Pforte. Er ſagte, daß er auch Komponiſt ſei; aber dieſer Anſpruch wurde ſehr ſchnell zurückgewieſen. Dann ſagte er, er habe mir viele Jahre treu gedient, und bat, zu dieſen Gefilden zugelaſſen zu werden. Ich wurde intereſſirt und forderte ihn auf, mir etwas davon zu erzählen. Er trug mir eine außerordentliche Geſchichte vor. Er ſagte, es exiſtire ein Chor und ein Orcheſter von 4000 Perſonen und ſie führten nichts als meine Werke auf. Ich konnte mir keinen Raum vorſtellen, der groß genug wäre, ſo viele Muſiker zu faſſen. Er verſicherte mir, daß der Raum gebaut wurde und daß er nicht bloß 4000 Muſiker, ſondern auch 10 000 Zuhörer faſſen könnte. Ich konnte mir nicht vorſtellen, wie ſo viele Menſchen genau zuſammen zu ſingen vermöchten. Der Ton reiſt langſam (im Vergleich zu dem, was man heutzutage unter Geſchwindigkeit verſteht) und die Stimme eines vom Dirigenten ſehr weit entfernten Sängers müſſe den Dirigenten unweigerlich ſpäter erreichen, als der Ton der ganz nahe bei ihm Sitzenden. Dann kam mir noch ein andrer Gedanke. Man kann wohl leicht genug einen Chor vervielfältigen; aber wie ſteht's mit den Soliſten? Hatte man die auch vervielfältigt gehabt? Und wenn das nicht der Fall war, nahmen ſich dann die Soli zum Chor nicht wie ein Strohhalm zu einer mächtigen Eiche aus? Das ſchiene mir ein lächerliches Mißverhältnis zu ſein. Er antwortete, daß das alles wirklich

nichts ausgemacht habe; diese Kleinigkeiten — wie er es nannte — hätten niemand gestört. Ein Händelscher Chor, von 4000 Menschen gesungen und gespielt, sagte er, sei es wert, die langweiligen Augenblicke hinzunehmen, in denen der Solist nicht zu hören sei. Außerdem beschwor er, einige Sänger besäßen eine so mächtige Stimme, daß der vom Podium am weitesten entfernte Teil der Zuhörer nicht bloß einen Ton, sondern ein Dutzend Töne in einer einzigen Arie hörte. Das kam mir alles sehr seltsam vor; natürlich weigerte ich mich, seinen Paten zu machen.

Bach: Man hat es gut gemeint. Es müssen weitherzige Liebhaber unsrer großen Kunst sein. Du kennst doch meine „Kunst der Fuge"? Du wirst es kaum glauben, daß dieses bescheidene Werk, das ich zusammengesetzt habe, um unsern jungen Leuten zu zeigen, was aus einem einzigen Thema zu machen ist, jetzt in großen Konzertsälen gespielt wird, die mit Musikliebhabern vollgepfropft sind, und daß alle entzückt jeder Note darin lauschen.

Händel: Merkwürdig! Gehen sie alle nach dem Konzert nach Hause und schreiben Fugen?

Bach: Hoffentlich nicht! Ich bin sogar sicher, daß sie es nicht tun, weil der Preis des Notenpapiers unerschwinglich ist. Oder vielleicht sind alle sehr reich. Jedenfalls weiß ich's nicht. Aber man sagt mir, daß sie das Werk vom Orchester gespielt zu hören lieben.

Händel: Vom Orchester? Aber du hast es doch gar nicht für Orchester gesetzt.

Bach: Nein. Aber, weißt du: in einem großen Saal klingt ein Orchester besser als eine Orgel.

Händel: Wer hat es orchestrirt?

Bach: Ich kann es wirklich nicht sagen. So viele bearbeiten jetzt meine Partituren! Wir haben eben nicht die Instrumente gehabt, die sie jetzt haben.

Händel: Ist es gut gemacht?

Bach: Nicht besonders! Sie haben versucht, es etwas farbiger zu machen. Ich glaube schon, das wäre möglich. Und es ist tatsächlich gemacht worden. Nur hatte der Bursche nicht genügend Phantasie, um die Sache wirklich gut auszuführen. Jedenfalls ist meine Musik, sogar mehr als die deine, eher Form und Zeichnung, als Farbe.

Händel: Was ist denn mit der Tonart geschehn? Wenn ich mich recht entsinne, steht deine ganze „Kunst der Fuge" in d-moll. Wurde es den Leuten nicht über, den ganzen Abend nur Kompositionen in derselben Tonart zu hören?

Bach: Offenbar nicht.

Händel: Warum haben wir uns dann so mit Modulationen geplagt?

Bach: Es scheint, daß man Musik jetzt von einem andern Standpunkt aus betrachtet.

Händel: Ich werde den Gedanken nicht los, daß mit deiner „Kunst der Fuge" es eine ähnliche Bewandtnis hat, wie mit meinen Händel-Festen.

Bach: Vielleicht. Aber es sind gute Menschen. Weißt du, womit sie den Abend beschlossen haben? Sie haben meinen letzten Choral auf der Orgel gespielt!

Händel: Was hatte das mit den Fugen zu tun?

Bach: O, gar nichts natürlich! Es war nur eine Huldigung für mich. Übrigens ist es jetzt Mode, mit weicher Orgelmusik Tränen hervorzulocken. Du kennst die Kinos, wovon wir uns nichts haben träumen lassen? Die machen es alle so. Es ist eine neue und großherzige Rasse von Menschen, die jetzt die Erde bevölkert.

Händel: Vielleicht hast du recht . . . Und doch . . .

Bach: Ja . . . ich selbst hege auch einige Zweifel . . .

Diese kleine Satire hat der Londoner Kritiker F. Bonavia vor einiger Zeit im „Monthly Musical Record" veröffentlicht. Übersetzt von P. E.

Wie die deutſche Dichtung Muſik und Muſiker karikiert.

Von Gerh. F. Wehle, Berlin.

Lachen iſt etwas Göttliches! Kein Tier kann lachen. Nur dem Menſchen ward dieſe Gunſt vom Schickſal in die Wiege gelegt. Glücklich der Menſch, der ſich die Wohltat des erlöſenden Lachens erhalten hat. Ihm kann der Alltag mit ſeinen Nadelſtichen nicht allzuviel anhaben. Mit dem Lachen ſchafft er ſich die Sorgen und den Ärger von der Seele!

Kein Wunder, daß ſich die Dichtung des Lachens bemächtigt hat und verſucht, es ſich dienſtbar zu machen.

Folgen Sie mir nun bitte in das Lachkabinett, in dem unſere deutſchen Dichter mit Grazie und Witz u. a. auch Frau Muſika necken und ihr etwas am Zeuge zu flicken verſuchen. Dieſe aber lächelt dazu holdſelig und läßt ſich's mit Schmunzeln gefallen: denn wo Dichtung und Muſik ſich zu einer, wenn auch nur kurzen Ehe verbinden, da gibt es meiſt einen guten Klang.

Gleich in der erſten Kammer dieſes Kabinetts finden Sie eine Sammlung von Inſtrumenten, die es den Dichtern angetan hat. Oder beſſer — den gemißhandelten Ohren der Dichter. Der bekannte Heinrich Seidel kennt offenbar nur die böſe Seite der Muſik. Denn er läßt ſich ſo vernehmen:

Die Muſik iſt heutzutage wohl der Menſchheit größte Plage,
Schauervolles wird erreicht, wenn der Menſch die Geige ſtreicht,
Oder um die Abendröte zwecklos bläſt auf einer Flöte.
Und ich hege die Vermutung, daß auch der Poſaune Tutung
Manchem wohl bei Tag und Nacht keine große Freude macht.
Dieſer ſchlägt mit viel Gebimbel grauſamlich das Klavicimbel,
Jener aber, gnadenlos, kneift das Cello — Gott iſt groß!
Seine Langmut iſt unendlich, treibt's der Menſch auch noch ſo ſchändlich!

Ein beſonderes Verdienſt hat ſich Wilhelm Buſch errungen, als er das mißhandelte Klavier in ſeine Dichtung liebevoll aufnahm:

Ein gutes Tier iſt das Klavier,
Still, friedlich und beſcheiden,
es muß dabei auch vielerlei
erdulden und erleiden.

Der Virtuos ſtürzt darauf los
mit hochgeſträubter Mähne,
er öffnet ihm voll Ungeſtüm
den Leib gleich 'ner Hyäne.

Und raſend wild, das Herz erfüllt
von mörderiſcher Freude,
durchwühlt er dann, ſo ſehr er kann,
des Opfers Eingeweide.

Wie es da ſchrie, das arme Vieh
und unter Angſtgewimmer
bald hoch, bald tief um Hilfe rief,
vergeſſ' ich nie und nimmer!

Während dieſes erſte Zimmer des Kabinetts nur muſikaliſche Sächlichkeiten enthält, finden Sie in dem großen Mittelzimmer, in das ich Sie jetzt einzutreten bitte, die Perſönlichkeiten, die von Witz, Satire und Karikatur gerupft werden. Eine verwirrende Fülle ſpringt Ihnen hier in die Augen. Welcher auch nur einigermaßen bekannte Muſiker iſt von dieſen drei Lausbuben wohl ungeſchoren gelaſſen worden! Wir könnten ſtundenlang durch dieſen Raum wandern, wollten wir alles beſehen! So ſind wir gezwungen, nur die markanteſten Typen herauszugreifen. Es gibt wohl kaum einen Muſiker, über den man die Schale der Ironie reichlicher ausgegoſſen hätte als über Richard Wagner, deſſen Eitelkeit oft genug herhalten mußte. Nebenbei: ein Berliner Kritiker hat ſogar ein Schimpflexikon herausgegeben, das ſämtliche Schimpfwörter enthält, die man Wagner an den Kopf geworfen hat. Davon ſollen Sie heute keine Probe erhalten. Hören Sie dafür, wie man ihn mit den Namen ſeiner Opern foppt:

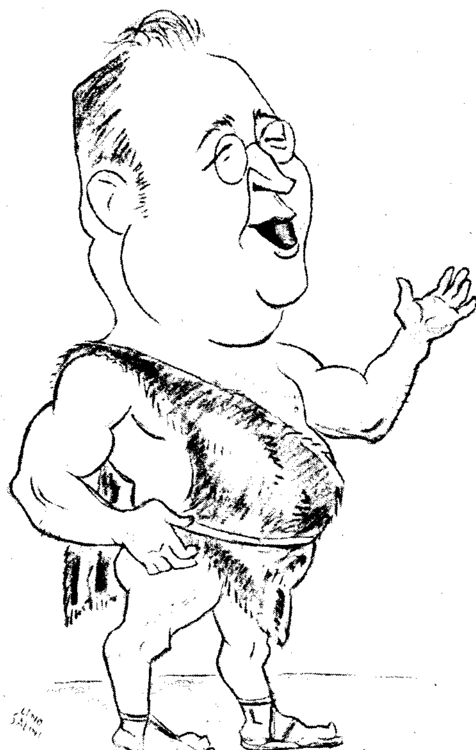


Die elektrische Hinrichtung
durch den musikalischen Scharfrichter

Karikatur von F. Lüttner

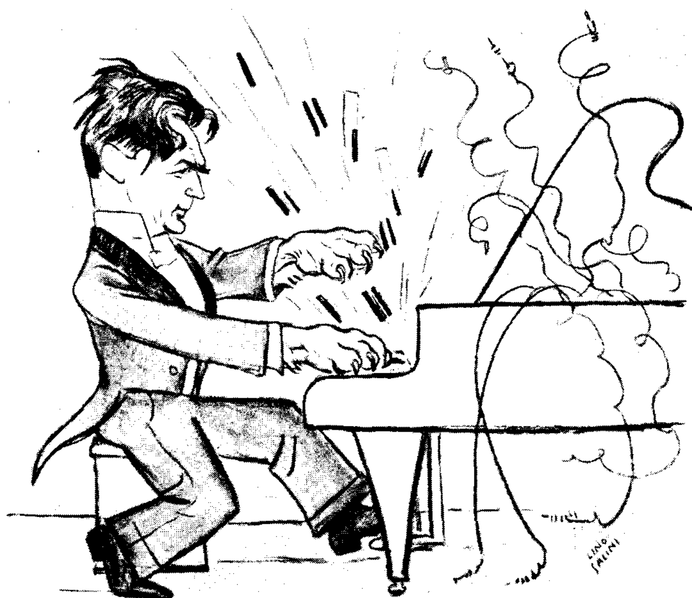
(„Richard Strauß, Elektra“)

Zu dem Aufsatz von Robert Pessenlehner, „Humor in der Musik“



Franz Völker als Siegmund

Karikatur von Lino Salini



Alfred Hoehn als Klavierlöwe

Karikatur von Lino Salini

Zu dem Aufsatz von Robert Pessenlehner, „Humor in der Musik“

Richard, wenn Du feuerzauberst, wenn Du götterdämmerst,
wenn Du pilgerhörst, hast Du auch 'ne blasse Ahnung,
Richard, wo Du hingehörst?
Wüßtest Du gar, was Du verdienst, Richard, wenn Du lohengrinst!

Etwas weniger sanft erging es dem Meister, als er seinen „Tristan" aus der Taufe heben wollte. Bekanntlich wurde im letzten Moment die Darstellerin der Isolde krank. Da verulkte eine Münchener Zeitschrift die unpäßliche Isolde in Wagnerscher Ausdrucksweise:

O vergeh, geschwoll'ner Backen, Reissen im Nacken,
Zahnendes Weh, Hexenschuß, Ohrenfluß!
Mir war's im Rückgrat wie unter einem Stück Rad.
Wie's mich riß, die Seele zerspliß,
Bei Fis und Gis ich nie vergiß!
Du hauptneigende Luft, komm' an meine Brust!
Weißt, was das heißt, wenn's einen so reißt?
Horch — wer schreit so starke? Beschütze mich, Tristan, es ist König Marke!
Man meint schon, er frißt an!
Acher! Schon wieder! Das zieht auf und nieder!
Ja, es beginnt, und ich rette, ungeminnt, mich ins Bette!

Ein Antipode Wagners war Robert Schumann, der sanfte Schumann, dessen „Träumerei" jedem musikliebenden Menschen aufs innigste vertraut ist. Da dieses Stück, ursprünglich für Klaviersolo geschrieben, dank seiner einschmeichelnden Melodieführung für so ziemlich sämtliche Instrumente, die es überhaupt gibt, bearbeitet worden ist, konnte man eine Zeitlang in kein Konzert gehen, ohne nicht diese „Träumerei" in irgendeiner Form vorgesetzt zu bekommen. Das verdroß einen Berliner Kritiker, der sich von der Melodie förmlich verfolgt fühlte, so daß er in folgenden Stoßseufzer ausbrach:

Jedwed Konzert an jedem Tag bringt immer Freud' und niemals Klag'!!
Doch abends von halb achte an bis nach halb elf — da biste d'ran!
Da hörste still und unbewegt, was Dein Gemüt so tief bewegt,
Da tönt entgegen Dir — ei, ei, dem Schumann seine „Träumerei"!
Sie ist ja noch so unbekannt, d'rum spielt sie jedes Künstlers Hand,
Und alle Blicke schimmern feucht von diesem Stück — man hat's nicht leicht!
Ja, ja, die schöne „Träumerei" kennt jedes Instrument — ei wei!
Nur der Gesang — hierfür zu dumm! — singt sie noch nicht dem Publikum.
Jedoch in jedem Kaffeehaus, bei Taufe, Hochzeit, Leichenschmauß,
Auf Flöte, Geige und Quartett, Fagott, Oboe, Klarinett,
Auf Horn, Trompete, Kontrabaß — vor Rührung wird das Aug' mir naß —
Auf Harfe, Zither, Xylophon und selbst dem lieben Grammophon
Ertönt die süße „Träumerei"! Da freut man dankbar sich, ei, ei!
Im Bachsaal und Harmoniumsaal, Beethoven-, Brahms- und Schwechtensaal,
Im Bechstein-, Klindworth-, Schubertsaal,
Man flötet, orgelt, bläst xmal
Nur diese eine Melodie — sogar in der Philharmonie!
Zu schweigen vom Musiksalon! Dort ist sie längstens heimisch schon.
Und komm ich nächstens wieder mal zum Hochschul- oder Meistersaal,
So freu' ich mich schon im voraus, auf den famosen Ohrenschmaus:
Da treff' ich wieder sie, ei, ei! Dem Schumann seine „Träumerei"!

Leider haben wir — wie es bei jeder Führung der Fall ist — nicht so viel Zeit, um uns alles gründlich anzusehen. Also weiter in ein kleines seitliches Abteil. Hier treffen wir unbekannte, unbenannte Musikanten; es ist das Kabinett der kuriosen Angelegenheiten. Da schwärmt z. B. ein unbekannter Musikus seine Dulcinea mit Worten an, die dem Sprachschatz des musikalischen Lexikons entstammen:

Laura, Laura, was sind Mädchenschwüre?!
Fragt mein tiefster Baß Dich vorwurfsvoll!
Ach, nach dieser Liebesouvertüre
Welch ein Mark und Bein erschütternd Moll!

Grüßte nicht mit süßen Liebeskonsonanzen
Gleich Dein erster Blick verheißungsfroh,
Daß mein Herz Dir mußt' entgegentanzen
Im Zweivierteltakt prestissimo?

Und es folgten Stunden, Tage, Wochen,
Voller Nibelungengötterlust,
Sotto voce wurde viel gesprochen,
Dolce ruht ich dann an Deiner Brust.

Ritenuto — nur mit bangem Stocken —
Meld' ich, wie das weitere verlief:
Laura, ach! Du ließest Dich verlocken
Durch ein fremdes Leitmotiv!

Aus dem Herzen ringt mit Hindernissen
Sich ein leises Lamentoso nur!
Werde keinem so wie mir zerrissen
Seiner Liebe gold'ne Partitur!

Und hier — kennen Sie diesen Musikanten? Fast ist uns, als wären wir ihm irgendwann schon begegnet. Aber auch er zählt zu dem Heer der Unbekannten. Oder vielmehr, doch nicht ganz! Sein Name ist zwar vergessen, aber seine unsterbliche Tat lebt in dem deutschen Volkslied von Geibel weiter. Es geht so:

Ein lust'ger Musikante marschierte am Nil, o tempora, o mores!
Da kroch aus dem Wasser ein großer Krokodil, o tempora, o mores!
Der wollt' ihn gar verschlucken, wer weiß, wie das geschah!
Juchheirassasa, o tempo-tempora! Gelobet seist du jederzeit, Frau Musika!

Da nahm der Musikante seine alte Geigen, o tempora, o mores!
Und tät mit seinem Bogen fein darüber streichen, o tempora, o mores!
Allegro, Dolce, Presto, wer weiß, wie das geschah!
Juchheirassasa, o tempo-tempora! Gelobet seist du jederzeit, Frau Musika!

Und wie der Musikante den ersten Strich getan, o tempora, o mores!
Da fing der Krokodilius zu tanzen an, o tempora, o mores!
Menuett, Galopp und Walzer, wer weiß, wie das geschah!
Juchheirassasa, o tempo-tempora! Gelobet seist du jederzeit, Frau Musika!

Er tanzte wohl im Sande im Kreise herum, o tempora, o mores!
Und tanzte sieben alte Bergamiden um, o tempora, o mores!
Denn die sind lange wacklicht, wer weiß, wie das geschah!
Juchheirassasa, o tempo-tempora! Gelobet seist du jederzeit, Frau Musika!

Und als die Bergamiden das grimme Vieh erschlag'n, o tempora, o mores!
Da ging er in ein Wirtshaus und sorgt für seinen Mag'n, o tempora, o mores!
Tokaierwein, Burgunderwein, wer weiß, wie das geschah!
Juchheirassasa, o tempo-tempora! Gelobet seist du jederzeit, Frau Musika!

Namenlos ist auch das Heer der — — Doch zuvor eine Scherzfrage: „Welche Tanten sind dem Künstler am unerträglichsten?" Antwort: „Die Dilet-tanten!" — Womit natürlich nicht die aus innerem Bedürfnis und mit Inbrunst musizierenden Liebhaber, sondern die aufgeblasenen Nichtskönner gemeint sind. Namenlos ist also das Heer dieser Nichtskönner. Wie heißt doch der Dialog? A zu B: „Du, die Müller singt doch entsetzlich falsch!" B: „Aber man merkt es nicht so sehr, weil sie sich gleichzeitig so falsch begleitet!" Der Volksmund spricht da sehr treffend von Katzenmusik. Sie kennen doch das schöne Lied? Oder nicht? Dann sollen sie es gleich zu hören bekommen. Also:

Tier und Menschen schliefen feste,
selbst der Hausprophete schlief,
als ein Schwarm geschwänzter Gäste
von den nächsten Dächern stieg.

In dem Vorsaal eines Reichen
stimmten sie ihr Liedchen an,
so ein Lied, das Stein' erweichen,
Menschen rasend machen kann.

Hinz, des Murners Schwiegervater,
schlug den Takt erbärmlich schön,
und zween abgelebte Kater
quälten sich, ihm beizustehn.

Endlich tanzen alle Katzen
poltern, lärmen, daß es kracht,
zischen, heulen, sprudeln, kratzen,
bis der Herr im Haus erwacht.

Dieser springt mit einem Prügel
in dem finstern Saal herum,
schlägt um sich, zerstößt den Spiegel,
wirft ein Dutzend Schalen um,

stolpert über ein'ge Späne,
stürzt im Fallen auf die Uhr
und zerbricht zwo Reihen Zähne!
Blinder Eifer schadet nur!

Und jetzt, meine Damen und Herren, führe ich Sie in den Zoologischen Garten. Was? Musik und Zoologischer Garten? Aber freilich! Die Tierlaute sind auch musikalische Gebilde, bald mehr, bald weniger. Besonderer Beliebtheit erfreut sich der Kuckuck mit seinem bekannten Ruf. In dem Volkslied: „Der Kuckuck und der Esel" geht er sogar einen Wettstreit mit Bruder Langohr ein und lustig tönt zum Schluß das Duett: „Kuckuck, i-a, Kuckuck, i-a!" Aber auch die „musizierenden" Nachtigallen, Wachteln, ja selbst das Schwein, müssen gelegentlich herhalten, um Stoff zur Karikatur zu geben. Und kennen Sie nicht das herrliche vierstimmige Froschkonzert für Männerchor? Aber obenan marschiert doch die Katze. Wenn Kater und Katze sich in lauwarmer Frühlingsnacht vor unsern Fenstern ein Rendezvous geben, dann haben wir das herrlichste Katzenkonzert! Und diese Bezeichnung hat sich mit fast selbstverständlicher Naturnotwendigkeit auf gewisse Dilettantenmusizierereien übertragen, wovon der Klapphornvers die rechte Vorstellung gibt:

Zwei Schwestern saßen am Klavier, die eine spielt' mit viel Pläsir,
Die andre sprach: Helene! Mir geht's durch Mark und Beene!

Durch „Mark und Beene" geht es einem auch, wenn Sie z. B. „O du lieber Augustin" mit der linken Hand in C-dur, mit der rechten Hand in Des-dur spielen! Bitte, versuchen Sie es einmal! — Und nun gar der Gesang!

„Mancher hebt wohl an zu singen,
Und er glaubt, es müßte klingen,
Doch es klingt wie Froschgequake
Und wie aus dem Dudelsacke!"

Ob es nun der Dilettant oder der Berufssänger ist, ihnen allen hängt der Karikaturist etwas an die Rockschöße. Die Dummheit — man stellt sie zeichnerisch durch den beliebten Vierbeiner mit langen Ohren dar — die Dummheit soll — ich bitte dies nicht persönlich zu nehmen — am ausgeprägtesten beim Tenor sein. Warum gerade beim Tenor? „Das weiß niemand nicht!" Der hervorragende Dirigent und beißende Satiriker Hans von Bülow wurde einmal von dem weltberühmten Heldentenor Wachtel gebeten, ihm, Wachtel, etwas ins Stammbuch zu schreiben. Da Bülow sich mit ihm in den Proben weidlich herumgeärgert hatte, trug er ihm folgenden Zweizeiler ein: „Merk er sich, Herr Wachtel: Ein Viertel ist kein Achtel. Hans von Bülow."

Sie sehen, meine Damen und Herren, in diesem Kabinett könnten wir wirklich in den Schmerzensruf ausbrechen: „O Herr, wie groß ist Dein Tierreich!" Es streckt seinen Arm in erheblichem Maße nach den menschlichen Gefilden aus!

Doch die Zeit drängt! Wir müssen weiter. Wir werfen nur ganz flüchtige Blicke bald hier-, bald dorthin.

Da sehen Sie die großen Dirigenten aller Zeiten in der Karikatur festgehalten. Ob es nun Weber, Wagner, Berlioz, Bülow, Brahms oder Reger, Nikisch, Richard Strauß oder Johann Strauß, Pfitzner und wie sie alle heißen mögen, ist — aus allen wird das Typische, das Menschliche, herausgeholt und irgendwie festgehalten. Dem Publikum ist es letzten Endes ja ganz gleich, wer dirigiert. Die Hauptsache ist, daß es eine bekannte Größe ist. Dann kann man schwärmen und unbefangen Lob um sich streuen. Und es macht einen so vorzüglichen Eindruck, wenn man als mehr oder weniger Nichtskönner und Nichtswisser mit großen Worten um sich werfen kann, ohne Gefahr zu laufen, sich eine Blöße zu geben. Wie heißt doch der Vierzeiler aus der Vorkriegszeit?

Sitz' ich in der Philharmonie,
Hat Nikisch meine Sympathie.
Doch sitz ich in dem Opernhaus,
Bin ich für Weingartner und Strauß!"

Dort drüben finden Sie die Musik als Dienerin der Liebesleute. Sie ist der Bote, der zwischen den Liebenden die Verbindung herstellt. Die ganze Literatur ist voll Karikatur dieser Art. Hier nur eine Probe:

Am Klavier.

Von Max Eugen Rascher.

Wir trieben, ging die Mutter weg, beim Spiel nur Lustgetändel,
Vertieften uns in Küsse dann,
Anstatt in Bach und Händel.
So mancher schöne Fugensatz ward eiligst überschlagen,
Wir schufen ja selber Fuge genug, getreu dem ältesten Schema:
„Ich liebe Dich" ist zweifellos das passendste Fugenthema.

Man kann sich bei dieser Gelegenheit seiner Allerliebsten gegenüber allerdings auch mörderlich blamieren. Sie alle kennen das herrliche Preislied: „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein . . .", mit dem Walther von Stolzing sein Evchen in den „Meistersingern" erringt. Aber wenn der Rivale Beckmesser den Text zu dem schönen Preislied stiehlt, jedoch die Handschrift des Dichters Hans Sachs nicht recht lesen kann, auch ein gut Stücklein Dummheit hinzukommt, dann wird aus dem herrlichen Lied folgende Karikatur:

Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
voll Blut und Duft
geht schnell die Luft,
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen,
im Garten lud ich ein
garstig und fein.

Wohn' ich erträglich im selbigen Raum,
hol' Gold und Frucht,
Bleisaft und Wucht.
Mich holt am Pranger
der Verlanger,
auf luft'ger Steige kaum,
häng' ich am Baum.

Heimlich mir graut,
weil es hier munter will hergehn:
an meiner Leiter stand ein Weib,
sie schämt' und wollt' mich nicht besehn,
bleich wie ein Kraut
umfasert mir Hanf meinen Leib,
mit Augen zwinkend,
der Hund blies winkend,
was ich vor langem verzehrt,
wie Frucht so Holz und Pferd vom Leberbaum.

Dort in einem Zimmer für sich ist eine besondere Type untergebracht: Der Pauker! Was, ist der so etwas Besonderes? Freilich! Denn er hat immer das große Wort. Das werden Sie ja alle schon gemerkt haben! Gustav Freytag läßt in seinem Roman „Soll und Haben" folgenden Dialog spinnen:

„Spielen Sie die Violine?" „Vergebung, die Pauke! Ich frage Sie, was heißt spielen auf den anderen Instrumenten? Es ist ein ewiges unruhiges Umherrasen von der Höhe zur Tiefe und wieder umgekehrt, eine ungemütliche Anstrengung in allen möglichen Schnelligkeiten, Triolen, Trillern, Tremolos und wie die Quälereien alle heißen. Nur selten erscheint eine lange, dicke, ruhige Note, ein solider Ton, welcher aushallt und nicht von der nächsten einen Fußtritt bekommt. Nehmen Sie dagegen den Ton der Pauke. Welche Kraft, welche Feierlichkeit und welche Wirkung!

Und erst der Glückliche, dem ein solches Instrument anvertraut wird! Man sagt den übrigen Virtuosen nach, daß sie reizbar und empfindlich sind. Der Pauker aber wird ein großer Held, ein Charakter, er bekommt eine Weltanschauung, wie sie nur auf dem erhabenen Standpunkt möglich ist. Er pausiert dreißig, fünfzig Takte. Unterdes rennt, rennt und quiekt das Volk der übrigen Töne durcheinander, wie die Mäuse, wenn die Katze nicht zu Hause ist. Er allein steht in einsamer Größe, scheinbar mit nichts beschäftigt, er nimmt vielleicht eine Prise oder sucht sich lächelnd die schönsten Damen im Zuschauerraum. Aber innerlich denkt er: 27, wartet nur, ihr ruppiges Notengesindel, 28, ich werde euch sogleich eins auf den Kopf geben, 29, diese Geige wird naseweis, 30, bum! Er schlägt auf und die anderen Instrumente fahren aufgeregt zusammen, sie fühlen die Sprache ihres Herrn und Meisters, und alle Zuhörer atmen tief auf — das große Wort ist gesprochen!"

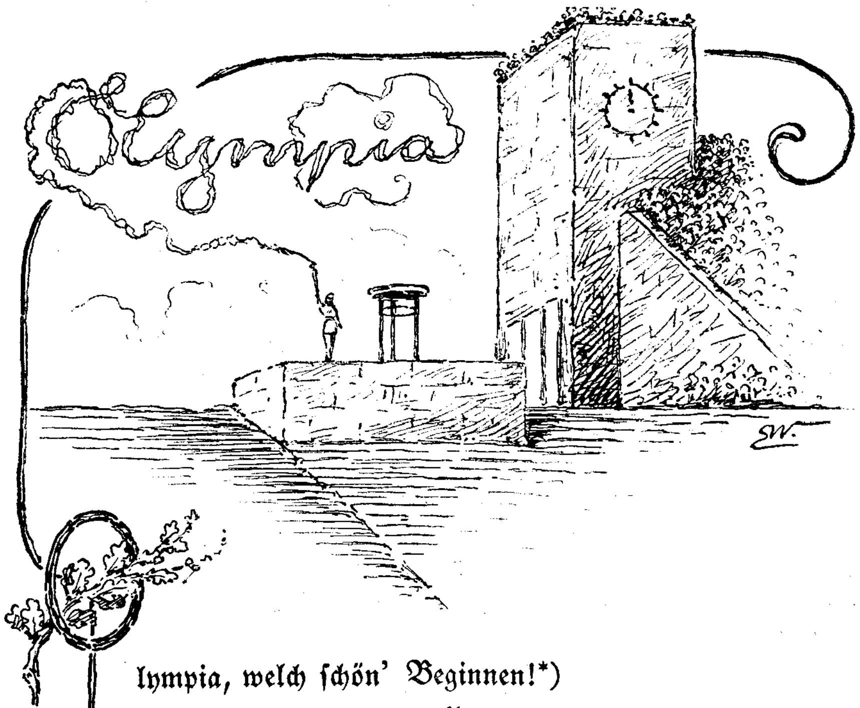
Es ist klar, daß ein solcher unbestrittener König auch verherrlicht werden muß. So besingt Hermann Buch den Pauker mit folgenden herrlichen Zeilen:

Der Paukist.

Beneidenswert ist der Paukist, weil er sehr wenig tätig ist.
Die andern spielen wild drauflos, Herr Buller sitzt und zählet bloß.
Er zählt sich müde, zählt sich matt, weil er fast immer Pause hat.
Die Oper hat im letzten Akt nur einen einz'gen Paukentakt,
Da heißt es: Buller aufgepaßt! Daß er den Schlag ja nicht verpaßt!
390 Takte stumm, dann steht es in den Noten: Bumm!!
Auf diesen Takt, da kommt es an. Doch Buller ist ein tücht'ger Mann!
Nur heute ist's besonders heiß und auf der Stirne perlt der Schweiß!
Noch hat er 50 Takte Zeit! Herrn Buller packt die Müdigkeit.
Und plötzlich nickt — es ist gemein —
Er sanft vor seiner Pauke ein.
Doch wer ein richtiger Paukist, nie ganz von Gott verlassen ist . . .
Je näher nämlich kommt das Bumm,
Je mehr wird auch sein Rücken krumm.
Und da, grad' an der richt'gen Stell', fällt schon sein Kopf aufs Paukenfell.
Erschrocken fährt er auf im Nu — der Dirigent doch nickt ihm zu,
Zufrieden er herüberlacht: Buller, das hab'n Sie gut gemacht!
Und dieser, da die Oper aus, packt ein und geht vergnügt nach Haus,
Von sich durchdrungen, denn er ist auch selbst im Schlaf noch: Der Paukist!

Und während wir dem Ausgang unseres Lachkabinetts zustreben — es ist schon viel zu spät geworden! — frage ich Sie noch schnell: „Wer hat es bei den Konzerten von allen Mitwirkenden am allerschwersten?" Antwort: Die Aufräumefrau. Die Aufräumefrau?? Warum denn? Nun, sie muß all die falschen Noten und die, die unter Flügel und Podium gefallen sind, zusammenkehren!" —

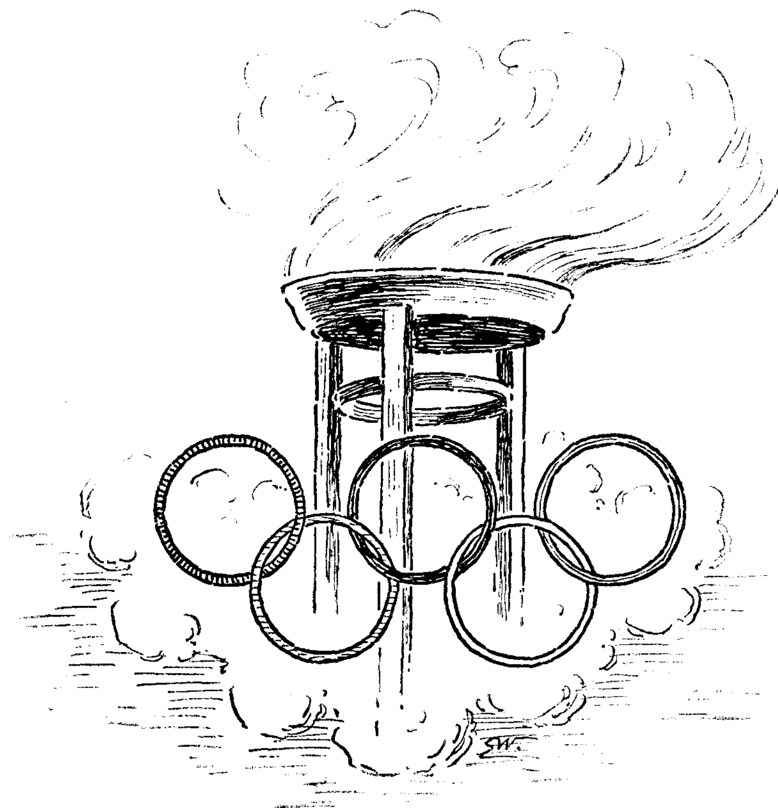
. . . womit ich Sie wieder an die frische Luft setze, meine Damen und Herren!

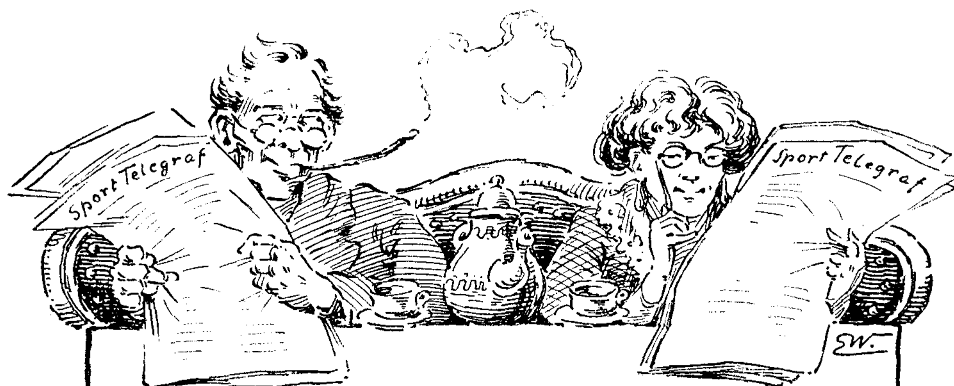


Olympia, welch schön' Beginnen!*)
Man kann den höchsten Preis gewinnen,
wenn man mit Kraft und guten Nerven
kann laufen, springen, Diskus werfen,
wenn flink man über Hürden hetzt,
und reitend über Gräben setzt,
wenn man beim Fußball etwas kann,
und man den rechten Trick ersann,
um mit dem Säbel, dem Florett,
als wenn es keine Mühe hätt',
mit einem Lächeln, einem süßen,
den Gegner quasi aufzuspießen,
wenn man im Wasser mit den Flossen
geschickt ist, und beim Kugelstoßen
den richt'gen feinen Schwung besitzt,
wenn vornweg man im Kanu flitzt,
und wenn beim Turnen und beim Ringen
die richt'gen Handgriffe gelingen,

*) Ein Bilderbogen von Emil Wagner, München.

wenn man gewandt beim Rudern, Segeln,
und durch k. o. kann niederbögeln
den Gegner, der nicht aufgepaßt,
wenn man, das Eisen angefaßt,
gestreckt den Byceps und den Kropf
600 Pfund hebt über'n Kopf,
wenn man im Schnee und auf dem Eis
mit Grazie sich zu tummeln weiß,
und wenn man's Schießen gründlich kennt,
indeß die heil'ge Flamme brennt.



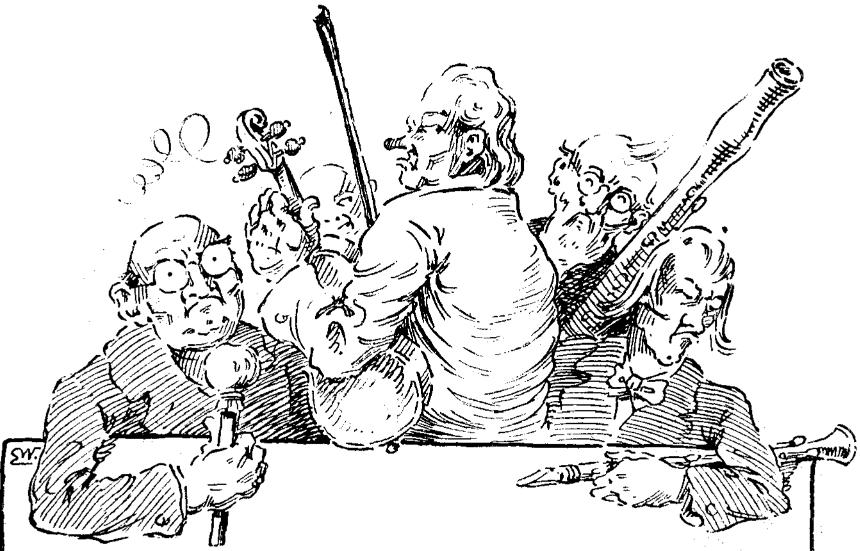


Ja, edler ritterlicher Streit
und glückhafte Gemeinsamkeit,
wie sportliche Betätigung
gibt neues Leben, neuen Schwung.

Dies alles ward im vor'gen Jahr
selbst einem Laien richtig klar.
Sogar bei jenen, welche reif
an Jahren und an Gliedern steif,
bemerkte man so hie, wie dort
ein Interesse für den Sport.
Und mancher, welcher vorher schlaff,
hielt sich, so gut er konnte, straff,
er streckte höher seine Nase,
und oft bemerkt' man auf der Straße,
daß ält're Herren tänzelten,
Matronen wieder schwänzelten. –
So schuf Olympia allerwegen
auch unsern Alten reichsten Segen,
und wer schon fast dem Grabe nah,
fühlt', daß die „Jugend" wieder da.



Vor allem aber e i n e Sorte
von Erdenbürgern hatte Worte
voll Freude und voll Dankbarkeit,
voll Lobes, voll Zufriedenheit,
daß, wie's bereits in USA
und auch in Holland schon geschah,
so auch im deutschen Festspieljahr
die schöne Kunst vertreten war:
die Maler und die Städtebauer,
die Graphiker, die Bilderhauer,
das ganze wimmelnde Gelichter
der G'schichtenschreiber und der Dichter,
besonders aber — welch ein Glück —
auch die Erfinder von Musik!

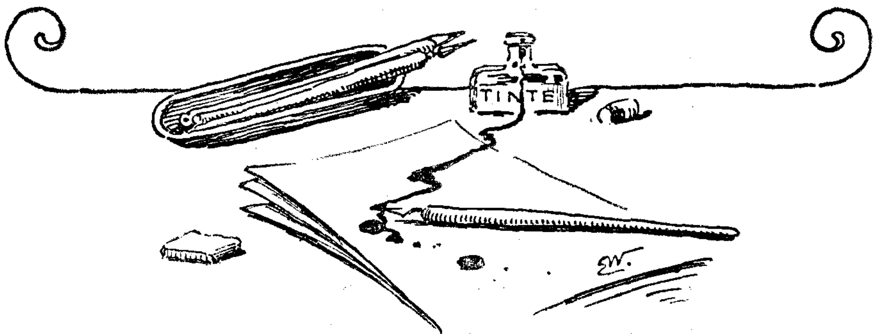


Doch hier — man predigt stets von Freundschaft,
Zusammenhalt und Volksgemeinschaft —
hier ward in dem Kollegenkreise
manchmal auch laut, doch meistens leise
gemäkelt und auch miesgemacht,
weil man — mit gutem Vorbedacht —
nur jenen tat Medaillen gönnen,
die selber komponieren können,
die and're große Masse aber
der Sänger, Instrumentenschaber,
der Orgler, Schläger, Bläserwinsler,
der Pianisten, Taktstockpinsler,
die doch durch fuchteln, spielen, singen
die Werke erst zum Klingen bringen,
wie dringend man auch darum bat,
zum Kampf nicht zugelassen hat.



Was tun, sprach Zeus, und so auch ich.
Es wär' doch wirklich fürchterlich,
wenn man die Bande, die verwöhnte,
nicht irgendwie beteil'gen könnte!
Die Schwierigkeit, die liegt natürlich
in der Gefahr, daß unwillkürlich,
wenn d i e s e man zufriedenstellt,
der Komponistenschwarm rebellt.
So könnte einem also blüh'n
der gleiche Saustall, nur in grün.
Das darf nicht sein! Mit Vorbedacht
muß man nun sehen, was man macht,
um Können und um Schwierigkeiten
und die verschied'nen Sonderheiten
der einen, wie der andern Sparte
gerecht und weise durch aparte
Gesetze gütig auszugleichen
und Härten sorglich auszuweichen.

Gewöhnlich ist's nicht zu empfehlen,
Vergleich darüber anzustellen,
ob beispielsweis' das Geigen viel,
viel schwerer sei als Flötenspiel;
denn Kunst ist Kunst, und wer was kann,
das ist und bleibt ein ganzer Mann.
Allein, ob man was produziert,
und ob man es nur dirigiert,
ob man was Eig'nes schaffen kann,
ob man's nur spielt und singt sodann,
das sind — so denkt nur nach in Ruhe —
ganz ohne Zweifel zwei Paar Schuhe.
Man müßte also wohl bei diesen,
die durchaus komponieren müssen,
die Kampfesregeln so belassen,
dagegen für die vielen Klassen
von Künstlern, die nicht produzieren,
vielmehr nachschaffend nur agieren,
die Regeln ganz entsprechend deren
besond'rer Art und Weis' erschweren. —
Wie dies geschehen könnte, das
bestimm' besonderer Erlaß!



Ich will in folgendem probieren,
in meinem Sinn ihn zu skizzieren:



Indem, daß die produzierenden Musiker, mit anderen Worten die Komponisten, zu deutsch Tonsetzer, schwer genug geprüft sind dadurch, daß sie sich oft jahrelang plagen müssen, um eine Melodie zu finden, die ihnen, wenn sie sich hinsetzen, um sie aufzuschreiben, oft hundertmal wieder entwischt; und indem, daß, wenn sie sie wieder eingefangen zu haben glauben, sie meistens nicht mehr so schön ist, als sie glauben, daß sie war; und indem, daß diese Melodie mit unsäglicher Mühe erst in ein krampfhaft ausgeklügeltes harmonisches Gewandt gekleidet werden muß, damit diejenigen, denen sie zu Gehör gebracht wird, meinen, daß sie wirklich was taugt; und indem, daß es diesen Produzenten in den seltensten Fällen glückt, Abnehmer für ihre auf so grauenhafte Weise zur Welt gekommenen Musenwürmer zu bekommen; und letzten Endes indem, daß diese Ausnahmekreaturen pekuniär oft so gedruckt sind, daß sich die Notendrucker lieber drücken, bevor sie sich herbeilassen, ihre Produkte zu drucken; indem, daß sie also mit anderen Worten in ihrer Mehrzahl nicht zu neiden sind, wird ihnen bei ihrer Beteiligung am olympischen Wettbewerb nichts weiter auferlegt.

Alle anderen Musiker aber, als da sind Kapellmeister, Sänger und Instrumentalisten, haben sich, soferne sie auf Grund hervorragender Leistungen auf künstlerischem Gebiet die Genehmigung zur Teilnahme an den olympischen Spielen erhalten, neben der Prüfung auf Herz und Nieren in ihrem Fach auch einer Prüfung in einer ihrer Eigenart entsprechenden Sportart zu unterziehen, wobei es selbstverständlich ist, daß diejenigen Teilnehmer, welche bei Vorführung ihrer Sportübung unzweifelhaft erkennen lassen, „weß Nam' und Art" sie als Musiker sind, besonderen Anspruch auf Auszeichnung machen können.

Jenen, welche Interesse daran haben, das nächste Mal den Japanern zu zeigen, was wirkliche Kunst ist, möge folgender Entwurf, die Abhaltung von musikalisch-sportlichen Wettkämpfen betreffend, als Anregung dienen:



Musik, du fromme hehre Göttin,
du lieblich holde Himmelsbötin,
zieh' ein mit deinen Musensöhnen,
laß' freudig deine Kunst ertönen,
hast du ja endlich mal die Freude,
in ein gerammelt voll' Gebäude,
gefüllt mit einem strahlenden
und ausnahmsweis' auch zahlenden
(wovon du – ich bedau're sehr –
hier garnichts hast, da – Amatör)
schier hunderttausend schätzungsweise
zu zählenden Zuhörerkreise
die schönste Kunst zu predigen,
auch sportlich zu entledigen
dich dessen, was du hast gelernt
und wofür du von je geschwärmt.



Geschmückt mit König David's Bild,
das Künstlerwappen auf dem Schild,
auf einem Apfelschimmel reitend,
die Arme auseinanderbreitend,
und angetan mit einem G'wand
vom Opernhauskostümbestand,
eröffnet – int'ressant genug –
die Muse selbst den schönen Zug.



Alsdann, so folgen ihren Spuren,
im Arm der neu'sten Partituren
mehr oder wen'ger dicke Stöße,
die Komponisten je nach Größe.

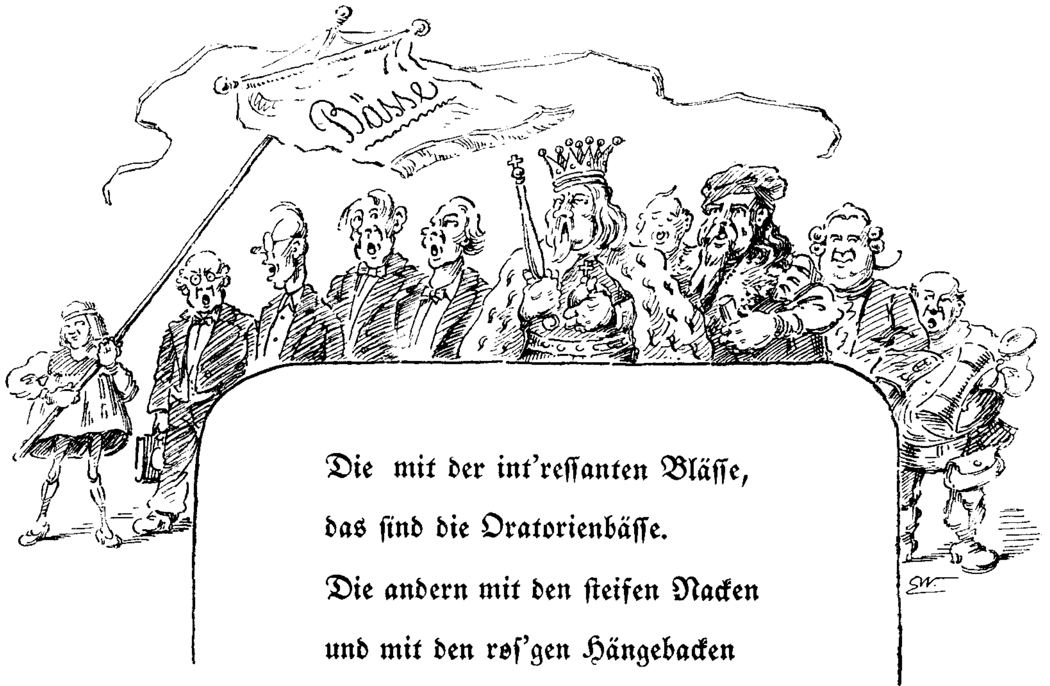
An diese gliedern Mann für Mann
sich all' die Dirigenten an,
die später diese Leckerbissen
von Partituren fressen müssen.



Geschwellt die Brust, geölt die Röhre,
sieht man jetzt schreiten die Tenöre.
Je höher einer jodeln kann,
je mehr marschiert er vorne dran.



Nun folgt 'ne Riege wirklich schöner
und ausgesuchter Baritöner
des lyr'schen und des Heldenfachs
vom Wolfram an bis zum Hans Sachs.



Die mit der int'ressanten Bläſſe,
das ſind die Oratorienbäſſe.
Die andern mit den ſteifen Nacken
und mit den roſ'gen Hängebacken
ſind Buffo-Baß und Heldenvater,
natürlich von 'nem Staatstheater.

Und hier (zum ersten Mal, wie's scheint,
in Eintracht freundschaftlich vereint),
folgt, angefüllt mit Mut zum Siege,
die anmutvolle Damenriege.

Ganz vorne trippeln flott und rank
(mit schlanker Linie, Gottseidank),
im Arme duft'ge Rosenketten,
die Kol'ratur- und Nur-Soubretten.





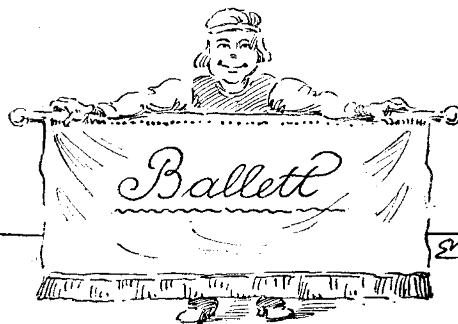
Die, die man vollschlank nennen kann,
sind jugendlicher Hochsopran,
und die, die folgen deren Spur
mit ausgewachsener Figur
und mildenburgischen Allüren
sind sozusagen die Walküren.

Doch von verschiedener Gestalt
sind Mezzo teils und teils der Alt.
Der Contraalt voranmarschiert,
er ist als „Orpheus“ engagiert
und hat soeben ganz verzückt
das tiefe X herausgedrückt.

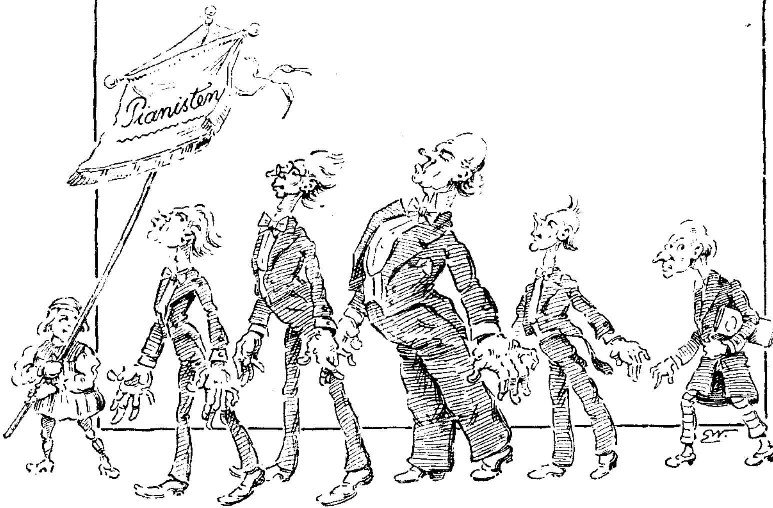




Den Schluß, geschmeidig, klein und nett,
bilden die Damen vom Ballett.
Das Alter ist zwar ganz verschieden,
doch ist man immerhin zufrieden,
weil sie zu Johann Straußens Tönen
so krampfhaft lieblich lächeln können.



Nun aber folget eine Klasse
für sich und von besond're Rasse.
Es sind — schaut nur, wie sie sich brüsten —
die Bändiger der Klimperkisten. —
Nur e i n e r bildet sich nichts ein.
Das muß ein Repetitor sein!



Doch weiter! Es ist noch nicht alle:
mit Geigen- und Trompetenschalle,
mit Flöten-, Pikkologepiep,
Oboenklängen, zart und lieb,
mit englisch Hörnern, Klarinetten,
mit Trommeln, Becken, Castagnetten,
mit Tuba-, Bombardongebläse,
mit Rumpeln ein'ger Kontrabässe,
mit Paukenschlägen, Beckenblitzen,
mit Hörnerstößen, die nicht sitzen,
mit fettem Kniegeigengewinsel,
und Bratschentremologerinsel,
mit Harfen (Firma Obermayer,
die ausgezeichnet und nicht teuer),
mit Glockenklingeln, Saxophonen,
Fagotten, lang wie Flakkanonen,
mit Wagnertuben und Kaldaunen
(ich mein natürlich die Posaunen),
zieh'n unter Jubel und Applaus
im Klang der Festmusik vom Strauß
Streicher und Bläser nebst Konsorten
ein durch des Stadions Ehrenpforten.


Orchester-Instrumente
SW.

Start:

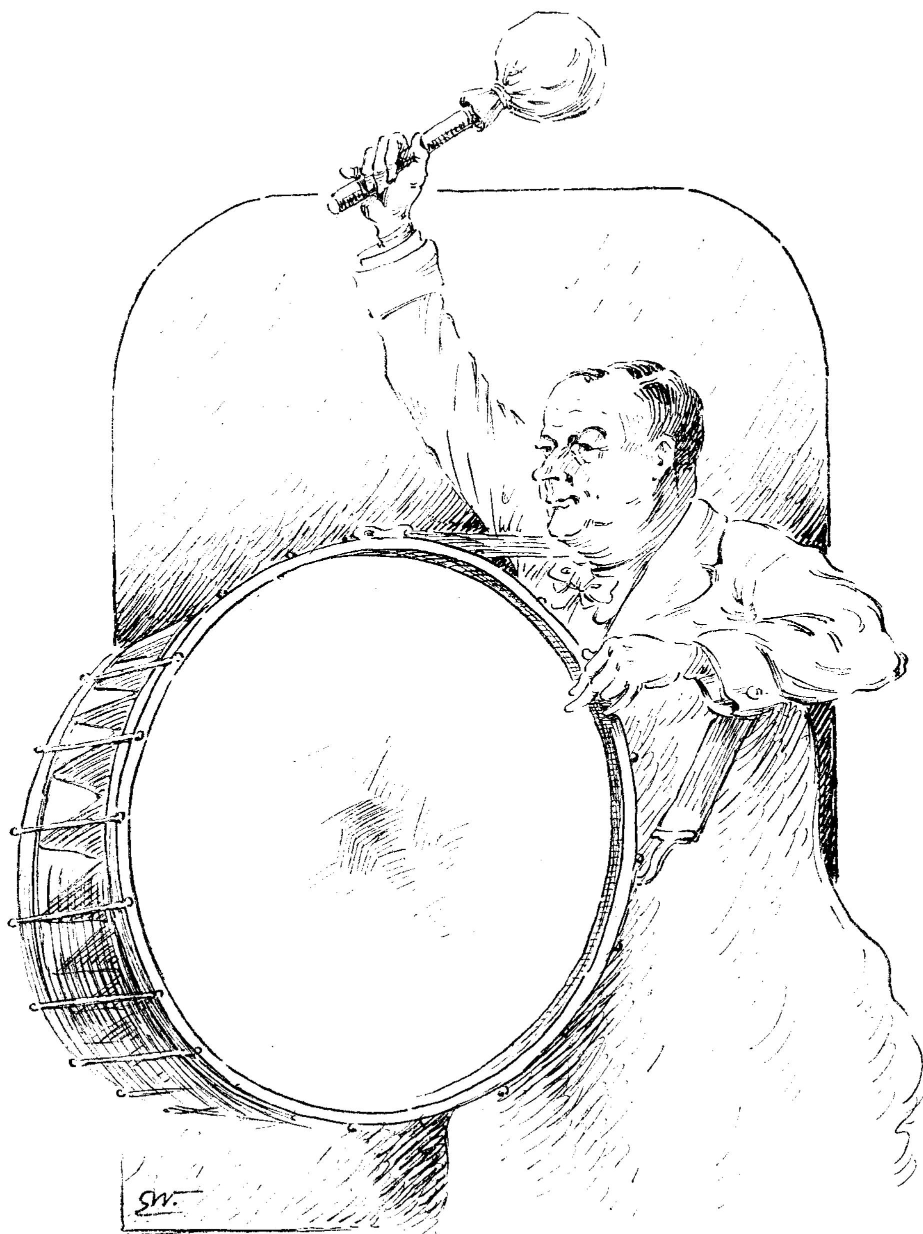
Nun lassen wir in buntem Reigen
Die Künstler ihre Künste zeigen:

Das erste, was bestimmt sein muß,
ist jedenfalls der „Starterschuß".
Hier tritt — es kann nicht anders sein —
jedoch schon eine Änd'rung ein:

Wenn für gewöhniglich beim Sport
die Startpistole hat das Wort,
so müssen wir in diesem Falle
ganz ausnahmsweis' zum ersten Male
ein and'res Mittel ausprobieren,
das für die Künstler paßt und ihren
Berufsgewohnheiten entspricht;
denn ein Revolver ist das nicht!

Da läßt es sich nun nicht vermeiden,
sich für die Trommel zu entscheiden.
Natürlich darf sie ja nicht klein,
es muß 'ne große Trommel sein;
ein Schlegel auch, wie deutsche Kind-
sköpfe so hart gewöhnlich sind.

So leg, Franz Miller, eisenharter,
sprichwörtlich ruhiger Weltenstarter,
die Startpistole mal beiseite,
häng' dir mit Hilfe kund'ger Leute
die dicke große Trommel um
und tröste dich, auch sie macht „Bum"!



Wettkampf:

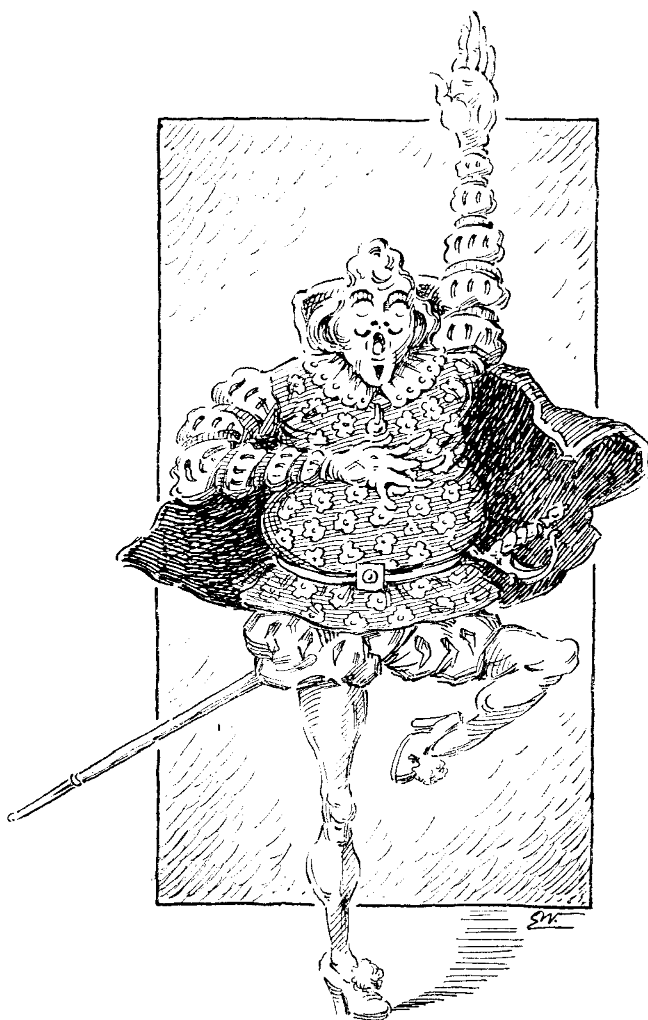
Kapellmeister:

Die, die vom Pult herunterspechten,
als ob sie einen fressen möchten,
die sollen fechten!
Denjen'gen, die mit Schwung zum Grauen
der Gegner umeinanderhauen
und grimmig schauen,
wird so ein Kampf gewiß nicht schwer.
Der Sieger ist dann sicher der,
der mit dem Speer
so recht energisch und mit Wucht
Akzente anzubringen sucht
und dabei flucht,
bis schließlich im $^{5}/_{4}$-Takt
den Feind er bei 'ner Luftpaus' packt
und ganz zerhackt!



Sänger:

Wenn man so in der Oper sitzt
und eifrig auf die Bühne spitzt
auf den Tenor,
wie er die schönen Arien singt,
von einem Fuß zum andern springt
und wie empor
er einen Arm zur Höhe reißt,
den andern um die Brust rumschmeißt,
wie ein Pastor,
und wie mit einem Heldenschritt
er nahe an die Rampe tritt
mitsamt dem Chor,
dann singend nach der Diva äugt,
indem er seine Knie beugt,
kommt's einem vor,
als wenn — vom Regisseur erdacht —
er fleißig Freiübungen macht.
Darum erkor
man diesen Sport mit gutem Grund
dem Max, Stradella, Siegmund und
dem reinen Tor.
Das, wird man sagen, wird mal fein.
Es wird ein wahres Labsal sein
für Aug' und Ohr!



Pianisten:

Woher 's wohl kommt – so fragt man sich –
daß mancher Tastenwüterich
mit seinem Dickkopf haarumflogen,
verwöhnt, verzärtelt und verzogen,
meint, sei's nun Kammer-, Solospiel,
sei's klass'scher, sei's moderner Stil,
sei's auch nur Akkompanjemang
zum Geigenspiel, zum Sologesang:
Das Wesentliche seid nicht ihr,
die Hauptsach' bleibt stets das Klavier!?

Nun, wirf mal einen kurzen Blick
ins Buch der G'schichte der Musik!
Da steht gedruckt an erster Stelle:
's Klavier, das ist's universelle,
nicht zu ersetzende, unent-
behrlich notwend'ge Instrument,
mit dem die Musi fällt und steht,
und ohne das es mal nicht geht!

An diesem kurzen Satz mag's liegen.
Er ist ihm in den Kopf gestiegen,
und drum – ganz gleich, was sich ergibt –
tut er, was grade ihm beliebt.

Beim Solospiel liegt wen'ger dran.
Da soll er trommeln, was er kann.
Doch wenn er – wie gesagt – begleitet,
oder sonst einen Part bestreitet,
der im Ensemble rücksichtsvoll
sich auch nach andern richten soll,
statt dessen, wie der Hagel 's Kraut,
alles in Grund und Boden haut,
dann ist das keinesfalls egal,
und seine Kunst, die wird zur Qual.

So gilt's, 'ne Sportart auszuproben,
die ihm erlaubt, sich auszutoben,
wo er mit langen Armen hampelnd,
auch häufig mit den Beinen strampelnd
den Gegner wie 'nen Kautschukmann
nach Gutdünken verdrehen kann,
bis schnaubend er ihm 's G'nick abschraubt,
kurz, wo ein jeder Griff erlaubt. –

So zeigt sich dieser Kraftbezwinger
am besten wohl als Freistilringer!



Orchesterinstrumente:

Man kann in manchem Schmöcker lesen:
's gibt Gegenstände, Lebewesen
und sonst'ge Dinge, welche einen
fast gleichen Zweck zu haben scheinen,
die aber doch, wie man gewahrt,
verschieden sind in ihrer Art,
und, je wozu sie dienen sollen,
verschiedentlich benützt sein wollen.

So schreibt auf Schreibtisch und Katheder
mit Bleistift man und — mit der Feder,
man wird platschnaß ob Schnee — ob Regen,
man ficht mit Säbel — oder Degen,
man fängt mit Lasso — oder Angel,
geht ins Theater — Tingeltangel,
man grault vor Löwen sich — und Tigern,
reist mit den Autos — mit den Fliegern,
man pflückt die Rose — auch die Nessel,
man sitzt in Badewann' — und Sessel,
man streichelt Bubikopf — und Zopf,
und braucht verschieden manchen Topf.

So scheint es sich auch zu verhalten
mit vielen Musikergestalten:

Die einen, welche mit dem Bogen
(jetzt neu mit Pferdehaar bezogen)
seit, weiß der Himmel, wieviel Jahren
am Schafsdarm auf- und niederfahren,
die andern, die vermittels Lunge,
gequetschter Lippe, blauer Zunge
mit mehr und weniger Gelingen
ihr Sein als Blasende verbringen,
die sind doch schließlich gleicher Sippe
und ziehen an der gleichen Strippe.
Trotzdem — so bilden sie sich ein —
woll'n sie getrennt behandelt sein.

Man braucht sie ja nur mal belauschen
wenn sie so die Gedanken tauschen,
dann wird man es ganz unverblümt
zu hören kriegen, daß das stimmt:



Der eine sagt: Merk Dir, mein Bester,

bei D i r langt's g'rade für's Orchester!

I ch, daß Du nur im Bilde bist,

bin mehr wie Du, ich bin Solist!



Der andre: Was Du flötst, das blase
ich leicht vermittels meiner Nase!
Der nächste: Was wirst D u dich quälen,
Du hast ja Pausen nur zu zählen,
und wenn ein Einsatz kommen soll,
dann hast Du schon die Buxe voll!



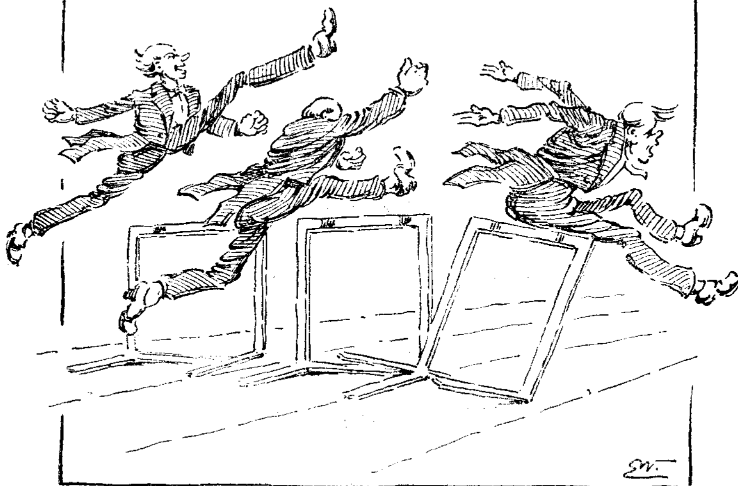
Ein andrer wieder: 's ist zum Lachen,
D u brauchst nur m - da - da zu machen,
wogegen i ch seit Jahr' und Tagen
mich plage in den höchsten Lagen!

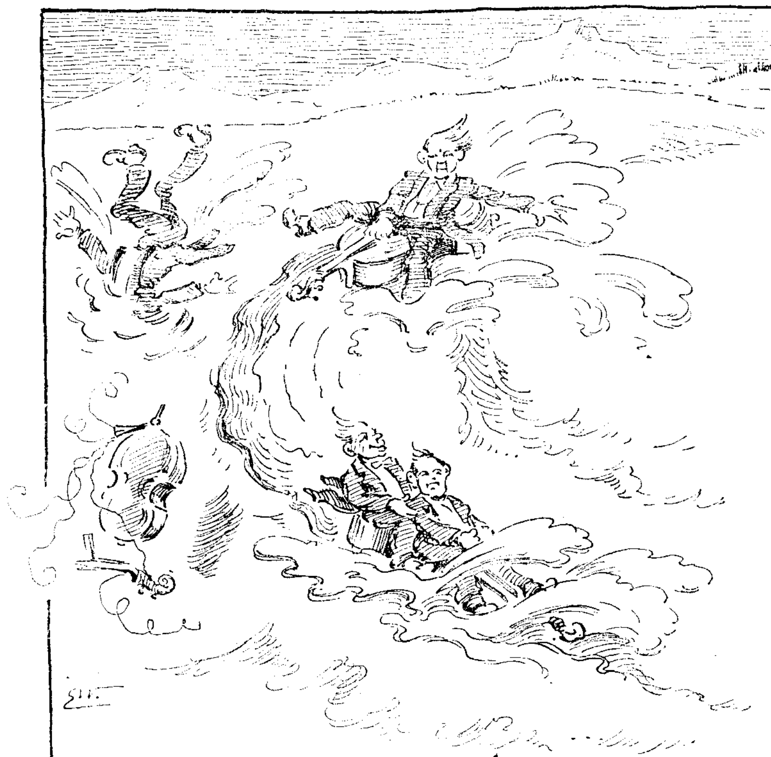


Der fünfte, der behauptet keck:
Pfundnoten sind D e i n Lebenszweck,
und wenn Du hast mal was zu tun,
dann kixt Du wie ein altes Huhn,
wogegen i ch zum Überdruß
wie eine Lerche trillern muß.

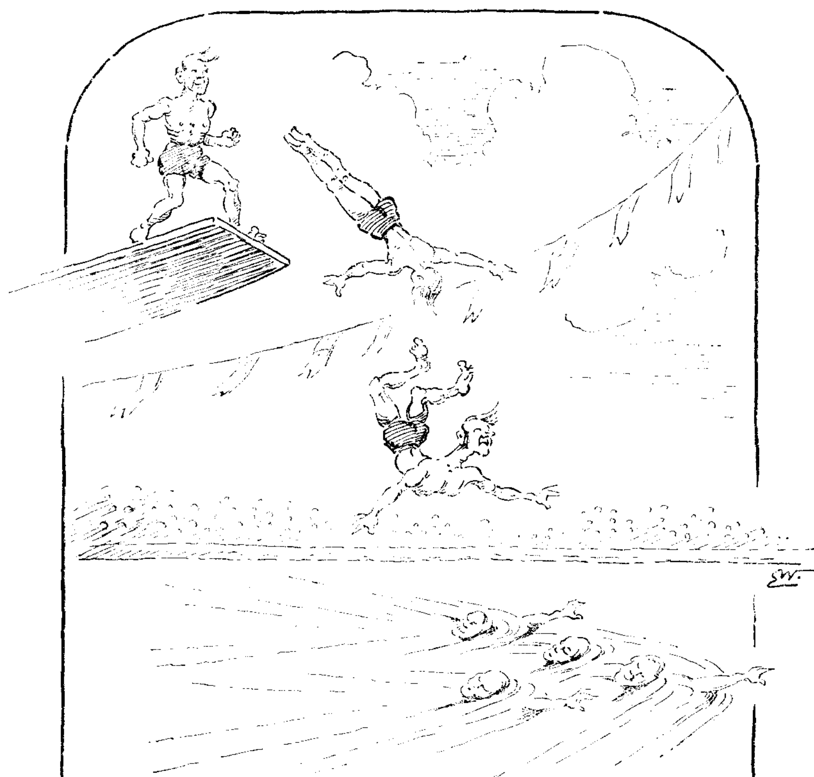
So geht's bis in die Puppen weiter,
und man denkt sich: Das wird ja heiter,
wenn jeder auch bei Sport und Spiel
ein Extrawürstchen braten will.

Da fiel's vielleicht den Geigern ein,
sie möchten Hürdenläufer sein,
weil im Orchester bei Passagen
sie schon gewohnt, davonzurasen.

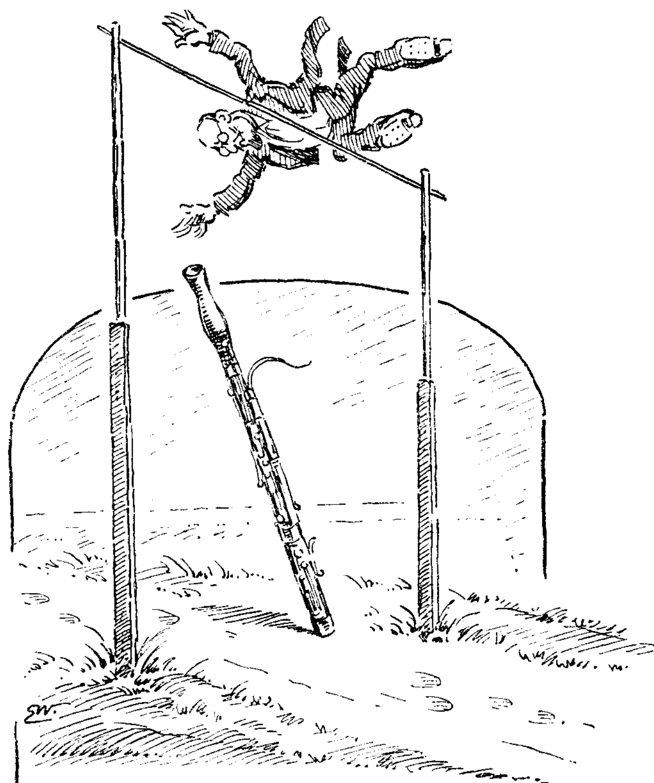




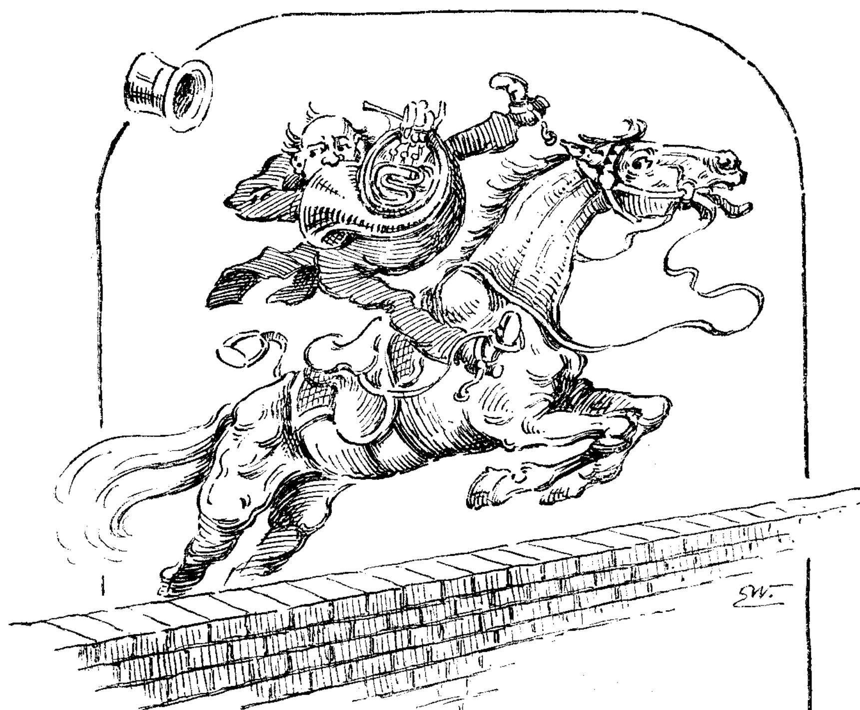
Die Gambenspieler, auch Cellisten
und, 's wär kein Wunder, die Bassisten,
die spöttelten wohl gar hierüber
und riefen laut: Wir sitzen lieber.
Lauft Euch zu Tode im Galopp!
Wir mögen nicht, wir fahren Bob.



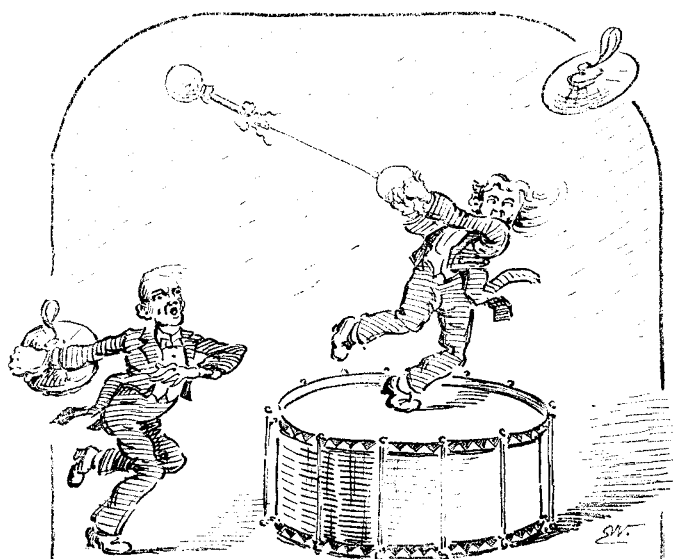
Die Bratscher, die in manchem Falle
nicht ganz intakt mit ihrer Galle,
die meinen giftig: Wir begreifen
nicht, daß Ihr wollt in Fernen schweifen.
Für Euch ist nur e i n Sport bestimmt.
Drum tut, was nah' Euch liegt, und — schwimmt!



Die Virtuosen am Fagotte
hätten womöglich die Marotte,
mit ihren langen Ofenrohren
sich auf Stabhochsprung zu verbohren.



Die Hörner und was sonst noch Blech,
die wären schließlich noch so frech,
die wild'sten Pferde zu erklettern,
um fröhlich „Halali" zu schmettern.



Der mit der Trommel, groß und dick,
meint, s' Hammerwerfen sei sein Glück,
und der zur Not die Becken schlägt,
in allem Ernst sich überlegt,
ob er nicht so von ungefähr
im Diskuswurf zu brauchen wär.

Da ist's nun wohl die höchste Zeit,
mit Ruhe, Güte, Sachlichkeit
zwar, aber auch mit Nachdruck, wie
mit Ernst und nöt'ger Energie
die, die um Kleinlichkeiten raufen
und planlos auseinanderlaufen,
um sich dann gänzlich zu verlieren,
geeint zu einem Ziel zu führen,
indem man ihnen klar beweist,
hier gibt's nur eins: Gemeinschaftsgeist!

Gemeinschaftssinn! Gemeinschaftszweck!
Ein jeder steh' am rechten Fleck,
such' seinen Platz mit starkem Willen
nach besten Kräften auszufüllen,
und lasse ohne Neid und Schelten
des andern Amt und Leistung gelten!
Und wenn die Sologeige singt,
wenn rein das Englisch Horn erklingt,
dann freue dich, und ebenso,
wenn elegant im „Figaro"
springenden Bogens auf den Saiten
die zweiten Geigen schön begleiten,
beweis' auch ihnen deine Gunst,
denn dies ist schließlich auch 'ne Kunst!

So kommt Ihr glücklich an das Ziel
nur dann, wenn Ihr ein sportlich Spiel
Euch wählet, das Euch läßt vergessen
kleinliche Sonderinteressen,
wo — wenn auch mancher ausersehen,
an exponierter Stell' zu stehen —
nur ein Gedanke, ein Begriff
Euch ganz beseelt als Leitmotiv.



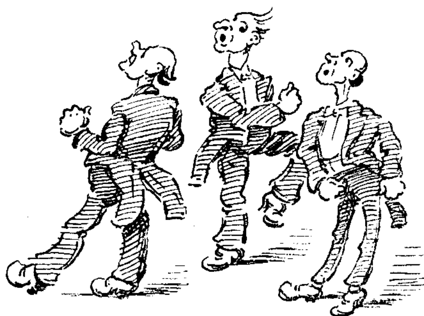
Drum kämpft, verehrter Leserkreis,
hier um Olympia's höchsten Preis,
umschmeichelt von balsam'scher Luft,
durchtränkt mit Chrysanthemenduft
in Japan's märchenhafter Landschaft
'ne philharmon'sche Fußballmannschaft.

Der Einsatz (quasi) ist gegeben.
Jetzt kommt in die Gesellschaft Leben:
Der Ball, er fliegt, er hupft und rollt.
Wer ist's, der ihm entgegentollt?
Es sind die Geigen und Violen,
die mit den schwersten Kapriolen
als Läufer ihn verfolgen sollen.



Wupps! Schon hat die Figur ein Ende,
und wie der Teufel, so behende,
fliegt, von dem Cellosturm gepufft,
sie über'n Blaschor in die Luft.





So hört nur, wie's vom Himmel braust!
Das Ballmotiv herniedersaust
und wird — die Läufer sind erschöpft —
vom Waldhornmittelsturm geköpft.





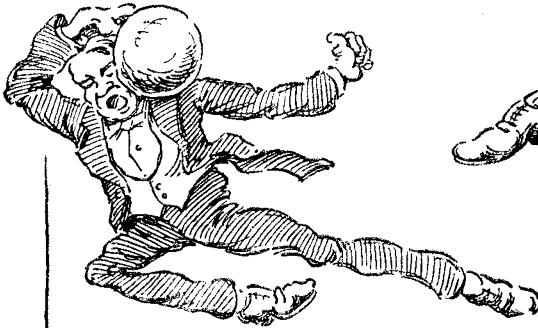
Puff! Wieder kriegt der Ball 'nen Tritt.
Ein Beckenhalbsturm hilft noch mit,
und mit 'ner Schlagzeugkanon – ade
plauzt er dem Pauker an die Wade.

Dann hält – nach einem Flötenlauf –
ihn der Fagottverteidiger auf.
Doch dieser ist wohl etwas träge;
ihm kommen Bässe ins Gehege,
und – wenn auch 's Horn dazwischenfunkt –
sie halten ihn im Orgelpunkt.



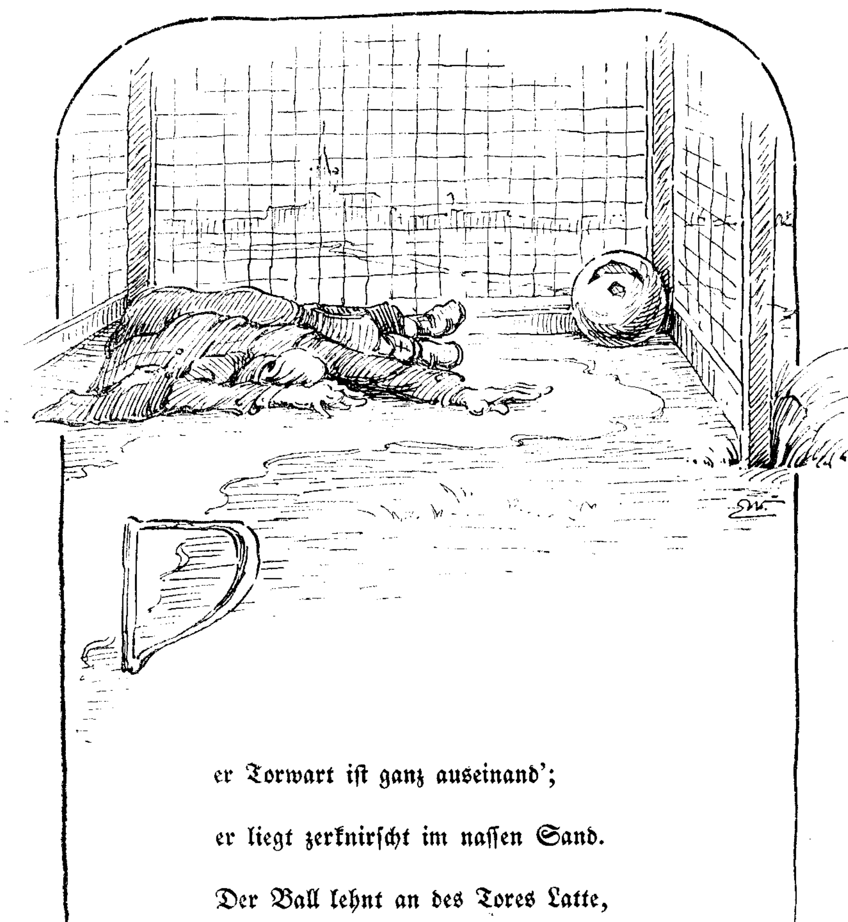
Jedoch nicht lang! Mit wildem Satze,
geduckt gleich einer Tigerkatze,
springt einer vor in das Gedränge,
und mit der Cellobeene Länge
holt angelnd er den Ball hervor,
schmeißt ihn vibrato an das Ohr
dem Trommler, der am Kopf sich kratzt,
da ihm das dito-Fell geplatzt.



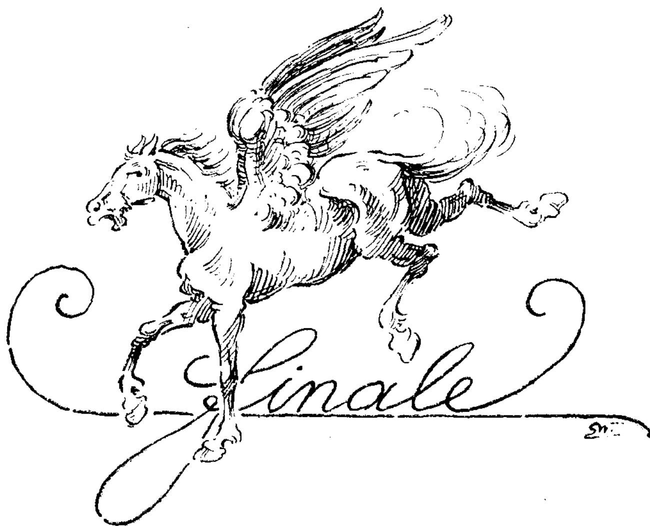




Was kümmert's ihn?
Er stürmt schon weiter,
und nach chromat'scher Halbtonleiter
flitzt er, gefolgt vom ganzen Chor,
durch der Verteid'ger Reih'n zum Tor.
Mit letzter Kraft ein letzter Stoß!
Bravo, Herr Kammervirtuos!
Der Ball – wenn auch vom Schweiße feucht –
er hat mit Schwung sein Ziel erreicht.



Der Torwart ist ganz auseinand';
er liegt zerknirscht im nassen Sand.
Der Ball lehnt an des Tores Latte,
er gleicht 'ner Pfundnot' mit Fermate.



So, meine lieben Volksgenossen,
stell ich mir vor im ganzen großen,
wie unser'm schönen Stand zur Ehre
ein solcher Kampf zu führen wäre.

Und die Moral von der Geschichte?
S'ist nicht nur, daß 'nen Fez ich dichte,
weil eben grade Faschingsfest,
wo man Bocksprünge machen läßt
die sonst so fromme, herzensgute
und wohlgezähmte Flügelstute.
Nein, Liebste, dann und wann erscheint
auch einiges, was ernst gemeint.
Ihr werdet's finden. Sucht es nur,
so kommt Ihr leicht dem auf die Spur,
was just dem Querkopf „Musikus"
mal eingehämmert werden muß:



ör' auf, hinter verschloss'nen Türen
ein Extramus Dir anzurühren!
Tritt vielmehr frei und unbeschwert
zu Deinen Brüdern an den Herd,
und koche, ohne Mäus' im Kopf
mit im Berufsgemeinschaftstopf!
Und schlucke, sei es ein Salat,
der leider zu viel Essig hat,
sei'n's lapprig dünne Bratensoßen
mit zu viel Wasser angegossen,
sei's Kuhfleisch, hart wie Ledersohle,
sei's Eierschmarrn, verbrannt zu Kohle
auch was Dir wen'ger schmecket, munter
gemeinsam mit dem andern runter.

Einmal, dessen versichert sei,
ist auch was Leckeres dabei,
und 's Herze Dir dann doppelt lacht,
weil's Allen eine Freude macht.

So teil' gemeinsam Leid und Lust
und sei Dir Tag und Nacht bewußt:
Die Einigkeit allein macht stark,
und alles andre das ist Quark!



Musikalische Bosheiten.

Von Fritz Müller, Dresden.

Reichsbachfest 1935. Letzter Sonntag. Vormittags Festgottesdienst in der Thomaskirche; Kantate Nr. 75: „Die Elenden sollen essen . . .“ Anschließend gemeinsames Mittagsmahl der Teilnehmer im Ratskeller!

Wenn diese Bosheit nicht beabsichtigt war, so war das doch im Sinne Meister Bachs, der diese Kantate vielleicht für einen ähnlichen Zweck schrieb. Daß er bei der Wahl seiner Texte recht anzüglich sein konnte, hat Dr. Heuß im Januarheft 1934 der ZFM überzeugend nachgewiesen. Zu einem Weihnachtsfeiertage wartete Bach seinen Widersachern mit einer Kantate auf, in der folgende Stellen vorkommen:

Ich muß als wie ein Schaf
bei tausend rauhen Wölfen leben . . .

und ferner:

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,
die dich nur stets bei mir verklagen . . .

*

Abendgesellschaft bei einem Ratsherrn, der u. a. aus einem Weingut beträchtliche Einkünfte bezieht. Eine Sängerin möchte gern des verwitweten Mannes zweite Gattin werden und schreibt ihm, der ab und zu pietistische Anwandlungen hat, eine Bibelstelle ins Gästebuch:

Wohlan, ich will meinem Lieben singen,
ein Lied meinem Geliebten von seinem Weinberg.
Mein Lieber hat einen Weinberg an einem fetten Ort.
Jesaias V, v. 1.

Als am nächsten Tage der Gastgeber die Einträge studiert, findet er von anderer Hand den Nachsatz: „Vgl. Jes. Sir. Kap. IX, Vers 3 und 9!“ Er schlägt in der Bibel nach und liest:

Hänge dein Herz nicht an die Sängerin,
auf daß sie dich nicht fahe mit ihren Reizen;
denn schöne Weiber haben schon manchen betöret!

Der Urheber dieser Notiz — ein Kapellmeister, der Geistlicher werden sollte, aber „umgesattelt“ hatte — bekam ein Dutzend Flaschen seines Lieblingsweines!

*

Eine Dorfkirche hat elektrisches Licht und eine neue Orgel bekommen. Ein Festkonzert soll veranstaltet werden. Bei der Hauptprobe will keine Lampe brennen. Man telegraphiert nach der Nachbarstadt an den Ersteller der Anlage. Die Antwort lautet: „Lied 28, Vers 5“. Man nimmt das Landesgesangbuch her und liest:

Er wird nun bald erscheinen
in seiner Herrlichkeit,
verwandeln euer Weinen
und euer Klag in Freud.
Er ist's, der helfen kann.
Halt' eure Lampen fertig;
Und seid sein' stets gewärtig
Er ist schon auf der Bahn!

Der nächste Zug bringt einen Installateur. Der Mann dreht eine Hauptsicherung etwas fester, und die Kirche erstrahlt im hellsten Glanze.

*

Über die Orgel hatten sich einige Ortsgewaltige allerhand höchst laienhafte Bemerkungen erlaubt. Der alte Organist hatte gesagt: „Die Kerle sind mir viel zu dumm! Ich glaube, wenn die sich auf die Orgelbank setzen, dann spielen sie mit Pedalkoppel und Kalkant!“ Das war „geklatscht“ worden; und der Organist sollte widerrufen. Er war bereit, sein hartes Urteil zu mildern und tat es mit folgenden Worten: „Ganz so dumm sind sie nicht; denn sie nehmen auch noch die Manualkoppel und Vakat dazu!“

*

Um die Jahrhundertwende herum ordnete ein Schulrat an, in den Oberklaſſen der Volksſchulen ſollten die Choräle tunlichſt dreiſtimmig geſungen werden. Als ihn jemand fragte, wo ſolche dreiſtimmige Sätze zu finden ſeien, ſagte der hohe Herr: „Nehmen Sie doch das Landeschoralbuch; und laſſen Sie von dem vierſtimmigen Satz die Baßſtimme weg!"

*

Ein bekannter Tondichter ſchlug ſich in jungen Jahren damit durchs Leben, daß er in einem Männerquartett bei Hochzeiten, Leichen uſw. gegen Bezahlung mitſang. Eines Tages ſtarb der 1. Tenor. Die Überlebenden gaben ihrem Stimmführer das letzte Geleit und ſangen an ſeinem Grabe verſchiedene Sterbegeſänge unter Weglaſſung der Melodieſtimme. Sie wollten zu Ohren führen, welch unerſetzlichen Verluſt ſie durch den Heimgang ihres Kunſtgenoſſen erlitten hatten!

In einem Nachruf war zu leſen: „. . . Herzlichen Dank auch dem Freiwilligen Kirchenchor für den herzzerreißenden Geſang am Grabe!"

*

Ein Vorkämpfer für die ſtil- und klangechte Wiedergabe alter Muſik hatte den Ankauf eines Cembalos durchgeſetzt. Nach dem Konzert, in dem das Inſtrument zum erſten Male der Öffentlichkeit vorgeführt wurde, ſaß man im Ratskeller beiſammen. Da fragte ein Cembalogegner den Cembalofreund: „Welches iſt denn der Unterſchied zwiſchen dem neuen Cembalo und dem Wein, den Sie trinken?" Natürlich lautete die Antwort: „Der Wein iſt flüſſig, das Cembalo aber überflüſſig!" Der Cembalofreund ſtellte nun auch eine Frage: „Welcher Unterſchied iſt zwiſchen dem Ratsherrenwein und Ihrem Rätſel?" Als niemand den Unterſchied wußte, ſagte er: „Der Wein ſchmeckt herrlich, während Ihr Rätſel dämlich war!"

*

In einer bekannten[1] Oper hat die 3. Trompete nur eine kurze und unbedeutende Stelle zu blaſen. Es iſt üblich, daß der 3. Trompeter einfach daheim bleibt. Einmal war Muck Gaſtdirigent. Bei der Probe vermißte er den „armen Sünder" und beſtellte ihn zur Aufführung. Seitdem iſt auf der 3. Trompetenſtimme zu leſen: „Bei Muck blaſen!!"

*

Der Stadtmuſikdirektor hat für ein mehrwöchiges Gaſtſpiel Urlaub. Ein Kunſtgenoſſe aus der Nachbarſtadt leitet die wichtigſten Aufführungen. Eine ſeiner erſten Anordnungen lautet: „An jedem Pult hängt an einem Bindfaden ein langer Bleiſtift!" In den Proben müſſen die Muſiker tüchtig allerhand Phraſierungs- und Vortragszeichen in die Stimmen eintragen. Als der Muſikdirektor zurückkehrt, befiehlt er: „An jedem Pult hat an einem Bindfaden ein großer Radiergummi zu hängen!"

*

Während einer Probe klopft der Kapellmeiſter ab und ſagt: „Ich glaube gar, der Pumke iſt beſoffen!" Der alſo bezichtigte Paukiſt legt Verwahrung ein. Der Kapellmeiſter aber läßt ein Stück Kreide holen, zieht im Schweiße ſeines Angeſichtes eine Linie auf dem Fußboden und ſagt: „Laufen Sie auf dieſem Strich!" Pumke, der gleich dem Kapellmeiſter an einem langen Frühſchoppen teilgenommen hat, führt einen Gang aus, der eine Veranſchaulichung des Goethe-Wortes darſtellt:

„Naht ihr euch wieder, ſchwankende Geſtalten!"

Da fragt der Kapellmeiſter: „Iſt nun der Pumke beſoffen oder nicht?" Der Konzertmeiſter antwortet: „Daß Pumke im Zickzack lief, lag wohl in der Hauptſache an dem Strich!!"

*

Ein anderer Konzertmeiſter „naſſauert" gern. Kommt er in den Ratskeller, ſo geht er ſo lange ſuchend umher, bis er irgendwo von zahlungskräftigen Kunſtfreunden zu „einer Flaſche

[1] Damit kein 3. Trompeter um ſeinen gelegentlichen freien Abend kommt, wird der Name der Oper nicht verraten!

Wein" eingeladen wird. Einmal sagt jemand: „Haben Sie denn keine Angst, die Gicht zu bekommen?" Der Künstler antwortet: „Ich beuge vor, indem ich am nächsten Tage für jede getrunkene Flasche Wein eine Zitrone esse!" Da ruft jemand anderes: „Wer bezahlt denn da die vielen Zitronen?!"

*

Tubabläser Prassert ist — wie der Volksmund sagt — seinem Munde keine Stiefmutter. Die „lieben Kollegen" behaupten, seine Lieblingstonart sei Eß-Tour.

*

Am 30. September 1926 wurde zum Bachfest in Berlin „Der Pharisäer und Zöllner" von Schütz aufgeführt. Den Pharisäer sang „der dicke Fischer". Als er mit seiner gewaltigen Baßstimme prahlte: „Ich faste zweimal in der Woche ...", sagte jemand leise: „So siehste aus!" ...; und aus war es mit der andächtigen Stimmung!

*

Bei einem Schmause wurde Gottfried Silbermann gelobt, daß er über den Kontrakt hinaus mit „Zutaten nicht gegeizt" hatte. Da meinte er, ein HochWeiser und EhrenVester Rat könne auch einmal etwas über den Vertrag hinaus tun und nach altem Brauch soviel Ratsherrenwein spenden, als in der größten Orgelpfeife Platz hat. „Wenn's weiter nichts ist!" riefen die Ratsherren. Silbermann ließ sich die Bewilligung schriftlich geben. Wie erschrak aber der Kellermeister, als der Rauminhalt des Großen C vom gedeckten Untersatz 32 Fuß im Pedal berechnet wurde. Diese Pfeife hat nämlich 36 mal 25 cm Grundfläche = 0.09 qm und eine Höhe von 5 m, was 0.45 cbm ergibt! Das entspricht einer Flüssigkeitsmenge von 4,5 hl oder 450 Litern!

Leser, die zum deutschen Weinbau Beziehung haben oder ihn fördern wollen, möchten diesen alten Brauch wieder aufleben lassen und ihn auf den Verfasser dieser Plauderei anwenden. Der gute Mann ist bescheiden und betont: Es muß nicht gerade das Große C sein. Es genügt auch der Inhalt kleinerer Pfeifen. Nur darf es nicht gerade die kürzeste Pfeife von Sifflöte 1 Fuß sein!!

Wie sie „in Stimmung" kamen.

(Von Tonmeistern des 18. Jahrhunderts.)

Mitgeteilt von Friedrich Rücker, Wien.

Wir wissen von Josef Haydn, daß er, ein sehr frommer Mann, vor dem Beginn des Tagewerks zu Gott und der heiligen Jungfrau um gutes Gelingen betete. Stockte die Arbeit, so ging er im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand; dann setzte er sich wieder in den Lehnstuhl und „lauschte", wie ein alter Bericht besagt, „den Engeln ihre heiligen Töne ab". Auf den Vorhalt, daß seine Kirchenmusik „allzu munter, ja humoristisch" sei, soll er bekanntlich erwidert haben: „Wie ich's habe, so geb ich's; ich weiß es nicht anders zu machen. Wenn ich an Gott denke, so ist mein Herz von so großer Freude erfüllt, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, wird er es mir schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene." — Mozart bedurfte zum Komponieren keiner bestimmten Art von Anregung; frohe Stunden im Freundeskreis werden gewiß fördernd gewirkt haben. Mit Arbeit ums tägliche Brot belastet, schrieb er auch in der Nacht, bei grauendem Morgen. Die Stelle im ersten Akt der „Zauberflöte", die Papageno, das Schloß vor dem Munde, mitzusummen hat, soll ihm beim Billardspiel im Kaffeehause eingefallen sein, als er zur Komposition der Oper: „La Clemenza di Tito" in Prag weilte. — Wenn man glauben darf, was der Wiener Schriftsteller Joh. Nep. Vogl um die Mitte des vorigen Jahrhunderts seinen Lesern von den Eigenheiten mancher Tonmeister erzählt (damals gab es allerdings noch eine lebendige Überlieferung), so hätte Gluck die beiden Iphigenien, den Orpheus und den Paris unter freiem Himmel geschrieben, auf einer Wiese, den Strahlen der Sonne ausgesetzt, vor sich das Klavier, neben sich zwei Flaschen Champagner.

Die folgenden, zumeist sehr fruchtbaren Tondichter sind mit Ausnahme Cimarosas, des im Zusammenhang mit Mozart oft genannten Wiener Hofkapellmeisters Salieri und des den Geigern vertrauten Tartini heute fast vergessen, waren aber zur Zeit der Vorherrschaft der italienischen Musik (besonders in der Oper) berühmt und an europäischen Höfen hochgeschätzt. Salieri lief, wie Vogl berichtet, um seine Gedanken anzuregen, Bleistift und Notizbuch in der Hand, Bonbons essend durch die lebhaftesten Straßen. — Giovanni Paisiello (9 Jahre kaiserlicher Kapellmeister in Petersburg, Schöpfer eines „Barbiers von Sevilla" vor Rossini) arbeitete im Bette. — Domenico Cimarosa liebte das Geräusch; wenn er komponierte, mußten Freunde um ihn sein. — Antonio Sacchini (der auch in London und Paris tätig war und durch seine luxuriöse Lebensführung in finanzielle Bedrängnis geriet) konnte nur in der Nähe seiner Schönen und in Gesellschaft seiner Katze arbeiten. — Nicoló Zingarelli — er wirkte in Mailand, Rom und Neapel und war Lehrer Bellinis und Donizettis — begeisterte sich durch die Schriften der Kirchenväter oder eines lateinischen Klassikers. — Ähnlich Tartini, der sich vor dem Komponieren Eindrücke aus Petrarcas Dichtungen holte. — Fernando Paër (vorübergehend in Wien, dann Kapellmeister in Dresden als Nachfolger Naumanns) brachte seine Einfälle zu Papier, während er mit Freunden scherzte, dem Bedienten Befehle gab, mit Frau und Köchin zankte und den Hund liebkoste. — Der ausgezeichnete Giuseppe Sarti, heute noch von Vielen unbewußt gehört im zweiten Finale des „Don Juan", in das Mozart eine Melodie aus der Oper „Fra due litiganti il terzo gode" übernommen hat, war in Italien und Petersburg tätig, von Katharina II. sehr gefördert; er konnte nur in einem großen, leeren, düsteren Zimmer, das eine einzige Lampe dürftig erhellte, während der nächtlichen Stille komponieren. — Pasquale Anfossi (Kapellmeister in Italien und in London, Schüler Sacchinis und Piccinis) mußte gebratene Kapaune, Würste, Schinken und Ragouts vor sich stehen haben. Eine Möglichkeit, um die ihn mancher Tondichter des zwanzigsten Jahrhunderts aufrichtig beneiden dürfte.

Vierig.

Unter August dem Starken gehörte ein gewisser Vierig als Bassist der königlichen Kapelle an. Seine Stimme war so gewaltig, daß sie, wie ein alter Bericht sagt, „alle Chöre übertönte und selbst bei den großen Opern in Dresden und Warschau auch von den Blas- und Schlaginstrumenten bei doppelter Besetzung nicht gedeckt werden konnte". Ebenso gewaltig war seine Freude am Trinken; keiner seiner Zeitgenossen konnte es ihm gleichtun. Als er in Warschau starb, erhielt er folgende Grabschrift:

Vierig, der so trefflich sang,
Vierig, der so sehre trank,
Vierig ruht in dieser Höhle
Bis ihn einst sein Schöpfer ruft:
Du, mit deiner weiten Kehle
Komm heraus aus deiner Gruft!

Der letzte Mann im Orchester.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Es ist der Pauker. Er rangierte diesmal noch über seinem Dirigenten, der höher steht und höher bezahlt wird und sich nur demütig beugt, wenn die Hände seiner Anbeter rasen.

Wie man nur von dem Instrument der Pauke den Begriff des Paukens hat ableiten können, des öden Drillens. Als wenn Pauken nur gepaukt würden. Der kennt keinen richtigen Pauker, das ist ein großer Künstler.

Mal streichelt er die Felle mild und freundlich und bringt sie in Stimmung. (Auch die Felle sind wie Menschen von Stimmungen abhängig.) Mal tobt er wild darauf los, um dann wieder blitzschnell ihren polternden Protest mit weicher, gleitender Hand zu beschwichtigen. Er ringt mit ihnen. Diese Fehde nimmt ihn von Kopf bis Fuß in Anspruch.

Jetzt liegt er auf der Lauer, um einen niederſchmetternden Schlag richtig zu ſetzen: ein Gewitter tobt, ein Held fällt, eine Türe ſchlägt zu, eine Theatervaſe aus Pappe wird zerſchmettert — was weiß ich.

Jeder Muskel iſt geſpannt. Das Kinn wird kantig vor Energie. Wenn nur das Horn ſeinen Einſatz nicht verpatzt. O, er könnte ſeinen Kollegen . . .

Schon rauſcht es in den Bratſchen wie Knurren feindſeliger Hunde, denen wird er zwiſchen die Zähne fahren. Jetzt meckert das Fagott hinein, das wird er bald zum Schweigen bringen. Immer näher kommt der große Augenblick. Er muß allein, mutterſeelen allein . . . Gott, wenn nur kein fremder Ton ihn ins Wanken bringt! Dieſer Schlag verſetzt ihn in die quälendſte Einſamkeit . . .

Nun ſpritzen die letzten Stichnoten daher. Da, das Horn! Es bricht ab. Alles ſchweigt.

Da ſtürzt er ſich todesmutig auf das Fell zum furchtbarſten aller Schläge, der Weltmeiſterboxer in befriſtetes Nirvana ſenden könnte . . .

Mit dem erlöſenden Wirbel — was kann einen Menſchen mehr entſpannen als ſo ein ſahnigweicher ppp-Wirbel — kommt er wieder zu ſich. Der Anfall iſt vorüber, die Erde hat ihn wieder . . .

Ich könnte ſtundenlang ihm zuſehen und von ſeiner Kunſt ſchwärmen. Doch nicht in Gegenwart ſeines Dirigenten. Deſſen Feindſchaft zog ich mir durch ihn zu. Ich geriet wieder einmal ein bißchen in Ekſtaſe über den Pauker. Da blitzte jener mich an: Und wo bleibe ich?

Sprachs und ließ mich ſtehen, für Wochen ſtehen.

Es lebe der Rundfunk.

Von Ernſt Suter, Düſſeldorf.

Endlich! Endlich iſt mein Glück voll. Ich brauche nur auf den Knopf zu drücken und darf an den Segnungen der Wellenmuſik teilnehmen!

Endlich kann ich wie die oberen Zehntauſende die Opernwerke der Weltliteratur ſchlemmerhaft genießen. Ich habe einen ſtändigen Seſſelplatz. Dahin ſind die ärmlichen Zeiten, als ich noch auf Stehplätzen mein müdes Kreuz nur an harte Säulen preſſen durfte und in dieſer Fakirſtellung ſo manchmal Wagners Götterwelt verdämmern und ſo manche Triſtannacht verglühen ſah . . .

*

Es lebe die Toilettenfreiheit! Zwang war mir ſtets verhaßt. Ich kann nun auf meinem Dauermieterplatz alle Varianten ausgeſuchter Konzert- und Theaterkleidung nach Belieben wählen. Selbſt den Badeanzug. Und keine prüde Schöne ſeufzt: Shocking . . .!

Natürlich bin ich mir der ſtiliſtiſchen Verpflichtung dem Werk gegenüber bewußt. Ich weiß, was das Koſtüm für die Stimmung bedeutet. So würde ich den „Lohengrin“ nur im Frack mit weißer Binde, Chopins „Trauermarſch“ in Gehrock und Zylinder, Hausmuſik in warmem Flauſchrock mit geſtickten Pantoffeln und Händels „Waſſermuſik“ im Badeanzug genießen. Daß heitere Abende Karnevals-Requiſiten geradezu fordern, bedarf kaum der Verſicherung.

*

Gott ſei Dank, ich brauche nicht mehr pünktlich zu ſein. Das war mir ſchon immer verhaßt und meine ſchwache Seite. Gleich bei meiner Antrittsviſite auf dieſer Welt verzog ich um verſchiedene Tage und ſetzte die wartenden Patentanten bei aller Junihitze noch auf glühende Kohlen. Nun kann ich zum Konzert kommen, wann ich will, und werde nicht mehr mit wütenden Blicken zu einem Sieb durchlöchert, wenn unter meinen Füßen ſich Lackſpitzen und Kukirolkulturen ſchmerzhaft aufbäumen.

*

Ich brauche nicht mehr auszurücken mit dem Schreckensruf: Frau Nachbarin, euer Parfum! . .

*

Mein künstlerisches Ideal ist aktives Genießen, Erziehung zur Selbsttätigkeit. Nun gebe ich mit dem Knopf das Zeichen zum Beginn, ich ordne die Striche an und schließe nach Wunsch den Vortrag. Ich protestiere mit dem Hausschlüssel, wenn Atonales mir die Ohren mit Stahlbürsten massiert. Alles darf ich vor Entzücken verdrehen, wenn etwa Hildachs „Der Lenz ist da" so süß durch die Antenne schmilzt.

*

Und endlich: Nur der Funk verbürgt doch die rechte Verschmelzung der Kunst mit dem Leben. Wie eine freundliche Begleitung wandert lieblich Tönen mit mir durch den Tageslauf. Es weckt, belebt, erheitert, beruhigt, beflügelt mich und schläfert so süß ein . . .

Wer wagt noch ein Wort gegen den Rundfunk und seine Kulturmission?

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Festzeit zum Jahreswechsel unterbrach naturgemäß den Strom der Musikveranstaltungen, der im neuen Jahre mit umso stärkerer Regsamkeit fortgeführt wurde. Das Bild des weihnachtlichen Berlins bot mit den Traditionskonzerten des Staats- und Domchors unter Prof. Sittard, der „Singakademie" unter Prof. Dr. Georg Schumann mit der Darbietung des Bachschen Weihnachtsoratoriums keine wesentlich neue Note — mit Ausnahme eines lieben Besuches: des Leipziger Thomanerchors, der in der geradezu gestürmten Marienkirche in beängstigender Enge stimmungsvolle volkstümliche Weihnachtslieder zum Vortrag brachte. Bezeichnend übrigens, daß das freudig begrüßte Konzertieren der Thomaner unter ihrem Karl Straube am gleichen Abend wie die beiden anderen genannten Musikveranstaltungen stattfand.

War die Zahl der Konzerte in dem vorliegenden Ausschnitt aus dem Berliner Musikleben auch geringer, so erhoben sie sich in qualitativer Hinsicht zu einer bemerkenswerten künstlerischen Höhe. Neue kulturpolitische Gesichtspunkte machten sich geltend mit dem Beginn der großen Internationalen Austauschkonzerte, die von der Preußischen Akademie der Künste eingerichtet wurden. Auf Grund internationaler Vereinbarungen werden in den jeweiligen Ländern repräsentative Querschnitte durch die Musik der Gegenwart geboten. Eine Reihe reichsdeutscher Uraufführungen enthielt das erste Konzert, das der Schweiz gewidmet war. Man hörte die 2. Sinfonie des großen Schweizer Sinfoniker Fritz Brun, die in ihrer Melodienfreudigkeit und harmonischen Glätte stilistisch der klassischen Tradition verhaftet war, während ein Klavierkonzert von Frank Martin in Auflockerung der Tonalität, in effektvoller Klangausnutzung und Vorliebe für motorische Elemente eigene Bahnen sucht. Dann folgte eine Konzertaufführung des Märchenspiels „Vom Fischer un syner Fru" von Othmar Schoeck, im plattdeutschen Original vorgetragen. Die Eigenart der hier verwandten Variationstechnik, die im Dienst einer feinsinnigen, stimmungsvollen Ausdruckssteigerung steht, ließ diese Schöpfung als den Höhepunkt des Abends erkennen. Den Schweizer Solisten, Dirigent Robert F. Denzler aus Zürich, Maria Bernhard-Ulbrich, Ernest Bauer, Felix Loeffel, Walter Frey und den Berliner Philharmonikern gebührt wärmste Anerkennung.

Das zweite Internationale Austauschkonzert galt der französischen Kunst. Albert Wolff, der hervorragende Leiter der Pariser Pasdeloup-Konzerte, war persönlich erschienen, um weniger bekannte Werke der letzten Jahrzehnte darzubringen: Eine musikantisch frische, programmatische Ouvertüre „Der König von Ys" von Lalo, eine Sinfonie in C-dur von Paul Dukas voll weicher, verträumter Stimmungsmomente und eleganter, flüssiger Plauderei, eine geistreiche, feingetönte Ballettmusik „Festmahl der Spinne" von Roussel, farbige Bilder einer Mittelmeerreise von Jacques Ibert, „Zwischenlandungen" betitelt, schließlich Ravels „Der Walzer", in dem die Strauß-Atmosphäre impressionistisch erfaßt wird. Eigenartig, daß bei diesem Querschnitt durch das französische Schaffen die absolute Musik durch die Vorliebe für programmatische Inhalte, für teils überästhetische, teils sinnenfreudige Farben in raffinierter Instrumentationskunst fast völlig in den Hintergrund gedrängt wird.

Neben dieſen Austauſchkonzerten traten weitere repräſentative Veranſtaltungen hervor wie ein von Hermann Abendroth dirigiertes Philharmoniſches Konzert mit der Erſtaufführung der Fünften Sinfonie von Max Trapp. In ihr ſpiegelt ſich der Stilwandel, der nach einzelnen Anſätzen im Orcheſterkonzert nunmehr eine endgültige Form angenommen hat und ſich inhaltlich wie formell als Rückkehr zum ſtrengen klaſſiſchen Prinzip zu erkennen gibt. Die ſich offenbarende Neigung zur Einfachheit und Natürlichkeit unter äußerſter Einſchränkung der bisherigen barocken Stilelemente iſt das Ergebnis zunehmender innerer Reife. Der mühelos ausſtrömende Fluß unmittelbar zwingender thematiſcher Einfälle wird in die Bahn kunſtvoller, klanglich feingewogener Verarbeitung gelenkt, und der Kontrapunktiker Trapp feiert namentlich im letzten Satz Triumphe eines ungewöhnlichen Könnens. In der vierſätzigen Sinfonie ſteht der Komponiſt nicht mehr im Sturm und Drang des Werdens, nicht mehr im ſubjektiven Ringen mit dem Stoff, ſondern hat ſich über ſich ſelbſt hinausgehoben und ſchafft in überlegener Vergeiſtigung reinſte Werte der Schönheit. Geradezu überirdiſch wirkt das Adagio in dreiteiliger Liedform: nicht trotz, ſondern gerade wegen ſeiner ſinnigen Volkstümlichkeit. Der ſtille Sang eines in ſich ſelbſt Verſunkenen, der zum Glauben an die reine Schönheit zurückgefunden hat. Das gerade iſt die echte künſtleriſche Natur Max Trapps, die man ihm eher glaubt als manche gelegentliche Ausflüge früherer Werke in ſtilfremde Regionen. Man darf geſpannt ſein, wie ſich der Komponiſt nach dieſer auffälligen Abkehr von ſeinem bisherigen Stil weiter entwickelt.

Die Zahl der ausländiſchen Dirigenten am Konzertpult iſt nicht auf die „Austauſchkonzerte" beſchränkt. Die Dienstagsreihe der Philharmoniſchen Konzerte, zum Teil in Gemeinſchaft mit „Kraft durch Freude", verzeichnet ſtärker als in früheren Jahren einen Zuſtrom fremdländiſcher Gäſte. Eine Muſikveranſtaltung des japaniſchen Stabführers Hidemaro Konoye erhielt dadurch eine eigenartige „geographiſche" Note, als ſich der Japaner für die Muſik des fernen Finnlands einſetzte. Yrjö Kilpinens beglückende, naturnahe „Fjeld-Lieder" erklangen aus dem Munde von — wer könnte es anders ſein? — Gerhard Hüſch. Eine bemerkenswerte Jugendſchöpfung **Pfitzners**, die Ballade „Herr Oluf", Sinfonien von Schubert und Brahms ergänzten die Vortragsfolge, deren Ausdeutung dem japaniſchen Gaſt das beſte Zeugnis ausſtellte.

Aus Oslo erſchien der junge, aber begabte und temperamentvolle Olav Kielland, der nach der e-moll-Sinfonie von Brahms Proben heimatlicher Kunſt hören ließ: die zweite Sinfonie von Harald Saeverud, der 1897 in Bergen geboren iſt, an der Berliner Hochſchule ſtudierte und zahlreiche Orcheſterwerke vorzuweiſen hat. Die Eigenart des ſinfoniſchen Werkes, das in eine „Entrata dramatica", ein „Andante meſto" und eine „Sonate grande" gegliedert iſt, beruht in der gefühlsreinen, herben Strenge, die im Wechſel von blaſſen Farbtönungen (obligate Inſtrumente) und ſtarken dynamiſchen Spannungen (letzter Satz) bei eigenwilliger thematiſcher Durchführung den Reiz einer verſchleierten Innerlichkeit ſpüren läßt. Ein altnorwegiſches Volkslied des Osloer Komponiſten David Monrad Johanſen, eines Schülers von Humperdinck, hat die melancholiſch-traumhafte Atmoſphäre nordiſcher Landſchaft eingefangen und erhält durch die Eigenart der Harmoniſierung im Dur-Moll-Wechſel einen eigentümlich fahlen Charakter. Erna Berger verhalf dieſem ausdrucksvollen Lied dank ihrer ungewöhnlich zwingenden Einfühlung (ſie ſang in norwegiſcher Sprache) zu vollſtem Erfolg.

In der Reihe der Eugen-Jochum-Konzerte, deren Beliebtheit durch ausverkaufte Säle dokumentiert wird, erlebte ein „Oſtinato" für Orcheſter von Konrad Beck ſeine Erſtaufführung. Der Komponiſt gehört zu den wenigen, die wirklich etwas Eigenes zu ſagen haben. Seine keineswegs billigen Einfälle, über eine lange gehaltvolle Kette von Variationen geführt, erſcheinen kraftvoll und kühn in der aparten Harmonie wie in der Behandlung des Orcheſters.

Mit einer Weber-Feier in der Staatsoper begeben wir uns auf das Gebiet des Theaters Nach einem Konzertteil erſchien neueinſtudiert das Jugendwerk „Abu Haſſan" auf dem Spielplan in einer humorvollen Inſzenierrung von Fritz Wieck mit Carla Spletter, Erich Zimmermann und Otto Helgers in den Hauptrollen unter Leitung von Robert Heger. Warum iſt dieſes, hübſche, gewinnende Spiel nicht Allgemeinbeſitz aller deutſchen Bühnen?

Das Deutsche Opernhaus wartete mit einer Erstaufführung auf: Donizettis ehrwürdige „Regimentstochter" rührte auf der Bühne die Trommel und die Herzen. Anton Baumann und Otto Schäfer haben das Werk textlich und musikalisch neu gestaltet. Die Handlung blieb zwar in ihren Grundzügen erhalten, wurde aber namentlich im zweiten Akt nach der komischen Seite hin erweitert, und die junge Marketenderin Marie findet von selbst zu ihrem heißgeliebten Freischärler Toni zurück, als sich herausstellt, daß der ihr zugedachte herzogliche Bräutigam nur ein kleiner Junge ist ... Die Inszenierung des Hans Batteux reizte mit derben Späßen die Lachlust und verwöhnte mit gewaltigen Soldatenaufmärschen und einem ganzen Tierpark von Eseln, Hühnern, Schafen und Pferden das Auge. Die Darstellung liegt in der gleichen Richtung des bisherigen, im Deutschen Opernhaus herausgebildeten Bühnenstils, den man nicht immer restlos gutheißen kann, denn er bevorzugt mitunter zu sehr die derbsinnliche Wirkung mit handgreiflichen Effekten und burlesken Späßen, die sich knapp auf der schmalen Grenze zwischen Opernkultur und operettenhaftem Wesen bewegen. In der Titelrolle errang Irma Beilke vom Leipziger Stadttheater dank der Feinheit ihrer Gesangskunst und dank ihres sprühenden Temperaments ungewöhnliche Erfolge.

Wie man sinnfällige Opernregie im Rahmen vornehmsten künstlerischen Geschmacks führen kann, bewies eine Neuinszenierung von „Martha" in der Staatsoper. Auch hier der Zug ins Große, die Neigung zur Verdeutlichung und Versinnlichung selbst der kleinsten, nebensächlichsten Einzelheiten, wenn die Lady von einem Bologneserhündchen begleitet wird, wenn der Zug der Mägde und die Ankunft Lord Tristans in zweispänniger Kutsche im ersten Akt sichtbar wird, da die Bühne in einen offenen Pavillon und einen Garten mit Parktor geteilt wird, wenn der Markt ein überaus buntes Bild aufweist unter fleißiger Betätigung der Schiebebühne. Aber die Inszenierung Josef Gielens war in abgerundeter Form erfolgreich um stileinheitliche, geschmackvoll innegehaltene große Linien bemüht, die sich unaufdringlich dem Gesamtbild aufprägten. In der Titelrolle ließ Erna Berger den Schmelz ihrer höchstkultivierten Stimme sprechen. Leider erwies sich der für Helge Roswaenge eingesprungene Benno Arnold in der Höhe als unzulänglich. Robert Heger leitete die Aufführung mit Umsicht.

Die Vielseitigkeit des Berliner Musiklebens wird weiterhin durch die Feierlichkeiten des fünfzigjährigen Berliner Lehrergesangvereins unterstrichen. Dem zweiten Festkonzert unter Leitung des verständnisvollen, stabgewandten Karl Schmidt wohnte der Führer vom ersten bis zum letzten Tone bei. Neben bekannten Schöpfungen von Moldenhauer, Trunk, Weber erklang eine Reihe von Uraufführungen: Camillo Hildebrand war mit neuen Dafnis-Liedern von Arno Holz in fröhlicher, unterhaltsamer Vertonung vertreten, Paul Graener wartete mit Löns-Liedern auf, die eine einzigartige gelungene Synthese zwischen den Anforderungen dramatischer Vertiefung und Volkstümlichkeit zeigen. Selbst in der weitestgehenden Erschöpfung des dichterischen Inhaltes bleibt Graener einfach und natürlich, in der volkstümlichen Note unaufdringlich und ausgeglichen. Das ist das Schöne und Echte an Graener: er „prunkt" nicht mit dem volkstümlichen Charakter, seine Stimmführung fließt so leicht und selbstverständlich aus der Feder, wie es ihm sein Herz eingibt, und trotzdem nimmt der gestaltende Schöpfer unauffällig aus dem Text alle liebenswerten kleinen Einzelheiten mit, die Gelegenheit zu künstlerischer Ausdeutung bieten (Musterbeispiel: der Chor „Husarenlied"). Auch in den Kadenzierungen unterscheidet sich Graener vorteilhaft von der Mehrzahl der Männerchorkomponisten, die da glauben, man müsse die Schlußwirkung durch einen extra dick aufgetragenen Schlußpunkt unterstreichen. Graeners Lieder verklingen anspruchslos und schlicht — sie hören eben ganz einfach von selbst auf, weil für Graener nicht die Verdeutlichung der Schlußabsicht, sondern der natürliche Abklang der melodischen Linie maßgebend ist.

Den Höhepunkt fand der Abend mit der Uraufführung eines zweiteiligen Chorwerks „1918" von Friedrich Welter, dem begabten, zahlreich aufgeführten Meisterschüler Prof. Georg Schumanns. Ich habe nie einen Hehl daraus gemacht, daß mir Welters gedankenbeschwerte Kompositionsart nicht liegt. Umso überraschter war ich von der ersten Hälfte dieser Schöpfung, die zu dem Schönsten und Ergreifendsten gehört, was je für Männerchor

geſchrieben wurde. Die taſtenden Rufe heimkehrender Kriegsgefangener, die aus dem Dunkel aufklingen, die qualvoll bangen Fragen an das Schickſal, die niederdrückende Hoffnungsloſigkeit — das alles iſt in formvollendet angelegter Steigerung wahrhaft genial zum Ausdruck gebracht. Nicht minder die Entwicklung des Marſchrhythmus viſionärer Bataillone mit ihrem ſchweren, wuchtigen Schritt, die wiederum eintretende „Verwirrung" („verworrener Stimmen uralter Geſang"). Nun ergab ſich für den Komponiſten die Schwierigkeit, im Verlaufe eines längeren, breit ausgeſponnenen Textes den bereits vorweggenommenen künſtleriſchen Höhepunkt zu halten und ohne zu ermüden wechſelvolle, unmittelbar zwingende Einfälle von ausgeprägter Eigenart in den Dienſt des ſinnvoll ſprechenden Textes zu ſtellen. Dieſe zweifellos vorhandene Abſicht blieb unausgeführt. Das ausdruckbildende Moment der Gegenſätzlichkeit zur Vorbereitung weiterer Steigerungen trat zurück hinter einem allzu gleichmäßigen Fluß eher kunſtfertiger als kunſtvoller Stimmführungen mit einem Übermaß von techniſch ſchwierigen chromatiſchen Harmonien und Modulationen, die das Verſtändnis dieſes durchaus einfach gehaltenen Textes erſchweren und ihm die unmittelbare Wirkung nehmen. Auf jeden Fall beweiſt aber der Chor „1918" ſtärker als frühere Werke die Begabung des Tonſetzers, und der Ernſt einer hohen künſtleriſchen Geſinnung kommt nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, daß Welter jede naheliegende Konjunkturabſicht fernliegt und er mit Ausnahme eines Zitates der „Wacht am Rhein" eine überzeitlich-„abſolute" Muſik ſchreibt.

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 5. Gürzenichkonzert brachte die erneute Bekanntſchaft mit der, von Uzielli an der Muſikhochſchule herangebildeten Pianiſtin Maria Koerfer, die heute als Gattin des Senatspräſidenten Greiſer in Danzig lebt und die in Beethovens G-dur-Konzert ſich als reife und techniſch überlegene Geſtalterin erwies. Eugen Papſt, der ihr ein gewandter Begleiter war, ließ im übrigen noch Mozarts Es-Dur Sinfonie ſtilſtrenger als es vor kurzem noch Beecham mit dem Londoner Philharm. Orcheſter geboten, und Bachs gegen den Schimpfkritiker Scheibe gerichtete Kantate „Phöbus und Pan" erklingen, zu deren überzeugender Wiedergabe eine Reihe auswärtiger Soliſten zuſammen mit dem Gürzenichchor beitrugen, ſo Notholt, Marten, Marianne Brugger, Lore Fiſcher und Willi Lorſcheider. Bach ſtand auch bei anderen Gelegenheiten im Vordergrunde des Kölner Muſikgeſchehens. So brachte der Bachverein ſeine „Kunſt der Fuge" in der orgelmäßigen Inſtrumentierung Erich Kraaks mit dem von ihm begründeten und geleiteten Kölner Kammerſinfonie-Orcheſter zu einer eindrucksvollen Nachſchöpfung, der ein einführender Vortrag des Privatdozenten Dr. Gerſtenberg im Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitut voranging, und das „Muſikaliſche Opfer" erklang am 3. Abend des Kölner Streichquartetts unter Kunkel, der auch die ſtilgerechte Inſtrumentation im Wechſel von Streichern und Bläſern vorgenommen hatte. Das NS-Reichsſinfonieorcheſter berührte auf ſeiner Rheinlandfahrt auch unſere Stadt und trug hier unter der belebenden Leitung des Operngeneralmuſikdir. Fritz Zaun Werke Webers und Wagners ſowie Regers (von Zaun auch auf Elektrola geſpielte) Ballettſuite virtuos und muſikantiſch überzeugend vor. Ein offizieller Empfang des Orcheſters im Kölner Rathaus war der Veranſtaltung vorangegangen. Im Rahmen des Meiſterkonzerts der Weſtdeutſchen Konzertdirektion verſammelte Fedor Schaljapin ein zahlreiches und begeiſtertes Publikum um ſich, dem er in ſeiner unnachahmlichen, von lebhafter Mimik unterſtützten Art ruſſiſche Volks- und Kunſtlieder ſchenkte, ſtimmlich vielleicht nicht mehr ganz, aber muſikaliſch durchaus der alte Meiſter. Die Armenierin Kalamkarian, die ihn am Flügel begleitete, ſteuerte virtuoſe Klavierſtücke von Liſzt und Albeniz bei. Das Priscaquartett legte in einem Mozartabend aufs neue ein Bekenntnis für echte deutſche Muſik und deutſches Muſizieren ab, wie es auch auf Auslandsreiſen ſich verdiente Ehren holte. Der polniſche Meiſterpianiſt Raoul Koczalſki, in Köln ſeit mehreren Jahren ein ſtändiger und gern geſehener Gaſt, trug eine Chopinauswahl mit ſtupendem Können und innerlichem Nachempfinden vor. Auch der

junge Düsseldorfer Pianist Karlrobert Kreiten bestätigte an einem eigenen Abend die Hoffnungen, die man auf dieses Talent setzte. Die NS-Kulturgemeinde verhalf in einer Morgenfeier unbekannter deutscher Hausmusik zu neuem Leben, darunter einem, vom Univ.-Prof. Dr. Bücken in Bonn entdeckten Klaviertrio von Brahms, stilistisch unverkennbar aus dessen Frühzeit stammend, außerdem Beethovens Hornsonate und Burgmüllers, des Grabbefreundes frühromantischen Klavierstücken, denen sich Lieder und Klavierwerke des hier lebenden Lisztschülers Prof. E. Heuser anreihten. Um eine gediegene Ausführung machten sich Dir. Prof. Dr. Hasse (Klavier), Fritz Isselmann (Klavier), Bröcker (Horn), Lore Schröter (Sopran), Prof. Beerwald (Geige) und Münch-Holland (Cello) verdient. Prof. Bücken sprach einleitende Worte. Dieselbe Vereinigung ließ romantische Violinsonaten durch Maria Kisselbach und die Pianistin Schmitz-Nonnenmühlen zur nachhaltigen Wirkung bringen. Auch sonst war das hausmusikalische Geschehen wieder stark: so spielte der an der Musikhochschule herangebildete Werner Bieske im Collegium musicum der Universität deutsche Orgelmusik der vorbachischen Zeit, darunter Werke von Pachelbel, Böhm, Buxtehude, und gewann sich lebhaften und verdienten Beifall. Im Gymnasium Kreuzgasse führte Studienrat Hugo Schmidt, Dozent der Schulmusikabteilung der Hochschule, Kammermusik um Mozart und Beethoven mit einem Kreise begabter und tüchtiger Schüler vor, und die „Gedok" bot in der Reihe der Konzerte der Deutsch-österreichischen Kunstfreundinnen und Künstlerinnen Geigenwerke Bachs, Leclairs und der Zeitgenossen Welter und Roselius, denen die in Köln musikalisch erzogene Jenny Deuber-Kitzig (Geige), die Pianistin Ilse Josten und die Sängerin Gaul-Sprotte (die sich auch für wertvolle Lieder der Münstereifeler Komponistin Erna Becker-Ernst einsetzte) hingebende Interpreten waren. Die gerade in Köln vorbildlich gepflegte Verbindung von Hausmusik und Dichtung zeigte ein Abend im Haas-Konservatorium, der Arbeiten des Komponisten Rainer Juhl (so eine Klaviersuite „Bauernkrieg") mit Forstmann als Dirigenten, Hanne Kade als Sängerin und Hans Mergarten, Alfred Koch (Geige), H. Brauers (Cello) als verheißungsvolle Talentproben vorzeigte. Das Ottersbach-Trio derselben Anstalt ließ Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zu Worte kommen. Hier waren es neben dem Namensgeber und dem Flötisten Fritzsche wieder Meisterschüler der Hochschule, die sich als tüchtige Könner bewährten, so der Geiger Karl und der Cellist Henk Welling. Die Hochschule für Musik ließ den Gaupropagandaleiter Dr. Toni Winkelnkemper, einen der führenden Männer unserer Bewegung im Westen, zu den Studierenden sprechen, denen er in überzeugenden, temperamentvollen Worten die hohe Aufgabe ihres Berufes nahelegte. Zusammen mit dem deutsch-italienischen Kulturinstitut Petrarcahaus brachte die Anstalt eine ausgezeichnete und in der Originalsprache gehaltene Aufführung des „Musikmeisters" von Pergolesi anläßlich des 200. Todestages dieses Meisters. Nach Ansprachen des Leiters des italienischen Hauses und Direktor Hasses erklang das reizvolle Werkchen, musterhaft wiedergegeben von Angehörigen der Opernklasse und begleitet vom Schulorchester, eine glänzende Leistung, die den Lehrern Prof. Rud. Schneider, Prof. Gertrud Förstel, Maria Philippi, Prof. Stadelmann, dem Dozenten für Italienisch, Dr. Biagioni, wie ihren Adepten (Friedel Blank, August Buschmann, Hans Lewe, Liselotte Lechmig) das schönste Lob ausstellte und in der Universität wiederholt werden mußte. Im Opernhause (dessen musikalischer Leiter Fritz Zaun mit Mitgliedern des Hauses in Antwerpen Straußens „Elektra" zur hervorragenden Wiedergabe brachte) erklang Webers „Oberon" unter Erich Riede als herrliches Weihnachtsmärchen und zum Gedenken an Webers 150. Geburtstag mit den besten Kräften des Hauses (Felix Knäpper, Else Veith, Olga Tschörner, Johannes Schocke, Lotte Loos-Werther, Philipp Rasp, Else Oehme-Förster, Henny Neumann-Knapp). Robert Rehan, der hochbegabte Pfitznerschüler, hatte Mozartsche Musik zu einem Tanzspiel „Der goldene Schuh" zusammengestellt, und mit Inge Herting als phantasievoller Ballettmeisterin, Erich Metzold als Bühnenbildner hinterließ das Ganze einen ebenso vorzüglichen Eindruck wie Händels Kantate „Apollo und Daphne" und de Fallas Andalusische Zigeunerszenen, denen Erich Riede ein beschwingter Sachwalter am Pult war. Das Polnische Nationalballett gab ein Gastspiel unter Felix Parnell, wobei u. a. auch die auf der Berliner Olympiade preisgekrönten Stücke (Lowiczer Hochzeitsfeier usw.) zur Wiedergabe gelangten

und dank der meiſterlichen Tanzkunſt und volksnahen Muſik ſtärkſten Eindruck hinterließen. Der langjährige Generalintendant des Hauſes, Hofrat Fritz Rémond ſtarb in Tölz, und man gedachte ſeiner bis zur Penſionierung 1928 geleiſteten erfolgreichen Wirkſamkeit, die vor allem das Augenmäßige im Sinne der alten großen Oper virtuos herauszuarbeiten wußte. „Schöne Opernſtimmen" nannte ſich endlich eine Veranſtaltung der NSG. Kraft durch Freude, die eine Auswahl der beſten Sänger und Sängerinnen der weſtdeutſchen Bühne zur Geltung kommen ließ und von den Rundfunkdirigenten Kühn, Eyſoldt und Müntefer famos geleitet wurde. Die Vorweihnachtszeit ließ wieder das alteingeſeſſene choriſche Leben neue Regſamkeit gewinnen. So ſang der von dem bekannten Komponiſten und Dirigenten Dr. Willi Czwoydzinski muſterhaft geſchulte und geleitete Stollwerckſche Männerchor „Theobromina" Werke von Werth, Schubert und Franz Philipps neuen Eichendorffzyklus (zu deſſen Erſtaufführung der Komponiſt ſelbſt erſchienen war) mit vollendetem Chorklang und nachhaltigem Erfolg. Die Schulmuſikabteilung der Hochſchule ſetzte ſich unter ihrem neuen Leiter Prof. Stoverock für Kantaten und Motetten von Walter Rein, Paul Höffer ſowie für ältere Chorwerke mit prächtigem Eifer und Können ein, der Chor der Karthäuſerkirche gab eine Abendmuſik mit Inſtrumental- und Vokalwerken von Othmayr bis Buxtehude unter W. Iſſelmann und Hulverſcheid, im Wallraf-Richartz-Muſeum erklang Heinr. Schützens Hiſtoria von der Geburt Jeſu Chriſti, vom collegium musicum unter Dr. Gerſtenberg ſtilgemäß dargeboten, während der Bach-Verein unter Prof. Michael Schneider das Weihnachtsoratorium des Meiſters zur ſchönſten Wirkung brachte. Sein erſtes großes Konzert gab der Kölner Männergeſangverein als Volksliederabend, wobei u. a. des Dirigenten Eugen Papſt feingeſtaltete Weihnachtslieder mit Kammerorcheſterbegleitung durch Elſe Veith (Sopran) und Hans Fuchs (Tenor) zur Uraufführung kamen und, neben Solovolksweiſen (mit Dr. Davidts als feinſinnigem Begleiter der Sängerin) bekannte deutſche Lieder von Silcher bis Radecke tonvollendet und muſikaliſch durchdacht, zu Gehör kamen. Der Reichsſender Köln bot an orcheſtralen Werken Herman Götzens edles Violinkonzert (mit Joſefa Kaſtert als trefflicher Soliſtin), dazu Eduard Künneckes, dem Soliſten gewidmetes Klavierkonzert, von Willi Stech, einem ehemaligen Schüler der Kölner Hochſchule und jetzigen Leiter der Unterhaltungsabteilung im Deutſchlandſender virtuos gemeiſtert, nachromantiſch empfunden und geſchickt aufgebaut. O. J. Kühn, der ſich hier wieder als der gewandte Orcheſterleiter auswies, verhalf in einer weiteren Sendung den Variationen über ein Geuſenlied von Walter Hammerſchlag, einem, von ſtarker Begabung, echt deutſchem Muſikfühlen und ſicherem Können getragenen Werk, zur erfolgreichen Uraufführung, desgleichen einem Heiteren Vorſpiel von A. H. Straſſer, während Mario Müntefer, Dr. Buſchkötters Nachfolger, ſich in Regers Ballettſuite, deſſen Bearbeitung der Corelliſchen La folia Variationen (mit Aug. Kreuter als vorzüglichem Sologeiger), Debuſſys, von Karl Delſeit glänzend wiedergegebener Fantaſie für Klavier und Orcheſter als recht befähigter Dirigent empfahl. Des, 1931 verſtorbenen Waldemar von Baußnern, der heute 70 Jahre alt geworden wäre, gedachte Egbert Grape mit deſſen feingliedrigen Klavierſonatinen, und Auguſt Kreuter, von Erwin Biſchoff famos begleitet, ſtellte eine Violinſonate über alte Tänze Bettingens zur Diskuſſion, während L. J. Kauffmann mit einer kleinen Adventsmuſik für Cello und Klavier als einheimiſcher Komponiſt zur Geltung gelangte, das „Schatzkäſtlein", eine neugefundene Flötenſonate des Bückeburger Bachs (W. Hinnenthal und R. Fritſche als Ausführende), die NS-Kulturgemeinde Bonn unter Schrader Rezniceks Serenade und Ungers Violinrondo (Malſch) herausſtellte und zwei Sendungen, für den Runkfunk geſchriebene Muſik erklingen ließen, ſo Guſtav Kneips, des Leiters der Abteilung Unterhaltung Reihe „Lieder, die uns Hörer einſandten" (Kammerchor, Liſelotte Mann, Heinz Hörſch, Friedel Schröder, Willi Schneider) und Werke des Funkkomponiſten Wilhelm Adams, Proben aus Hörſpielen und eine Klavierſuite „Niederrheiniſche Straßenbilder". Walter Berten, der muſikaliſche Leiter der Elektrola A.-G., hatte Brahmsſche Volkslieder gewandt und geſchmackvoll mit verbindenden Texten verſehen, und Hans Merx, der an der Muſikhochſchule Vorträge hielt, ſprach intereſſant über „Muſik aus Amerika". Dem unbekannten Hugo Wolf endlich galt eine Stunde, die wertvolle Eichendorff- und Lenauvertonungen mit Clem. Kaiſer-Brehme als Sänger und Hans Haaß als grundmuſikaliſchem Begleiter ins Licht rückte.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Lob der Romantik.

Die deutsche Volkwerdung der neueren Zeit ist unvorstellbar ohne die von Johann Gottfried Herder und die deutsche Romantik geleistete Arbeit am deutschen Volkstum, ohne ihre Einsichten über Deutschland und Deutschtum und ohne ihre Kunstwerke, die aus typisch deutschem Empfinden heraus geformt sind. Es ist nicht die Schuld der Eichendorff, Caspar David Friedrich, Weber und Schumann, wenn das deutsche Kulturleben im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts auch wenig erfreuliche Wege einschlug und wenn Musik dieses Jahrhunderts in der Nachkriegszeit in Mengen über Bord gegangen ist. Die Kunstwerke einer echten Romantik ohne Verfallserscheinungen erweisen sich lebenskräftiger denn je, sie sind im Musikleben nach wie vor stark vertreten und finden zahlreiche dankbare Zuhörer.

Der Klaviermusik Robert Schumanns widmete Walter Bohle ein eigenes Konzert; er erwies sich als außerordentlich hochstehender Schumannspieler, der diesen Komponisten vor allem von seiner kraftvollen, männlichen Seite zu nehmen weiß und der die Farbigkeit seines Anschlages sicher noch weiter steigern wird, um auch das phantastische Element dieser Musik ebenso vollendet darstellen zu können. Anton Rohden nahm sich gleichfalls der Schumannschen Klaviermusik mit schönem Gelingen an, in einem eigenen Klavierabend wie in dem Konzert des Lehrergesangvereins unter Günther Ramin, der auch wieder einmal des Männerchorkomponisten Schumann mit der Motette „Verzweifle nicht im Schmerzenstal" gedachte. Den Sinfoniker Schumann brachten Hermann Abendroth im Gewandhaus mit der „Rheinischen Sinfonie" und Walter Davisson im Landeskonservatorium mit der d-moll-Sinfonie zur Geltung. Mehrfach war es uns vergönnt, Spitzenwerke des Schubertschen Schaffens zu erleben; Max Strub spielte mit seinen Helfern das G-dur-Quartett op. 161 derart vollendet, daß diese Gewandhaus-Kammermusik (in der noch Regers großes Es-dur-Quartett erklang) ein wahrhafter Höhepunkt des Konzertlebens wurde; Gerhard Hüsch, ein begnadeter Liedsänger, ließ durch seine Gestaltung des Zyklus „Die schöne Müllerin" sehr klar erkennen, daß Romantik im echten Sinne nichts zu tun hat mit weichlicher Gefühlsverschwommenheit, sondern ihre seelischen Werte nur einem geistigen Menschen unverfälscht erschließt, der Herz und Kopf zur höheren Einheit zu binden weiß. Das Lied als eine wesentliche Äußerungsform der deutschen Romantik fehlt überhaupt in kaum einem Liederabend, und so gaben Schubert, Brahms und Strauß auch dem Konzert von Dorothea Schröder das eigentliche Rückgrat; mit ihrer schönen, durchgebildeten Stimme und ihrem geschmackvollen Vortrag wußte die Sängerin wieder sehr für sich einzunehmen. Daß Brahms seinem innersten Wesen nach zur Romantik gehört, trotz seiner bewußt eingegangenen Bindungen an die Gestaltungsgesetze barocker Polyphonie, darüber läßt die Artung seiner Werke, die in letzter Zeit zahlreich zu hören waren, wohl kaum einen Zweifel. Hermann Abendroth pflegte in den Gewandhauskonzerten diesen Komponisten mit offensichtlicher Vorliebe, die sich zweifellos aus starker innerer Wahlverwandtschaft mit ihm herleitet und deshalb auch überzeugende Aufführungen der Tragischen Ouvertüre, der D-dur-Serenade, des Deutschen Requiem, der Haydn-Variationen und der vierten Sinfonie zeitigte; dabei erstanden ihm treffliche solistische Helfer in Elly Ney (B-dur-Konzert), Max Strub und Ludwig Hoelscher (Doppelkonzert), Helene Fahrni und Johannes Willy (Deutsches Requiem), nicht zu vergessen der Gewandhauschor. Brahmsche Kammermusik ließen uns das Weitzmann-Trio im Gohliser Schlößchen sowie das Pozniak-Trio zum Erlebnis werden, als trefflicher Brahmsspieler bewährte sich wieder Anton Rohden.

Will eine Opernbühne den Kreis ihrer „stehenden" Werke vor allem auf Grund deutscher Opern erweitern, wie dies im Neuen Theater in der ersten Hälfte der Spielzeit der Fall war, so wird auch hier die Romantik zwangsläufig den Löwenanteil stellen. „Tristan und Isolde", das in szenischer Neugestaltung erschien und in Paul Schmitz einen über-

ragenden musikalischen Betreuer fand, gilt ja als ein Spitzenwerk typisch romantischer Haltung überhaupt. Unverkennbare romantische Elemente finden sich aber auch in Humperdincks Lustspieloper „Die Heirat wider Willen", die dem Spielplan erneut eingegliedert wurde und durch ihre zahlreichen musikalischen Kostbarkeiten sich auch wieder als wertvolle und durchaus lebenskräftige Bereicherung des Spielplans erwies. Über den romantischen Charakter von Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" braucht man ja weiter keine Betrachtungen anzustellen; wenige Werke stehen so fest in der Gunst des Volkes wie diese köstliche Musikkomödie mit ihrer Mischung heiterer und lyrischer Elemente. Durch das ausgezeichnete Buffoensemble unserer Oper wurde diese Neugestaltung die weitaus beste Leistung in der ersten Hälfte der Spielzeit; Irma Beilke, Edla Moskalenko und Tresi Rudolph, Walter Streckfuß, Theodor Horand und Ernst Osterkamp sangen und spielten, daß es eine Lust war; dazu anheimelnde Bühnenbilder von Heinz Helmdach und eine lebendige, einfallsreiche Spielleitung von Sigurd Baller. Es wäre zu wünschen, daß nach dem „Wildschütz" und den „Lustigen Weibern" unsere tüchtigen Buffokräfte auch für die dritte Meisterleistung der deutschen Musikkomödie der Romantik eingesetzt würden, für Cornelius' „Barbier von Bagdad".

Nicht erst im 19. Jahrhundert, sondern seit den Anfängen deutscher Geschichte ist ein ausgesprochen romantischer Zug des Deutschen zu beobachten: sein Drang in die Weite und Ferne. Dieser äußert sich künstlerisch in dem Willen und der Fähigkeit, an der Kunst fremder Völker seelisch teilzuhaben und sie in die eigene Gestaltung einzubeziehen. Das mag manchmal die Gefahr des Sichverlierens heraufbeschwören; im allgemeinen aber hat diese Fähigkeit doch eine erhebliche Bereicherung der deutschen Musik mit sich gebracht; die Kraft des Zusammenfassens, wie sie deutschen Künstlern oft wesenseigentümlich ist, hat sich in vielen Fällen als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Dabei ist es der Reiz des Exotischen, d. h. des absolut Fremdartigen und gerade deshalb durch seine Unverständlichkeit Ansprechenden, meist am wenigsten gewesen. Dieser verschafft zum Teil dem indischen Menaka-Ballett heute Erfolge in Deutschland; doch ist er auch bei diesem Ballett mit seinen braunen, großartig körperbeherrschten Tänzern und Tänzerinnen sowie seinen uns ungewohnten Instrumenten nicht die einzige, wenn auch wesentlich mitspielende Ursache der Wirkung. Denn die Ausdrucksbezirke, denen Mimik und Klang nachgehen, berühren auch wesensverwandte Seiten unseres Volkstums. Im Falle des Menaka-Balletts ist diese Verwandtschaft ja erklärlich, da Menaka auf die alten Kulttänze ihres Volkes zurückgeht — also ein „romantischer" Rückgriff auf alte Volksüberlieferung, vergleichbar den bekannten Bestrebungen der deutschen Romantiker — und die Inder gehören gleich uns der arischen Völkerfamilie an. Um wieviel mehr ist es daher verständlich, wenn die Musik der slawischen Romantik bei uns liebevolle Pflege und Anklang findet; ist sie doch durch die deutsche Romantik überhaupt erst ausgelöst worden und hat Gestaltungselemente der deutschen Musik weitgehend in sich aufgenommen. So mischt sich hier reizvoll Eigenes und Fremdes, in Tschaikowskys 5. Sinfonie (durch Abendroth ganz hervorragend wiedergegeben), in dessen es-moll-Quartett (Gewandhaus-Quartett); in Dvořáks Cellokonzert, das Gaspar Cassadó im Gewandhaus unübertrefflich schön vortrug, sowie in dessen Es-dur-Quintett (Gewandhaus-Kammermusik); in Chopins f-moll-Konzert, das Gerda Nette virtuos spielte; aber auch in Smetanas „Verkaufter Braut", die im Neuen Theater neuinszeniert herauskam, und in dem „Russischen Ballettabend" unseres Opernhauses, der Tscherepnins Musik zu „Der gefangene Vogel", Tschaikowskys „Schwanensee"-Musik und Borodins „Polowetzer Tänze" aus „Fürst Igor" zu einem bunten choreographischen Reigen vereinigte und der Tanzgruppe der Oper Gelegenheit zu einer beachtlichen Sonderleistung bot. Wird nun die Musik außerdeutschen Volkstums auch von Angehörigen dieses fremden Volkstums selbst wiedergegeben, so ergibt sich mancher aufschlußreiche Einblick in die Eigenart der Musik. So weicht das Chopinspiel Raoul von Koczalskis wesentlich von dem sonst Gewohnten ab. Es fehlt völlig jenes Parfümiert-Salonhafte, das diesen Komponisten früher zum Liebling schmachtender höherer Töchter machte; bei aller Weichheit des Empfindens spielt Koczalski diese Musik doch spielerisch gelöst, oft herb, manchmal fast glasklar-grell in der Tongebung. Und doch über-

zeugt seine Darstellung, vor allem die der kleineren Stücke, weil sie einem völligen Verwachsensein mit dieser Musik entspringt. Italienische Lieder und Opernarien sang Pietro Sopranzi in einer Veranstaltung der rührigen Italienischen Dante-Gesellschaft, und hier war diese Musik mit jener vollendeten Erfassung des Rhythmus und Melos zu hören, wie sie wohl überhaupt nur einem Landsmann Verdis möglich ist. Der Sänger brachte nicht nur seine italienischen Landsleute außer Rand und Band — was ja verständlich ist —, sondern sogar die Leipziger, und das will etwas heißen. Daß dem romantischen Zeitalter aber auch Bestrebungen eigentümlich waren, die von volkstumshafter Bindung hinweg zum Weltbürgerlich-Schweifenden führten, zeigt das Beispiel Franz Liszts, dem ein Gewandhauskonzert und ein Klavierabend von Frédéric Lamond gewidmet waren. Die allzu geringe volkstumshafte Bindung hat ja bei dieser Musik vielfach das Fehlen jener seelischen Tiefendimension zur Folge, die zum Weiterleben einer Kunst über größere Zeiträume hinweg erforderlich ist. Vor der Gefahr einer bei Liszt besonders nahe liegenden ungerechten Unterschätzung bewahrte uns aber kein Geringerer als der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, der in der „Gedok" über Liszt sprach, aus seinem Lisztbuche las und uns die Persönlichkeit Liszts in ihrer Einmaligkeit und geschichtlichen Bedeutung achten lehrte.

Anton Bruckner.

Das Bruckner-Gedenkjahr 1936 klang nach dem Brucknerfest im Oktober in mehreren Aufführungen ab, die verschiedene Schaffensgebiete des Meisters nochmals der Öffentlichkeit nahe brachten. Hans Weisbach eröffnete die Reihe seiner Sinfoniekonzerte mit der „Siebenten" und der Männerchorkomponist Bruckner kam mit einer klangschönen Aufführung des Chores „Träumen und Wachen" durch den Lehrergesangverein unter Günther Ramin zu Wort. Georg Trexler widmete der geistlichen a cappella- und Solomusik eine Veranstaltung der katholischen Kirchenmusikwoche und brachte dankenswerterweise nochmals das schon während des Brucknerfestes an anderer Stelle gehörte Requiem in d-moll zur Aufführung, diesmal im liturgischen Rahmen. Dadurch war Gelegenheit geboten, den damals empfangenen Eindruck auf seine Nachhaltigkeit zu überprüfen, und man gewann beim zweiten Hören dieses Werk des vierundzwanzigjährigen Bruckner nur noch lieber, dem vor allem in den langsamen Teilen eine Inbrunst und Ausdruckskraft innewohnt, die schon völlig brucknerisch ist und das Requiem zu einem für die musikalische Praxis gültigen Werk erhebt. Die Aufführungen in der Propsteikirche zeigten wieder deutlich, wie ernsthaft auch an dieser Stelle gearbeitet wird, die vom „großen" Musikleben etwas abseits liegt.

Die alten Meister.

Die Bachpflege nimmt im Musikleben Leipzigs von jeher einen erheblichen Raum ein; trotzdem war es möglich, daß ein Spitzenwerk Bachscher Musik wie die Orgelmesse (der dritte Teil der Klavierübung) hier seit langem nicht im Zusammenhang erklungen war. Deshalb bedeutete es eine verdienstliche Tat des neuen Organisten an St. Nikolai, Walter Zöllner, einen seiner Orgelabende diesem Bachschen Riesenwerk zu widmen. Zu einer vollendeten Spielfertigkeit und geistigen Durchdringung trat eine sparsam-klare, dabei gegensätzliche Registrierung, so daß eine würdige Wiedergabe gewährleistet war. Es wäre zu begrüßen, wenn dieser begabte Organist das Werk jährlich wiederholen würde, damit wir dem erstrebenswerten, in Leipzig leicht zu verwirklichenden Ziel einen Schritt näher kommen, möglichst jedes Jahr alle Bachschen Großwerke aufzuführen: Die beiden Passionen, h-moll-Messe und Weihnachtsoratorium, Orgelmesse, Goldbergvariationen, Musikalisches Opfer und Kunst der Fuge. Ein weiteres Konzert hatte Zöllner vorbachschen Meistern vorbehalten, und auch hier erfreute der junge Organist — von dem zu dick registrierten Buxtehude-Präludium abgesehen — durch klare und lebendige Darstellung.

Daß der Organisten-Nachwuchs zu einer so durchsichtigen und sparsamen Registrierung alter Orgelmusik zurückgefunden hat, dafür ist das Vorbild der alten, noch erhaltenen Orgeln wesentlich mit verantwortlich zu machen, und jedesmal, wenn man die „Silbermänner" von

Rötha hört, ist man wieder gepackt von diesen Klangwundern, besonders wenn Günther Ramin sie spielt; die NS-Kulturgemeinde vermittelte uns dankenswerterweise diese Feierstunde, in der auch das von der gleichen Körperschaft wiederhergestellte Altarbild der St. Georgenkirche der Kirchgemeinde Rötha übergeben wurde. Eine „Beschränkung" bedeuten die „nur" 23 klingenden Register nicht, denn Bachs Choralpartita „Sei gegrüßt, Jesu gütig", die mit ihrer Variationenreihe gewiß hohe Anforderungen an die Klangfarben-Möglichkeiten stellt, wurde in dieser Beziehung völlig ausgeschöpft; dabei lassen die wunderbar charakteristischen Register auch den Sinngehalt dieser Musik viel stärker zur Auswirkung kommen, als dies auf einer neueren Orgel möglich ist. Überhaupt: Klangcharakter der Register und Ausdruckswert der Musik. Die Chromatik von Bruhns' e-moll-Fugenthema verliert auf dieser Orgel jede Weichlichkeit, sie wirkt herb, männlich, stählern-krafterfüllt. Jede solche Darstellung alter Musik auf den alten Instrumenten oder in originaler Besetzung ist deshalb ein erneuter Beweis dafür, wie stark das originale Klangbild dem Komponisten beim Schaffen barocker Musikwerke vorgeschwebt hat und wie wesentlich es infolgedessen den Ausdruckswert der Musik mitbestimmt. Es ist deshalb auch mehr als bedenklich, die Polyphonie Bachscher Kantatenchöre in der Klangmasse eines Riesenchores zu ertränken (Gewandhaus) oder das Streichorchester in einem Bachschen Violinkonzert derart überstark zu besetzen, daß die richtigen Verhältnisse zwischen Solostimme, Ripienstimmen und Cembalo verloren gehen (Ebenda). Leipzig und Umgebung — so darf man wohl sagen — sind so etwas wie ein barockes Orgelparadies geworden; wenn nun ältere Musik hier und da in diesem Garten Eden in einem Klanggewand erscheint, das ihr nicht recht angemessen ist, so wirkt das doch so ungefähr wie ein Sündenfall, der nicht gerade die Vertreibung aus dem Paradies zur Folge zu haben braucht, aber unter den anderen, zweckentsprechend gekleideten musikalischen Geschöpfen doch etwas Kopfschütteln verursacht. Orgelparadies? Bitte: Rötha, Störmthal, Stöntzsch, Wechselburg; in Leipzig: Die Hausorgel des Gohliser Schlößchens, das sechsregistrige Positiv der Trinitatisgemeinde (Altlutheraner), dessen weitgespannte klanglichen Möglichkeiten Friedrich Högner in einer Abendmusik aufzeigte, und schließlich die alten Orgeln des Instrumentenmuseums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität, deren Krone auch wieder eine Silbermannorgel bildet. Prof. Dr. Helmut Schultz brachte in einer Sonntagsvorführung „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung" diese alten und doch so unmittelbar ansprechenden Instrumente wieder einmal zum Klingen.

Händelsche Musik ist sehr wenig zu hören; die Befürchtung, daß das Jubiläumsjahr 1935 für Händel keine tiefgehenden Nachwirkungen zur Folge haben würde, scheint sich zu bestätigen. Doch dürfen wir immerhin eine gelungene Aufführung der „Kleinen Cäcilienode" im Sinfoniekonzert der NS-Kulturgemeinde unter Hans Weisbach verzeichnen; zudem sang Emmi Leisner im Gewandhaus-Neujahrskonzert ganz prachtvoll zwei Arien Händels.

„Singet dem Herrn ein neues Lied!" Diesen Text in der Vertonung von Pachelbel, Schütz und Bach hatte Max Fest der Festmotette zum fünfzigsten Kirchgemeinde-Jubiläum der Matthäikirche zugrunde gelegt, und diese Art der Programmgestaltung im Dienst eines übergeordneten, verkündenden Wortgehaltes sollte in der Kirchenmusik viel mehr gepflegt werden; bietet doch die reiche geistliche Chorliteratur sowie das Kirchenjahr die günstigsten Voraussetzungen hierfür. Auch um Orgelwerke, deren Inhalt sich einer solchen Folge sinnvoll eingegliedert, braucht man ebensowenig verlegen zu sein, wie das in dieser Motette der Fall war.

Musik zur Weihnacht.

Die „alten Meister" — sofern man unter ihnen Komponisten versteht, die im Barock und früher geschaffen haben — stellen auch den Hauptteil der Advents- und Weihnachtsmusik, die in den Kirchen in Fülle erklingt und sogar bis in die Bezirke des Konzertsaales vordringt; sangen doch die Thomaner, wie alljährlich, unter Karl Straube im letzten Gewandhauskonzert, das vor Weihnachten stattfand, alte Weihnachtsgesänge. Die vornehmsten Pflegstätten weihnachtlicher Musik sind aber die — in dieser Zeit überfüllten — Kirchen, und hier

wieder in erster Linie jene, in denen regelmäßig kirchenmusikalische Veranstaltungen stattfinden, also vor allem die Thomaskirche mit ihren Motetten unter Karl Straube und die Universitätskirche mit ihren Vespern unter Friedrich Rabenschlag. Doch singt und klingt es in dieser Zeit überall weihnachtlich, es seien wenigstens noch die Weihnachtsfeier des Landeskonservatoriums unter Johann Nepomuk David und die schöne Weihnachtsmotette in der Matthäikirche unter Max Fest erwähnt.

Vom Hymnus „a solis ortus cardine" des Cälus Sedulius aus dem 5. Jahrhundert spannte sich der Bogen weihnachtlicher Kunst über die Jahrhunderte bis zur Gegenwart, bis zu Ernst Pepping und einem der Jüngsten unter den heute Musik Schaffenden, zu Helmut Bräutigam. Meister des 16. Jahrhunderts und des Barock: Resinarius, Freund, Sweelinck, Schröter, Eccard, Michael Prätorius, Bodenschatz, Selle, Giovanni Gabrieli: ihr Satz alter Liedweisen oder ihre freien Kompositionen dienen heute wie vor Jahrhunderten jenem unwägbaren und doch so großen seelischen Wert, der vor allem für das deutsche Volk mit dem Begriff Weihnachten verbunden ist. Die Musikveranstaltungen häufen sich in dieser Zeit wie sonst selten, und doch hat man das Empfinden, daß dies kein äußerlicher „Betrieb" ist, sondern das Gegenteil davon: Einkehr und Besinnung. Zur Weihnachtszeit wird es auch am deutlichsten, welche Rolle die Musik, die wertvolle Musik im seelischen Haushalt des Volkes spielt. Dieser Fülle weihnachtlicher Musik geben zwei Meister besonderes Gewicht: Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. In der Thomas- wie in der Universitätskirche gab es Motetten aus der „Geistlichen Chormusik", bei den Thomanern außerdem das Deutsche Magnificat und in der Weihnachtsmusik der Universitätskantorei das dreichörige Magnificat mit Orchester. Bach ist — neben anderen Werken, wie dem weihnachtlichen F-dur-Pastorale für Orgel — vor allem durch sein Weihnachtsoratorium vertreten, das auch diesmal wieder in der Thomaskirche unter Günther Ramin mit Gewandhauschor und Gewandhausorchester sowie trefflichen Solokräften wie dem Evangelisten Heinz Matthéi und der als Bachsängerin vorbildlichen Lore Fischer zur Aufführung kam. Nicht vergessen seien hier auch die tüchtigen Instrumentalsolisten des Orchesters, denen bei Bach so wichtige Aufgaben zufallen; insbesondere bläst Heinrich Teubig seinen schwierigen Clarinpart mit einer Sicherheit und Klangschönheit, daß es, wie man hier so treffend sagt, eine „wahre Pracht" ist. Ramin ließ diesmal einige Chorstellen versuchsweise in kleiner Besetzung singen, mit dem Erfolg, daß dadurch nicht nur die vokale Stimmführung klarer herauskam, sondern vor allem die selbständig geführten Instrumentalstimmen wirklich zur Geltung kamen, und dieses Ergebnis wäre neben der wünschenswerten Deutlichkeit der Polyphonie der zweite Grund, auf dem beschrittenen Weg zum originalen Klangbild weiterzugehen.

Für die rege Pflege zeitgenössischer Musik in diesem Winter ist es bezeichnend, daß auch die weihnachtliche Zeit einige Neuheiten bescherte. Rabenschlag brachte mit der Universitätskantorei als Uraufführung eine Motette von Ernst Pepping „Uns ist ein Kind geboren" für vierstimmigen Chor (durch Stimmteilung erweitert sich die Stimmigkeit verschiedentlich); als Text dienen Jes. 9, 5 sowie Worte aus der Engelsverkündigung der Weihnachtsgeschichte. Hier, da Pepping nicht, wie im Spandauer Chorbuch, im Anschluß an eine vorhandene Weise schafft, sondern als gegebene Bindung nur den Sinngehalt des Textes vorfindet, ist die Linienführung wesentlich herber, reibungsvoller. Das ist es aber nicht allein. Wohl liegt der Ausdruckswert stark in der Gesangslinie, die sich, wenn es der Affektgehalt des Wortes erheischt, zur Melismatik ausweitet. Mit diesen lediglich linear zu verstehenden Stellen wechseln aber Ausdrucksgruppen, die — bei steter Sangbarkeit jeder Einzellinie — ihren Hauptwert im Akkordischen haben; also etwa auf die Textworte „In Windeln gewickelt" jene akkordische Demutsgebärde, die dann auf die Textworte „Friede auf Erden" hymnisch umgedeutet wird. In diesem Abwechseln und gegenseitigen Durchdringen der beiden Gestaltungsformen des Linearen und Akkordischen, also gewissermaßen in dem Vereinigen einer Holzschnittechnik und einer Mehrfarbentechnik innerhalb eines Bildes, liegt die künstlerische Wirkung dieser Motette begründet; und die überlegene Art, wie der Komponist diese Gestaltungsmittel im Dienst des Wortes handhabt, sichert ihr eine sehr tiefgehende Wirkung.

Helmut Bräutigam, von dem Johann Nepomuk David vier kleine Weihnachtsmotetten in der Weihnachtsfeier des Landeskonservatoriums zur Uraufführung brachte, hat in diesen vierstimmig-gemischtchörigen Sätzen (erschienen bei Breitkopf & Härtel) alte geistliche Volksweisen als Grundlage ausgewählt. Bräutigam ist 1914 geboren, mit ihm tritt also jene Generation auf den Plan, die ausschließlich von der Nachkriegszeit geformt worden ist. Von diesen gedruckten Erstlingen eines unserer begabten Jüngsten darf man daher wohl einige Rückschlüsse auf die Haltung seiner ganzen Generation ziehen, und diese Rückschlüsse sind nicht unerfreulich. Ein völlig echtes, unproblematisches Verhältnis zum Volkslied geht in diesen Motetten Hand in Hand mit einem tadellos gearbeiteten polyphonen Satz; so wird gleich in der ersten Motette die cantus-firmus-Weise mit einem Kanon in der Vergrößerung unterbaut, bei natürlichem, sangbaren Fluß der Stimmen. Dieser junge Komponist handhabt den polyphonen Satz mit der gleichen ungezwungenen Selbstverständlichkeit, wie etwa um 1890 ein junger Komponist die romantische Harmonik handhabte. Gewiß hat auch das Aufwachsen im Kantorenumkreis diese polyphone Haltung sicher mit begründet; sie ist aber doch auch weitgehend typisch für diese Jugend, und es ist sicher wertvoll, daß polyphone Schaffensweise hier nicht mehr mühselig zu bewältigendes Problem ist, sondern natürliche Grundlage und Ausgangspunkt des Schaffens überhaupt. Es liegt wohl mit an der Schönheit der österreichischen Volksweise, daß die zweite Motette „Still, weil's Kindlein schlafen will" die eindrucksstärkste geworden ist; die Auswertung der Melodiemotive ist aber hier auch besonders gelungen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Es ist erfreulich und als ein Zeichen neu erwachten Tätigkeitsdranges zu begrüßen, daß die Staatsoper ihrer letzten Neuheit so bald eine weitere hat folgen lassen: die dreiaktige komische Oper „Rossini in Neapel" von Bernhard Paumgartner, dem verdienstvollen Direktor des Salzburger „Mozarteums". Eine frei erfundene, schwankartig verlaufende, immerhin recht harmlose Handlung, die die komische Wirkung noch nicht in sich trägt, sondern erst von den Darstellern verlangt, ist mit einer Musik versehen, die zum Teil von Rossini selbst, zum andern, größeren Teil von Paumgartner herrührt; vom Standpunkt des fertigen Kunstwerks ist es natürlich müssig zu fragen, was von dem Einen und was vom Andren ist. Die Zusammenstellung ist so gewählt und so glücklich, daß sich doch der Eindruck eines einheitlich konzipierten Werkes einstellt, wenn ihm auch der eigentlich einheitliche Stil abgeht. Mag indes manches vielleicht nicht ganz geschickt und andres als Konzession an den Sänger zu werten sein, das Stück ist unterhaltend, ohne höheren künstlerischen Ansprüchen genügen zu wollen, und somit in seiner Art von gefälliger Wirkung. Daß die unterhaltliche Frische der verwendeten früh-Rossinischen Musik an sich schon zum Operettenhaften hinneigt, bestärkt die Tendenz dieser „komischen Oper", die sich ruhig Operette nennen dürfte, denn sie ist nichts andres. Sie trägt freilich das Gewand der alten Nummern-Oper und weist darin manch hübsches Stück auf: so das frische, echt operettenmäßige Auftrittslied des Rossini, die verschiedenen Liebesduette, den vom mitsummenden Chor geschickt untermalten Bolero, die Arie des Theaterdirektors Barbaja „Ich bin ein Mann, von dem man spricht", wobei es dieser Figur zugute kommt, daß sie eigentlich nichts andres ist, als ein ins Italienische übertragener Van Bett; die hier sehr wichtig zur Verwendung kommende „danza" ist ein Schlager bester Qualität, zugleich verschwistert dem Champagnerlied des „Don Juan". Ein kleines, aber reizvolles Vorspiel vor dem III. Akt führt hinüber zu dem Couplet des Dieners Marcello, der damit auch seine große Nummer erhält; meisterhaft ist endlich der Aufbau des dritten Finale, das der Komponist allzu bescheiden ein Finaletto betitelt. Die einzelnen Nummern sind durch Sekkorezitative verknüpft, in spannenden Momenten, wo es auf Deutlichkeit der Deklamation ankommt, fehlt auch die Prosa nicht. Die Instrumentation ist sorgfältig, das Orchester klingt und erglänzt ab und zu sogar in Farben von Richard Strauß oder Ravel; das Klavier ist im

Orchester durchgehends verwendet. Josef Krips bringt das Werk musikalisch fein und sauber heraus. Die Regie übertreibt (wie gewöhnlich) und gerät in dem Bestreben, zu überstilisieren, in Fehler: so wird die Balgerei der Lazzaroni im I. Akt in der Art einer wohlstudierten Quadrille ausgeführt, bei der sich die Raufbolde in geregelten Schritten und Gesten hin und her bewegen; auch ist es nicht gerade nötig, daß die Gestalt des Dichters Totola so schäbig daher kommt, etwa wie ein Rauchfangkehrer am Neujahrstag. Die Übertreibung des Vorbilds der Commedia dell'arte wirkt hier umso unwahrscheinlicher, als neben dieser Karikatur eines Dichters der simple Diener Marcello geradezu elegant hergerichtet erscheint. Zu tadeln ist auch vom Standpunkt des Szenischen aus, daß jeden Augenblick sich der ganze Chor in die Bühne ergießt und alsbald auch wieder als kompakte Majorität verschwindet.

Für die Darstellung der Titelrolle wurde Richard Tauber als Gast gewonnen; er singt operettenhaft, süßlich und schmelzend, wie immer, und auch sein Spiel ist dramatisch tot trotz lebhafter Handbewegungen, denn er serviert seine Arien förmlich mit den Bewegungen eines Kaffehauskellners. Hans Duhan nimmt die ihm anvertraute unbedeutende Rolle des Dieners Marcello, wie alles, ernst, was ihm hoch anzurechnen ist. Alfred Jerger als Barbaja ist, wie stets, Herr der Situation und des ganzen Stücks. Ein graziöses Paar stellen Margit Bokor und Richard Sallab'a dar. Ella Flesch stattet die Sängerin Angela Colbrand mit geschulter Stimme aus. Herbert Alsen ist ein gewichtig aussehender und phänomenal singender Wirt. William Wernigk gibt dem Dichter Totola groteske Drastik. Viktor Madin spielt den „Frosch" aus der „Fledermaus", der hier nur einen andren Namen hat. Die Neuheit fand überaus freundliche Aufnahme.

Auch in der Neustudierung älterer Repertoirewerke ist die Staatsoper fleißig gewesen: von „Hänsel und Gretel" mit Margit Bokor als Hänsel und Frl. Hajmassy als Gretel, sowie Herrn William Wernigk in der Rolle der Knusperhexe, für die er in Maske, Spiel und Gesang alle Bedingungen aufs vortrefflichste erfüllt; ferner von Verdis „Don Carlos", der nunmehr in einer abermaligen Umarbeitung der bisherigen Bearbeitung erschien. Die nun einmal bestehenden Schwächen dieser Oper, die unmittelbar vor der „Aida" geschrieben wurde, aber noch nicht deren geschlossene Größe besitzt, werden durch diese vorzüglichen Wiener Aufführungen zumeist verdeckt. In der Rolle der Eboli gastierten abwechselnd zwei hervorragende Altistinnen, Frau Nikolaidi und Piroska Tutsch ek von der Budapester Oper.

Daneben kämpft die Wiener Staatsoper freilich noch immer mit internen Besetzungsschwierigkeiten und die seit Jahren eingerissene Gastspielpraxis ist noch nicht behoben. So erschien der „Lohengrin" kürzlich mit drei Gästen: Knappertsbusch als Dirigenten, Paul Kötter von der Frankfurter Oper als Lohengrin und Margarete Teschemacher aus Dresden als Elsa. In „Josefs-Legende" ist die Gestaltung der Potiphar nunmehr Hedy Pfundmayr übertragen worden, eine ausgezeichnete Besetzung, da die genannte Künstlerin in der Auffassung der Figur außerordentlich dramatisch und somit schauspielerisch, mimisch wie auch tänzerisch von stärkster und überzeugendster Wirkung ist.

Im Konzertverein brachte Dr. Karl Böhm die Erstaufführung der schon 1923 entstandenen „Idylle" von Josef Marx, die den Untertitel „Concertino über die pastorale Quarte" trägt, weil die Verwendung der Quarte in Anlehnung an eine Vorliebe der Impressionisten tatsächlich die Grundlage für den Aufbau des zarten und graziösen Stückes gibt. Der mitwirkende Geiger Prof. Dahmen spielte Beethovens Violinkonzert sehr sauber und geschmackvoll. Auf noch größerer Höhe künstlerischer Gestaltung schien uns die Wiedergabe desselben Konzerts durch Adolf Busch zu stehen, der es wenige Tage vorher im Kabasta-Konzert spielte. Auch in seinem nächsten Konzert ließ Dr. Böhm einem Geiger den solistischen Vortritt, dem aus Paris kommenden jungen Spanier Miguel Candela; seine Wiedergabe des Brahms'schen Violinkonzerts war eine technisch achtbare Leistung, wenngleich das urdeutsche Wesen der Komposition dem romanischen Interpreten weniger zu liegen scheint. In seinem schon erwähnten Konzert brachte Oswald Kabasta eine der eigenartigsten Kompositionen der letzten Zeit zur Wiener Erstaufführung: die „Symphonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi"

aus der Feder des Bamberger Tondichters Karl Höller. Der Komponist, dem Begabung und Fantasie, technisches Können und farbige Instrumentationskunst nicht abgesprochen werden können, scheint sich in den Kopf gesetzt zu haben, gleichsam die Dissonanz zum Prinzip zu erklären: andere Klänge als dissonierende, die sich aus der beziehungslosen Aneinanderfügung linear verwendeter Töne ergeben, läßt er grundsätzlich, wie es scheint, nicht gelten. In der Form eines 4sätzigen sinfonischen Gebildes wird das wenig plastische Thema des alten Frescobaldi bald ganz, bald in einzelnen Teilstücken sehr frei, jedoch mit musikantischer Frische und Vornehmheit abgewandelt, oft rein linear, dann aber auch zu ausdruckhaften Episoden verdichtet, vieles in imitatorischer Arbeit, sogar in kanonischer Verengung, was einen Meister der Kontrapunktik verrät. Es liegt an dieser Art von Polyphonie, daß sie mehr dem nachspürenden Verstand als der Fantasie des Zuhörers Nahrung und Genuß gewährt, sich dadurch aber eigentlich um das Beste bringt, was uns Musik geben kann. Der Klang selbst ist immer gewählt, niemals derb, und es finden sich Stellen von unerhörter Zartheit der Farbe.

Auch der Männergesangverein brachte Neues, so die Uraufführung eines Zyklus von alpenländischen Volksliedern für Männerchor a cappella, betitelt „Der Bauer" von Josef Lechthaler; darunter besonders gelungene Stücke, wie das „Wiegenlied" mit dem als ostinato-Figur sehr geschickt und wirkungsvoll verwendeten „Heidl pumpeidl" in den Bässen oder dem höchst originellen und bereits sozusagen populär gewordenen „Spingeser Schlachtlied". Als eine starke Begabung erwies sich wiederum Karl Pilß durch sein „Bergarbeiterlied", das unter der originellen Besetzung für 3stimmigen Männerchor mit Begleitung von 3 Pauken nicht nur in den Mitteln, sondern auch in Ausführung und Färbung durchaus Neues bringt: auch hier eine ostinato-Figur, die die Grundlage hergibt, durch die Pauken gleichsam die Krampenschläge des Bergarbeiters zur Begleitung des Gesanges macht und gerade in dieser scheinbaren Eintönigkeit ein starkes Kunstmittel gewinnt. Franz Burkhart versucht, in dem Chor „Nächtliche Regung" neue Klangmischungen durch einen meist tief gehaltenen Männerchor und eine drüber schwebende hohe Sopranstimme (Erika Rokyta) zu erzeugen, wobei sich für den Zuhörer leicht Schwierigkeiten der harmonischen Beziehungen ergeben, die die Wirkung der stimmungsvollen Komposition erschweren. Auch das flotte Studentenlied von Rudolf Pehm „Wir marschieren", das sich von einem Gitarrenchor begleiten läßt, ist als interessante Neuheit hervorzuheben. Desselben Rudolf Pehm niedlicher Männerchor „Onkel Mond" kam durch den Schubertbund zur erfolgreichen Uraufführung. Daneben „Die Handwerksburschen" von Viktor Korda, ein gut gearbeitetes abwechslungsreiches Variationenwerk über eine schlichte altösterreichische Volksmelodie; und „Der träumende Wald" für Männerchor, Altsolo (Isolde Riehl), Streichquintett und Klavier von Carl Lafite, vertieft in der Stimmung, eine „süße Schlummerweise, daß der Wald verträumen kann". Die Wiedergabe einer andren Gruppe wertvoller Chöre galt dem pietätvollen Gedenken des Schubertbundes an seine beiden kürzlich verstorbenen Chormeister Adolf Kirchl und Karl Friedrich Fischer, sowie an den ebenfalls erst jüngst dahingegangenen fruchtbaren Komponisten für Chorgesang, Richard Wickenhauser, dessen schöner Chor „Liebeskummer" bei diesem Anlasse zur Uraufführung kam.

Zuletzt hörten wir zum erstenmale in einem von Oswald Kabasta geleiteten Orchesterkonzert der „Ravag" des begabten Wilhelm Jerger „Symphonische Variationen über ein Choralthema", frei und fantastisch gebildete Sätze von verschiedenartigster Form und Stimmung, die das Thema in geschickter Disposition, zuerst nach der ernsteren Seite hin ausschöpfen, dann aber, wie im Sprunge mit kontrapunktischen Teufeleien übermalen und so in witzigen und überraschend keck hingeworfenen, humorerfüllten Pasticcios ausdeuten, in dem glänzenden Schlußtableau aber wieder in seiner ursprünglichen unangetasteten herben Schönheit zum Triumph führen. Das Stück, ursprünglich ein Teil der Kantate „Hymnen an den Herrn", dürfte sich durch die hohe Satzkunst, die gelungene Formgestaltung und die geschmackvolle Originalität seiner orchestralen Einkleidung bald die Konzertsäle erobern. Von starker Wirkung ist auch die am gleichen Abend zur Erstaufführung gebrachte „Burleske Ouverture" von Hans Holenia, die das Feld des Heiteren und Freudigen innerhalb des strengen Kunstgenres um ein wertvolles neues Stück bereichert.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löfung des mufikalifchen Silben-Preisrätfels

von Alfred Umlauf, Radebeul (Oktoberheft 1936).

Um die Rätfelecke der ZFM ift es eine eigene Sache! Scheinbar ift diefer kleine Unterhaltungsteil eine Einrichtung wie bei fo vielen anderen Zeitfchriften auch, tatfächlich aber offenbart fich hier mit am deutlichften die enge Verbundenheit des Leferkreifes mit feiner Zeitfchrift, find doch die vielen und fo verfchieden gearteten Zufchriften ein ftändiges beredtes Zeugnis dafür, wie der Gefamtinhalt der Hefte aufgenommen und verarbeitet wird. Und fo ift die bei unferer Übernahme der ZFM vor nunmehr faft 8 Jahren eingeführte „Rätfelecke" inzwifchen zu einem feften organifchen Beftandteil der Hefte geworden, der nicht mehr wegzudenken ift.

Ganz befonders ftark fchlug uns der Widerhall aus den Einfendungen zur diesmal fälligen Löfung der im Oktoberheft veröffentlichten Aufgabe entgegen:

Walter Niemann-„Hamburg",

die auf dem Weg über die Worte:

Harold in Italien — Anacreon — Mazeppa — Bruckners Tedeum — Unvollendete — Rienzi — Gefrorene Tränen — Wohltemperiertes Klavier — Alpenfinfonie — Ländliche Hochzeit

gefunden wurde.

Insgefamt 178 richtige Löfungen gingen diesmal ein, eine Zahl alfo, die allein fchon befagt, wie lebhaft die Anteilnahme war.

Unter diefen richtigen Einfendungen entfchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält Wilhelm Holtmann, Duisburg;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Marieluife Kinkel, Heilbronn;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Gertrud Brinckmeyer, Berlin
und je einen Troftpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—): Paftor i. R. Johannes Peters, Hannover — Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden — E. Reuß, Lehrer in Dielmiffen a. d. Wefer — Eberhardt Stelzmann, stud. mus., Leipzig.

Eine ganz befondere Freude bedeutete die Durchficht der zahlreichen kompofitorifchen, dichterifchen und zeichnerifchen Beigaben, aus denen die Liebe und Verehrung für Meifter Niemann fo ftark zu fpüren war. Wir ftellen daher gerne noch eine Reihe weiterer Sonderpreife für diefe Sonderleiftungen zur Verfügung.

Und zwar feien mit einem 1. Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— bedacht: Lehrer Hans Becker-Unterteutfchenthal für feine ftimmungsvollen Vierzeiler „Walter Niemann fpielt eigene Werke"; Curt Beck-Roftock, der diesmal wieder mit fchwerem Gefchütz auffährt, einer „Hamburger Sinfonietta" für Orchefter, deren 4 Sätze in Titel und Inhalt erkennen laffen, wie hier das „Erlebnis Hamburg" Anregung zu eigener mufikalifcher Geftaltung gab und ein wohlgelungenes Werkchen entftehen ließ. Lehrer Fritz Hoß-Salach i. Württbg., ein Verehrer der Niemannfchen Klaviermufik und im befonderen der „Kocheler Ländler" widmet dem Meifter eine Folge feiner eigenen Ländler für Klavier, die fich durch natürliche melodifche Erfindung und gute rhythmifche Geftaltung auszeichnen. Lehrer Rudolf Kocea-Wardt/Rh. wurde zum Preife feiner Heimat entfacht, was in einem begeiftert empfundenen und wirkungsvoll gefetzten Chor „Gruß an den Rhein" zum Ausdruck kam. Studienrat Wilhelm Löhner-Freiberg/Sa. hat die diesjährigen Sylveftergedanken „Mit viel Grog und Nebel im Pompejano-Niemannfchen Stil" in ein Tongemälde für Klavier „Hamburg" gefaßt, das einen vortrefflichen mufikalifchen Humor verrät. Erich Margenburg-Ofchersleben wurde zu „Kleinen Klavier-Variationen in der Art W. Niemannfcher Kinderftücke" über ein finnifches Volkslied angeregt, die gefchmackvoll durchgeführt find. Auch fcheint der eigenartig fchwermütige Ton der Lieder im Klangcharakter gut getroffen. Auch Karl Meinberg-Hannover wurde durch die Hamburg-Suite zu einem Lobpreis feiner Vaterftadt, Hannover, entzündet. Sein Rundgang für Klavier fchafft hübfche Stimmungsbilder, unter denen die Klage um den allzufrüh dahingegangenen Hölty auf dem „Nikolaikirchhof", das zierlich-graziöfe „Herrenhaufener-Menuett" und der „Ägyptifche Tempelreigen im Tet-Raum bei Bahlfens befonders anfprechen. Kantor Max Menzel-Meißen fendet eine Fuge über die mufikalifch dankbaren Buchftaben aus dem Namen „Walter Niemann", die vierftimmig fauber durchgeführt wird und in ihrem 2. Teil das Thema in der Umkehrung bringt.

KMD Richard Trägner-Chemnitz setzt der neuzeitlichen Klavier-Suite von W. Niemann eine Klavier-Suite nach alten Formen entgegen. Graziös in der Melodie und sauber im Satz vermögen diese kleinen Stücke (Polonaise, Gavotte, Menuett, Courante, Sarabande und Gigue) zu entzücken, so vortrefflich wird jedes seiner Form gerecht. Und zum Abschluß bringt Rektor R. Gottschalk-Berlin im Namen aller seine Huldigung (die sich in ihrer Kürze unseren Raummöglichkeiten einfügt) noch persönlich dar:

Dem Klavierpoeten.

Man kennt ihn, der vom Vater her belastet
mit einem Erbe, das zum Staunen zwingt,
der tonbegeistert sich durchs Leben „tastet"
mit seiner Kunst, die zu dem Herzen dringt.
Wir kennen ihn als des Klavieres Meister,
als den Poeten: Walter Niemann heißt er.

Er führte uns ins Reich der blauen Blume,
kam uns romantisch mit dem Bergidyll,
schrieb Tänze zu des Sonnenkönigs Ruhme,
ließ Herbstesblätter fallen sacht und still.
Was deutsche Menschen fröhlich tanzen, singen,
bracht' er in heitern Weisen zum Erklingen.

Die Phantasie trug ihn in fremde Zonen,
ins ferne Land, vom wilden Meer umsäumt,
ins Wunderland der alten Pharaonen
und dahin, wo die Lotosblume träumt.
Der Tönefluten silberne Kaskaden
umschmeicheln uns, mit Geist und Scharm geladen.

Den Weg zur Kunst den Schülern leicht zu machen,
schuf lust'ge Stücke er in reicher Zahl,
Sonaten, Jahrmarktsszenen, flotte Sachen,
und rief den Kindern zu: „Nun spielt das mal!"
So schätzt man ihn als Künstler und als Lehrer,
als der Klaviermusik beruf'nen Mehrer.

Der Dichter, der uns edle Freuden spendet,
der Maler, der in Tönefarben malt,
wird nun, da 60 Jahre er vollendet,
von allen Seiten kräftig angestrahlt.
Ich wünsch', daß fernerhin die Kunst, die holde,
das Leben ihm und durch ihn uns vergolde.

R. Gottschalk.

Die Raumaufteilung verbietet uns weitere Ausführlichkeiten, sodaß wir die Träger der übrigen Sonderbücherpreise leider nur kurz erwähnen können. Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— erhalten: Die Kompositionen von Studienrat Martin Georgi-Thum („Bilder aus Thum" für Streichquartett), J. Kautz-Offenbach/M. („Hochzeitsreise nach Hamburg" für Streichquartett) und Walter Rau-Chemnitz („Hirtenmusik" für Klavier aus der Weihnachtszeit); die Dichtungen von Frau Grete Altstadt-Schütze, Pianistin, Wiesbaden (die in „Meenzer Mundart" mit Walter Niemann durch die Meenzer Fassenacht wandert, die sämtlichen Rätselworte geschickt in ihre Dichtung verflechtend); Studienrat Gg. Amft-Altheide b. Breslau („Hamburg"); Martha Brendel-Augsburg, Frau Hildegard Stradal-Schönlinde, KMD Arno Laube-Borna b. Leipzig, Dr. E. I. Luin-Rom, Oberlehrer Adolf Rabus-Memmingen, Dr. med. Rudolf Sperling-Emden, Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha/Th., deren Dichtungen sämtliche die Vertrautheit mit Walter Niemanns Schaffen zum Ausdruck bringen und die Zeichnungen von Lehrer Albin Mucke-Volksdorf b. Hamburg, Hauptlehrer Hermann Pauli-Memmingen, MD Carl Rorich-Nürnberg und Organist Georg Winkler-Leipzig.

Und endlich erhalten je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—: Dr. Carl Benedict-München, Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Herbert Bräcklein-Bautzen i. Sa., Bianca Hannemann-Wesermünde, Dr. Gretel Högg-Dresden, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, Dora von Pasztbory-Wien, Theodor Röhmeyer-Pforzheim, Agnes Vollering, Gesanglehrerin, Lübeck, Heinz Zimmer, Musikschüler, Ober-Teutschenthal, die auch ihrerseits die richtige Lösung mit dichterischen Beigaben ausschmückten.

Nun bitten wir alle Preisträger uns ihre Wünsche recht bald bekanntzugeben. Ein neues Verlagsverzeichnis steht für die Wahl gerne zur Verfügung.

Weitere richtige Lösungen sandten noch ein:

Karl Abe, Musikalienhändler, Bochum — Carl Ahns, Jena — Hch. Anke, Leipzig — Henry Apelles, Diakon, Stettin — Franz Appel, Freising — Kurt Arpke, Rositz —

Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Balthasar Bahmann, München — Adelheid Bamberg, Naumburg/S. — Günther Bartkowski, Gerichts-Assessor, Elbing — Hans Bartkowski, Berlin — M. Luitgardis Bauer, Musiklehrerin, München — Paul Bellstedt, Bremen — Adolf Berchtold, Gymnasialmusiklehrer, Mannheim — Ella Binding, Frankfurt — Marion Brand, Dortmund — Helmut Bräutigam, Leipzig — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt — Prof. Georg Brieger, Jena — Felix Brodtbeck, Basel — Dr. M. Bruckner, Hermannstadt/Rum. —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —

Ernst Dahlke, Studienrat, Dortmund — Paul Döge, Borna —

Anneliese Eggelbrecht, Stettin —

Liselotte Facius, Lugau — Manfred Fladt, Stuttgart — Dr. Ernst Funger, Halberstadt — Gretchen Foesemann, staatl. gepr. Musiklehrerin, Emden —

Anneliese Gibhardt, Jena — G. Gland, Amtsgerichtsrat, Schlotheim — A. Görlach, Postinspektor, Waltershausen — Franz Goydke, Zollinspektor, Meseritz — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —

A. Hacklinger, Landshut — Elsa Heidenreich, Klavierlehrerin, Köslin — Max Hammerschmidt, Köln — Adolf Heller, Karlsruhe — Kaspar Heßler, Pianist und Klavierlehrer, Gronau — Luise Heymühle, staatl. gepr. Gesang- und Klavierlehrerin, Dortmund — Walter Heyneck, Leipzig — Friedrich Hink, München — Hugo Hoffmann, Bielsko/Polen — Schwester Lotte Hollenbach, Jena — Dipl.-Ing. Hans Holst, Bergedorf — Robert Hug, Triberg —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer — Anton Jendritzko, Kaplan, Baitzen/Schles. — Organist Jochum, Chorleiter, Leichlingen — Eduard Jung, Vermessungsreferendar, Hanau — Ruth Jüttner, Jena —

Anneliese Kaempffer, Musiklehrerin, Göttingen — Grete Katz, Musiklehrerin, Hagen — Bruno Kaupa, Hamburg — Heinz Keßler, Emden — Friedrich Klein, Organist, Hanau — Helena Gräfin von Korff, Essen — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Lehrer Josef Kruse, Coesfeld —

MD Hermann Langguth, Meiningen — MD Bruno Leipold, Schmalkalden — Studienrat Ernst Lemke, Stralsund — MD Hermann Lenz, Wernigerode — Studien-Prof. Wilhelm Lipp, München — Hilde von Lochen, Breslau — Prof. Dr. Alfred Lorenz, München —

Otto Meyer, Leipzig — Fritz Müller, Dresden — Franz Müller, stud. mus., München —

Amadeus Nestler, Leipzig — Martin Niehle, stud. mus., Pegau/Sa. —

Albert Odermann, Sosnowice/Polen — Hedwig Okfas, Budwethen/Ostpr. — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum — Hans Opitz, Oberhausen/Rhld. — Walter Otte, Organist, Chemnitz —

Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde/CSR. — Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden — Erich Paugger, München — F. Peters-Marquardt, Musikhistoriker, Coburg — Rudolf Petzschke, Wurzen — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Johannes Przechowski, Berlin — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Franz Rensing, Gerichtsassessor, Kleve — Dr. Richter, Gotha — Charlotte Richter, Hamburg — Angelika Rümann, München —

Robert Schaar jun., Delmenhorst — Frau Else Schedl, Linz a. D. — H. Scherpe, Reg.-Assessor, Meppen/Ems — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Alfred Schmidt, Dresden — Ernst Schmidt, Musiklehrer, Hamm/W. — Hans Schmidt, Pianist, Hagen/W. — E. Schönnamsgruber, Nördlingen — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum — Margarete Schultz-Stegmann, Quedlinburg — Otto Schulz jun., Hamburg — Ernst Schumacher, Emden — Heinz v. Schümann, Königsberg — Johannes Schütze, Stud.-Assessor, Leipzig — Pastor Paul Schwarz, Glogau — W. Seehafer, stud. paed., Heiligenbeil — Kurt Sipeer, Jena — Vera Suter, St. Gallen — Albert Staub, Hamburg — Fritz Stemmer, Hauptlehrer, München — H. v. Steuber, Emden — Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Franz Strehler, Chorrektor, Ratibor —

F. Thalemann, Rochlitz/Sa. — Heinrich Toepken, Frankfurt/M. — Heinrich Tönsing, Minden/W. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Karl Unger, Augsburg —

Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. — Emmy Velten, Dipl.-Musiklehrerin, Bochum — Eugen Vogt, Eschenau/Wttbg. — Hildegard Vogler, Jena — E. Adalbert Voretzsch, Nobitz/Th. —

Erika Wanderer, Lehrerin, Bismarckshall — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Georg Wegewitz, Bitterfeld — Karl L. Weishoff, Konzert-Pianist, München — Lotte Werner, Dresden — Nikolaus Winter, Wien — Lehrer Max Wirth, Großschweidnitz/Sa. — Frida Wolfram, Dillenburg/Hessen-Nassau —

Stud.-Assessor Paul Zoll, Darmstadt (unter Beifügung des Programms seines „Walter Niemann"-Abends an der Oberrealschule) — C. Zöllner, staatl. gepr. Musiklehrer, Leipzig — Hans Zurawski, Musiklehrer, Schramberg.

? (Namenlos), Gera.

So zeigt dies Rätſel und die daran erwieſene Anteilnahme ſo recht, wie die ZFM mit ihrem Mitarbeiter- und ihrem Leſerkreis zu einer wahrhaften „Gemeinde“ zuſammengewachſen iſt, die im Sinne unſeres neuen Deutſchland eine muſikaliſche Gemeinſchaft bildet. Dies Rätſel iſt aus dem Geiſt der ZFM, in der Walter Niemann ſtets lebendig wirkt, geboren und hat gerade in dieſer Gemeinſchaft, wo Walter Niemann als Menſch und als Künſtler jedem nahe ſteht, einen Widerhall gefunden, wie er ſonſt nirgends möglich geweſen wäre. Wir freuen uns daher der großen Anteilnahme ganz beſonders und danken allen Einſendern, inſonderheit jenen, die durch ihre muſikaliſchen, zeichneriſchen und dichteriſchen Gaben ihre Verbundenheit mit dem Meiſter zum Ausdruck brachten.

Heiteres muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Bruno Wamsler, Lauſcha.

a — co — cou — deg — dif — dorff — e — en — er — fe — griff — hoy — in — irm — ka — la — lau — ler — li — lisch — lot — na — nac — neu — ni — ni — oe — ra — ra — ran — reich — ren — ro — sat — schluß — — son — ster — tar — te — ter — ti — tic — trug — tüff — u — vig — wer.

Im vorigen Sommer machte ich mit einem befreundeten Sänger eine mehrtägige Gebirgswanderung. Eines Tages fanden wir nach mehrſtündiger Wanderung völlig verdurſtet eine froh ſprudelnde Quelle. Neben der Quelle fanden wir — fein ſäuberlich verpackt — ein wahrſcheinlich von einem Wanderer liegen gelaſſenes Frühſtückspaket, bei welcher Entdeckung mein Freund mit ſeiner gewaltigen Baß-Stimme eine Stelle aus einem Bühnenwerk Richard Wagners lauttönend in den Wald hineinſang. Den Rätſelfreunden der ZFM möchte ich dieſe köſtliche Szene nicht vorenthalten. Der Ausruf ergibt ſich aus den Anfangs- (von oben nach unten geleſen) und Endbuchſtaben (von unten nach oben geleſen) der aus obigen Silben zu findenden Wörter. Die Wörter haben folgende Bedeutung:

1. Schlußart
2. Komponiſt der türkiſchen Nationalhymne
3. Pianofortefirma
4. Dirigent der erſten Lohengrin-Aufführung in Newyork
5. Bühnenſänger, Gatte Lilli Lehmanns
6. Liebesgeſang
7. Spaniſcher Dirigent und Komponiſt
8. Organiſt am Münſter in Konſtanz 1890
9. Schloßkantor und Kapellmeiſter in Braunſchweig 1702—35
10. Verfaſſer einer Muſikdiktatlehre
11. Berühmter italieniſcher Komponiſt
12. Luſtſpiel von Molière
13. was einem Konzertgeiger zum Verhängnis werden kann
14. Alter franzöſiſcher Tanz
15. Berühmter Leipziger Orgelvirtuoſe † 1936
16. Orgelregiſter
17. Bezeichnung für einſtimmig.

Die Löſungen dieſer Aufgabe ſind bis 10. Mai 1937 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Wahl der Preisträger) ausgeſetzt, über die das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders hübſche Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher, oder zeichneriſcher Art eingekleidet ſind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Berichtigung: In der Aufgabe des Dezember-Heftes 36 (S. 1498) bitten wir anſtelle der Silbe mer „ner“ zu ſetzen.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilhelm Altmann: Handbuch für Klavierquintettspieler. 178 S. mit 343 Notenbeispielen. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Wilhelm Altmann: Katalog der seit 1861 in den Handel gekommenen theatralischen Musik. Lieferung 3 und 4. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

„Beiträge zur Klaviermusik". Sudetendeutsche Monatshefte. Folge 10. Herausg. i. A. des musikwissenschaftl. Instituts der deutschen Universität-Prag, geleitet von Ernst Günthert. Franz Kraus, Reichenberg.

Johannes Bammer: Fünf Gesänge für 1 Singstimme und Klavier Rm. 2.—; Fünf Kinderlieder für 1 Singstimme und Klavier Rm. 1.80; Drei Liebeslieder für 1 Singstimme und Klavier Rm. 2.—; Klaviersuite Nr. 1 und 2 in fünf Sätzen je Rm. 2.—. Hug & Co., Leipzig.

Carl Czerny: Begleitende 2. Klavierstimme zu den 30 Etuden der „Schule der Geläufigkeit" (Willy Rehberg). Edit. Steingräber, Leipzig.

Christian Döbereiner: Schule für die Viola da Gamba. B. Schott's Söhne, Mainz.

Walter Engelsmann: Erlösung dem Erlöser. 71 S. Kistner & Siegel, Leipzig.

Festschrift zum 5jährigen Bestehen des NS-Reichssymphonieorchesters. 31 S. Mk. 1.—. F. Bruckmann, München. — Das NS-Reichssymphonieorchester hat zu seinem Festtag ein schmuckes Heft herausgebracht, das mit seinen zahlreichen Bildern schönstes Zeugnis dafür ablegt, wie RKM Franz Adam mit seinen Getreuen den Weg mitten hinein ins deutsche Volk nimmt, um allen Kreisen in Stadt und Land die Kunst der Meister zu vermitteln. Ein schönes Erinnerungsbuch für alle Freunde, ein Buch zum Nachdenken, für alle, die von der hier geleisteten vorbildlichen Kulturarbeit noch wenig wissen!

Hesses Musikerkalender für 1937. 59. Jahrgang (3 Bände). Pünktlich zum Jahresbeginn stellt sich das für alle Musiktreibenden, -Veranstalter usf. notwendige Jahrbuch wieder ein, das diesmal erfreulicherweise auch die im Dritten Reich geschaffenen Behörden und Organisationen weitgehendst umfaßt.

Carl-Heinz Illing: Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts (Heft III der Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft). 57 S. Kart. Rm. 4.— Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Otto Jochum: Reigen des Jahres. 12 Gesänge für Frauenchor, Solobariton und Orgel. op. 65. Kl. Ausg. Rm. 8.—. Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jungmair: Non confundar. Ein Bruckner-Zyklus. 21 S. Rm. 1.—. Hermann Meister, Heidelberg.

Karl Kraft: Partita. Nr. 1 in g-moll f. Streichorchester. Böhm & Sohn, Augsburg.

Georg Krietsch: Lieder vom Tode f. 1 Singstimme u. Kl. op. 14. Ries & Erler, Berlin.

Ferd. Küchler: Intonations- und Triller-Studien op. 13. Hug & Co., Leipzig.

Friedrich de la Motte Fouqué: Sonate G-dur für Vc. und Klav., op. 37. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Oscar von Pander: Symphonie des Frauenlebens f. Altst., Kl., Streichquartett. Böhm & Sohn, Augsburg.

Clara Pfäfflin: Pietro Nardini, seine Werke und sein Leben. 96 S. Kart. Rm. 3.—. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Adolf Pfanner: Drei Lieder f. Sopran und Streichquartett op. 42. Böhm & Sohn, Augsburg.

Arthur Piechler: Vom Baume des Lebens. Kantate f. MCh., 2 Frauen-Stimmen u. Orch., op. 49. Böhm & Sohn, Augsburg.

Hugo Rasch: I. Acht Lieder im Volkston nach Gedichten v. E. Grimm f. 1 Singst. u. Klavier. II. Vier Lieder im Volkston, op. 19, f. 1 Singst. u. Kl. Ries & Erler, Berlin.

Franz Schubert: Ungarische Fantasie op. 54 f. 2 Klaviere zu 4 Händen, herausg. von Hinze-Reinhold. Edition Steingräber, Leipzig.

Walter Schulz: Deutsche Volkslieder f. Violoncello, Violine u. Klavier. Edition Steingräber, Leipzig.

Heinz Schüngeler: Klavierschule Band 1 und 2 je Rm. 3.—. P. J. Tonger, Köln.

Georg Schünemann: Führer durch die deutsche Chorliteratur Band 2: Gem. Chor. Sonderausgabe I. 234 S. Verlag f. musik. Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Karl Storck: Das Opernbuch. 37.—38. neubearbeitete Auflage. Herausg. von Herbert Eimert. 522 S. Lwd. Rm. 3.—. Muth'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. Der bekannte und beliebte Opernführer liegt in einer neuen, nach den Erfordernissen unserer Zeit überarbeiteten Auflage vor. Erfreulicherweise finden sich auch bereits die neuesten Bühnenwerke wie O. Gersters „Enoch Arden", W. Egks „Zaubergeige", Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust", Wolf-Ferraris „Campiello" unter den besprochenen 151 Opern.

Joh. Strauß: Rosen aus dem Süden, op. 388 f. 2 Klaviere 4hdg., bearbeitet v. Willy Rehberg. Edition Steingräber, Leipzig.

Georg Philipp Telemann: 117. Pſalm f. 4ſt. gem. Chor, 2 Violinen u. Generalbaß, bearbeitet v. E. Valentin. Verlag f. muſik. Kultur u. Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel.

Eugen Thiele: Die Chorfugen Joh. Seb. Bachs. (Heft 8 der Berner Veröffentlichungen zur Muſikforſchung, herausg. von Ernſt Kurth.) 233 S. Paul Haupt, Bern.

Elſe Vollenbruck: Th. Storm-Lieder f. eine Singſt. u. Kl. Rm. 1.50; Kleine Lieder. Rm. 2.30. Selbſtverlag.

Jul. Weismann: Sonatine a-moll op. 122. Edition Steingräber-Leipzig.

Gerhart von Weſterman: Sonate f. V. u. Kl. op. 14. Ries & Erler, Berlin.

Hans Zingerle: Zur Entwicklung der Melodik von Bach bis Mozart. Rm. 4.50. 51 S. Text u. 31 S. Notenbeilage. Rudolf Rohrer, Brünn.

Anton Orel: Der deutſche Prophet. Richard Wagners ſibylliniſches Lebenswerk von Fall und Erlöſung des Menſchengeſchlechtes. Band 5 u. 6. Verlag Auguſtinus-Druckerei, Kloſterneuburg.

Henry Prunières: Nouvelle Histoire de la Musique. Band II. 321 S. Edition Rieder, Paris.

Arnold Schmitz: Beethoven und die Gegenwart. Feſtſchrift d. Beethovenhauſes Bonn. Zum 60. Geburtstag Ludwig Schiedermairs. XVI u. 342 S. Gr. 8⁰ Rm. 8.60 geb. Ferd. Dümmler, Berlin u. Bonn.

W. Voll: Daniel Friderici. Sein Leben und geiſtliches Schaffen (Heft 1 der Schriftenreihe „Niederdeutſche Muſik" d. muſikw. Seminars der Univerſität Roſtock, herausg. v. Prof. Dr. Erich Schenk). 161 S. Text, 12 S. Noten. 8⁰, Rm. 3.80. Adolf Nagel, Hannover.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

MEISTER DER MUSIK UND IHRE WERKE. Herausgegeben von Herbert Gerigk. Verlag Richard Bong, Berlin.

Dieſes rund 300 Seiten kleineren Formats umfaſſende, mit Abbildungen und Notenbeiſpielen verſehene, ſehr gut ausgeſtattete und dabei recht billige Buch iſt die erſte für weitere Kreiſe berechnete Muſikgeſchichte, in der die Betrachtung vom Standpunkt der NS-Weltanſchauung ausgeht und konſequent durchgeführt iſt; der einzige Widerſpruch, der mir aufgefallen iſt, beſteht darin, daß Meyerbeer, wenngleich mit Hinſicht auf ſeine Raſſe, beſprochen iſt, während der Name Felix Mendelsſohn-Bartholdys gar nicht vorkommt. Endlich iſt einmal in einer derartigen Muſikgeſchichte die Muſik der alten Germanen in Anlehnung an die von ihnen gebrauchten, auf uns gekommenen Inſtrumente (Muſcheltrompete, Bechertrommel, Holztuba uſw.) behandelt und zwar von Rudolf Sonner. Ganz beſonders willkommen wird auch der von Helmut Majewski verfaßte Abſchnitt über Muſik in der Gemeinſchaft ſein; auch die Muſik der Hitlerjugend iſt darin ſchon berückſichtigt. Er ſchließt mit den Worten: „Es iſt unſer Glaube, daß einer völkiſchen Erneuerung auch eine kulturelle folgt. Die Volksmuſik wird ein wertvoller Bauſtein dazu ſein." Majewski hebt mit Recht auch hervor, daß jetzt überall nach allgemeinverſtändlicher und zugleich wertvoller Muſik verlangt wird. In der Wahl ſeiner Mitarbeiter iſt der Herausgeber ſehr glücklich geweſen; er hat ſie in der Hauptſache aus Herren gewählt, die ihn in der NS-Kulturgemeinde in der Muſikredaktion einer führenden völkiſchen Zeitung und auch bei der von ihm herausgegebenen Muſikzeitſchrift unterſtützen und teilweiſe auch Studiengenoſſen von ihm ſind. Er ſelbſt (Dr. habil. für Muſikwiſſenſchaft) iſt beſonders durch ſein Buch über Verdi bekannt; merkwürdigerweiſe aber hat er den Abſchnitt über dieſen Tonſetzer nicht ſelbſt geſchrieben. Von ihm rührt zunächſt das ſchöne Geleitwort her, in dem es u. a. heißt: „Was unſere deutſchen Tonmeiſter hinterlaſſen haben, iſt ein Vermächtnis, dem die Welt nichts ähnliches an die Seite ſtellen kann". Ferner ſtammen von ihm die Abſchnitte: Die Muſik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Loewe, Berlioz, Liſzt, endlich die Meiſter des Auslandes. Für eine neue Auflage, die dieſes Werk jedenfalls bald finden wird, möchte ich einen weiteren Ausbau der Ausführungen über die gegenwärtige Muſik Italiens und Ungarns befürworten; ſehr vermiſſe ich einen Hinweis darauf, daß mehrere Generationen der ungariſchen Tonſetzer ihre Ausbildung den beiden Deutſchen Rob. Volkmann und Hans Kößler verdanken; nicht verſtehen kann ich, daß Ernſt von Dohnanyi unberückſichtigt geblieben iſt. Auf die Gefahr hin, ſchon zu weitläufig geworden zu ſein, möchte ich doch noch auf die beſonders wertvollen Abſchnitte Hermann Killers (Meiſter der Oper, die Operette), Werner Kortes (Schütz, Bach, Händel, Gluck, Schubert, Weber, Schumann) und Erich Schenks (Brahms, Hugo Wolf, Bruckner) hinweiſen. Noch einige Kleinigkeiten. Von Spohrs Opern hat die nicht erwähnte „Jeſſonda" viel größeren Erfolg gehabt als „Fauſt" oder gar „Zemire" und „Azor". Gounod hat ſeine Oper „Fauſt" genannt; nur in Deutſchland hat man ſie in „Margarete" umgetauft. Tſchaikowsky iſt ſchon vor dem „Onegin" mehrfach mit Opern hervorgetreten. Sinding hat nur ein Klavierkonzert komponiert, das weit weniger

beachtet worden ist als seine beiden gedruckten, nicht erwähnten Violinkonzerte. (Für das wenigstens in Deutschland unbekannt gebliebene dritte hat sich bisher kein Verleger gefunden.)

Prof. Dr. Wilhelm Altmann.

WILLIBALD GURLITT: Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. Furche-Verlag, Berlin.

Es handelt sich hier um die Niederschrift eines Jubiläumsvortrags aus dem Bachjahr 1935. Auf 75 Druckseiten ist ein ungemein klares, lebendiges Bild von Bachs Persönlichkeit und Schaffen niedergelegt, seine Entwicklung aus der bürgerlichen Welt der Stadtpfeifer und Spielleute über den Organisten, Konzertmeister, Kapellmeister zum lutherischen Kantor aufgezeigt. In überzeugender Darstellung weist Gurlitt nach, wie dieser Lebensgang sich nicht nur aus den äußeren Umständen, sondern aus Bachs Glaubenswelt und seinen sich damit berührenden künstlerischen Anschauungen ergab. Hervorragend gut ist bei aller Kürze die Darstellung der kulturgeschichtlichen Situation getroffen, die manches Neue bringt, was bei Spitta, Schweitzer oder Terry noch nicht zu lesen war.

Vorteilhaft hebt sich das Gurlittsche Werk von andern kleinen Schriften über Bach ab, weil es durch die Darbietung einer Fülle konkreten Materials mit Glück der Gefahr entgeht in Bachs Bild Züge hineinzumischen, die der Phantasie des Darstellers gar zu weitgehende Möglichkeiten eröffnen.

Für eine weitere Auflage dürfte sich die Ausbesserung einiger Versehen empfehlen: Johann Jakob war nicht Sebastians jüngerer Bruder (S. 10), Bachs erste Frau hieß Maria Barbara, nicht M. Magdalena (S. 56); die zweite Gattin stammte aus Weißenfels, nicht aus Zeitz (S. 56).

Prof. Friedrich Högner.

JOSEF WINCKLER: Adelaïde. Beethovens Abschied vom Rhein. Erzählung. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1936.

„Die mythische Mär vom gefangenen Beethoven nach einer tollen Kneipnacht zu Unkel am Rhein" nimmt der Dichter des „Tollen Bomberg" zum Vorwurf einer Novelle aus dem Jugendlande des Genies. Ihm gelingt eine lebensvolle Schilderung jener schicksalshaften Vagantenfahrt des jungen Beethoven, die mit der Entstehung des „Adelaïde"-Liedes im Turm zu Unkel ausklingt. Farbenreiche Zeichnung der Umwelt, gepflegte Sprache und Einfühlung in die Erlebniswelt genialischen Sturmes und Dranges leihen der breit ausschwingenden Erzählung ihren künstlerischen Wert. Diese von Winckler mit dichterischer Freiheit geschaute Episode aus Beethovens rheinischen Jugendjahren unmittelbar vor seinem Aufbruch nach Wien zählt zu den kernhaften Beispielen aus der zeitgenössischen Kunstübung der Musikerzählung.

Dr. Paul Bülow.

JOHANNES REICHELT: Erlebte Kostbarkeiten. Begegnungen mit Künstlern in Bekenntnisstunden. Mit vielen unveröffentlichten Briefen und Bildern. A. H. Payne, Verlag, Leipzig.

In vollen Akkorden aus Kunst und Leben rauscht es auf in diesem ungemein anregenden Plauderbuch des Mitarbeiters der ZFM. Diese Begegnungen mit hervorragenden Künstlern in Bekenntnisstunden reichen von den Erinnerungen Klara Wiecks an Beethoven und Goethe bis zu Richard Strauß. Das funkelt und sprüht von Kostbarkeiten aus musikalischem Genieland, wenn wir an Gesprächen und Schicksalen dieser Berühmtheiten teilhaben dürfen. Der angesehene Kritiker und Musikschriftsteller schöpft hier ganz aus eigenem — man möchte sagen — beneidenswerten Miterleben. Er ist unmittelbarer Zeuge eines bedeutsamsten Abschnitts jüngsten Musikgeschehens, wie es sich besonders auf der Dresdener Opernbühne abspielt. Diese vom Reinmenschlichen her gesehene Künstlerschau fesselt mit Erlebnissen im Hause Wahnfried (Cosima und Siegfried Wagner), mit Erinnerungen an Meister wie Reger, Puccini, d'Albert, Max von Schillings, Felix Draeseke, mit anekdotenreichen Begebenheiten aus dem Leben berühmter Sänger und Sängerinnen (Karl Perron, Karl Scheidemantel, Alfred von Bary, Karl Burrian, Therese Malten, Fritz Vogelstrom) sowie mit Begegnungen Arthur Nikischs und Ernst v. Schuchs. Wir gewinnen Einblick in Werk — und Feiertag dieser Künstler. Auf Gipfelhöhen oder in tief verstrickter Lebenswirrnis erblicken wir diese Gestalten des deutschen und ausländischen Musiklebens. Dem mit Wärme geschriebenen Buch entströmt überall ein verehrender Dank an alle diejenigen, die dem Verfasser die Segnung solcher begnadeter Stunden im Musikerheim oder an geweihter Stätte deutscher Kunstübung schenkten.

Beglückt und bereichert legt auch der Leser im Genuß des Nachhalls solcher Erlebnisse dieses prächtige Werk aus der Hand. Das Buch sei als erlesener Geschenkband dem Musikfreund, als ergiebige Quelle (z. B. die Erstveröffentlichung der Briefe Wagners an Therese Malten) aber auch dem Musikforscher empfohlen. Dem wertvollen Inhalt entspricht die vornehme Ausstattung. Verfasser und Verlag legen Ehre ein mit dieser willkommenen Neuerscheinung auf dem musikalischen Büchermarkt.

Eine kleine Berichtigung: Franz Staffen, der langjährige Freund Siegfried Wagners und Vertraute des Hauses Wahnfried, trägt nicht den Professortitel.

Dr. Paul Bülow.

Musikalien:

für Klavier

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klavierstücke. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan.

Fingerſatz von Otto Weinreich. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Drei Fantaſien, drei Rondos, das ebenfalls in Rondoform gehaltene Andante in F-dur für eine Orgelwalze, die dreiſätzige C-dur-Suite und drei kleine Stücke (Adagio h-moll, Menuetto D-dur, Gigue G-dur): Dieſe Auswahl, die den größten und weſentlichſten Teil der Klavierſtücke Mozarts umfaßt, wird hier in ſorgfältig durchgeſehenem Text, mit dem Fingerſatz eines erprobten Klavierpraktikers und in der bekannten Ausſtattung der Edition Peters vorgelegt. Die Eigenart dieſer Stücke iſt vor allem nach zwei Richtungen hin beſtimmt: Ein Teil von ihnen zeigt den „klaſſiſchen“ Meiſter der heiteren, klaren Spielfreudigkeit, der freilich, wie das h-moll-Adagio und das a-moll-Rondo deutlich werden laſſen, auch weiß um die Ausdrucksbezirke des Schmerzlichen, Untergründigen. Ausgiebig zeigt ſich hier aber auch jener Mozart, der ſich auseinanderſetzt mit den großen Mächten des Barock, mit Bach und Händel, und dieſe Auseinanderſetzung führt dann zu ſo eigenartig-archaiſierenden Gebilden wie der C-dur-Suite und der C-dur-Fuge, doch auch zu einem ſo gelöſten Spielſtück wie der G-dur-Gigue. Da die Stücke aber alle aus Mozarts letztem Lebensjahrzehnt ſtammen, alſo aus der Zeit der reifen Meiſterſchaft, läßt ſich an Hand dieſer Stücke — die für den Komponiſten wohl alle nur Gelegenheitswerke waren — ſehr klar erkennen, wie ſtark auch eine ausgereifte geniale Begabung doch immer wieder zu lernen ſich bemüht, zu lernen, um dann die perſönliche Eigenart umſo ſtärker und ſchärfer zu entfalten. Dr. Horſt Büttner.

für Violoncell und Klavier:

PAUL GRAENER: Sonate für Violoncell und Klavier, opus 101. Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

Der nunmehr 65jährige Führer des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten (ſiehe Sonderheft der ZFM 1/31) hielt 1935 anläßlich der Tagung desſelben eine grundlegende Rede über das Thema: „Der Komponiſt im neuen Deutſchland“. In dieſer ſtellte er mit Bezug auf die Stilprobleme unſerer Zeit den heutigen Komponiſten eine Forderung neuer Formerfindung und Sprachſchöpfung, die lautet: „Wir fordern von Euch Jungen die innere Einkehr, die Rückkehr zu einer gottverbundenen, dem Höchſten zuſtrebenden Kunſt, die in ihrer Haltung den hohen geiſtigen Werten, die den Werken unſerer großen Meiſter innewohnen, entſpricht.“

Paul Graener hat das Repertoire des Celliſten bereits durch mehrere allſeitig anerkannte Werke des Konzert- und Kammerſtils bereichert, welche die weſentlichen Merkmale dieſer von ihm unzweideutig definierten neuzeitlichen Kunſtübung ſchon aufweiſen. Wie dem geſamten Schaffen Graeners auf allen muſikaliſchen Gebieten dieſe von ihm geforderte Ein- und Rückkehr zum deutſchen Weſen der größten Meiſter eignet, ſo insbeſondere dieſem in Berlin durch Profeſſor Paul Grümmer uraufgeführten vierſätzigen Cellowerk. Schon in dem erſten Grave-Satz glaubt man das Beſtreben zu erkennen volkstümlich und eingängig zu bleiben. Nach Art eines edlen und ſchönen Liedes, aber voll leidenſchaftlich aufgewühlten Schmerzes erſteht der in ruhiger, geſangreicher Bewegung ſich entwikkelnde balladenhafte und einprägſame Einleitungsſatz mit ſeinem ſchwermütigen Mittelteil. Nach dem prächtigen aber doch in vornehmer Beſcheidenheit dahinfließenden zweiten Allegretto-Satz beſtrickt der langſame und ſehr eindrucksvolle dritte Satz der Sonate durch die Tiefe des Gefühls der ausladenden Melodie, in der ſich feierlich und ernſt gleichwohl frohe Heldenhaftigkeit ausſpricht. Das Glanzſtück aber des Ganzen bildet der trotz andächtiger Feierlichkeit durch temperamentvolle Natürlichkeit aufgelockerte vierte Satz. Humorvolle Urwüchſigkeit mit Schwung und ſtraffer Rhythmik verhilft dem Abſchluß des ſympathiſchen Werks mittels ſeiner luſtigen Bewegtheit zum entſcheidenden Siege, ſodaß dieſes Finale gewiß zu einem Da-Capo-Stück werden wird.

Da der Violoncellpart nicht übermäßig ſchwer gehalten iſt und der notwendigen Sanglichkeit nicht entbehrt, kann dieſes ſchöne romantiſche Werk auch mittelmäßigen Spielern für die Zwecke der Hausmuſik durchaus empfohlen werden.

F. Peters-Marquardt.

für Violine und Klavier:

FRIEDRICH KARL GRIMM: „Nordiſche Erzählung“ (I und II) für Bratſche (Violine) und Klavier op. 54/55. — Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel 1936.

In der von Wilhelm Altmann herausgegebenen Sammlung „Deutſche Hausmuſik der Gegenwart“ ſind als Heft 7 und 8 der Inſtrumentalmuſikreihe dieſe zwei Original-Bratſchenmuſiken des 35jährigen Friedrich Karl Grimm, eines Schülers Mayerhoffs und Krehls, erſchienen. Grimm, der ſeit fünf Jahren Aſſiſtent Paul Graeners iſt, hat ſich bereits als Pianiſt und Komponiſt kammermuſikaliſcher und orcheſtraler Werke hervorgetan. Seine „Nordiſchen Erzählungen“, mit denen die Bratſchenliteratur eine erfreuliche Bereicherung erhält, ſind romantiſch-lyriſche Meditationen, die durch rhythmiſche Feinheiten und chromatiſche Farben gekennzeichnet ſind. Die erſte Erzählung in cis-moll iſt Knut Hamſuns (nicht: Hamſum) „Viktoria“ nachgedichtet, die zweite, in H-dur, „Herbſtabend am Meer“ genannt, hat ſchöne melodiſche Momente. Dr. Erich Valentin.

für Volkstanz:

CARL ORFF: Olympische Reigen. Ausgabe für zwei und mehr Instrumente von Gunild Keetman. Partitur-Auszug: Edition-Schott Nr. 2564. — Im Verlag von B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig.

Es wäre gar zu schade gewesen, wenn Carl Orffs Begleitmusik zu den Reigenspielen der Kinder und Mädchen, die bei der Eröffnung der XI. Olympiade im Rahmen des Festspiels „Olympische Jugend" aufgeführt wurden, auf diesen Anlaß beschränkt worden wäre. Denn das Neue an dieser Musik ist wert, eingehend studiert zu werden; und sie umschließt so reiche und ungekünstelte Möglichkeiten froh stimmenden Gemeinschaftsmusizierens, daß die Kreise, die an solchem Tun nur irgend Interesse haben, ein in diesem Maße wesentliches Werk kennen lernen müssen. Die vorliegende Partitur — für Melodie- und Begleitstimmen eingerichtet (über das Instrumentarium unterrichtet näher das sehr lesenswerte Heft von W. Twittenhoff „Einführung in das Orff-Schulwerk") — enthält den „Einzug und Reigen der Kinder" und den „Einzug und Reigen der Mädchen". Die Ausführung ist schon mit einfachsten Mitteln zu bewältigen, bis hinan zu dem „Festspiel-Orchester". Bei der Durchsicht der Partitur fällt vor allem auf: die konsequent diatonische Melodiebildung, die volkslied- und volkstanzhaft erscheint, ohne daß sie sich aufs „Zitieren" verlegt; die harmonische Durchsichtigkeit: der I. Satz steht in F, Mittelstück in C, der II. Satz in C, innerhalb der Komposition findet man kein Versetzungszeichen; die rhythmische Feingliedrigkeit, die im Lebendigen, Bewegten noch auf das Element der Ruhe bezogen bleibt. Das Prinzip der Wiederholung begründet Aufbau und Ordnung der Form, die aber so elastisch wie eine Improvisation anmutet. Hier ist eine Fröhlichkeit Musik geworden, die jeder Banalität fern ist; das Licht der Sonne fließt um ihre Klänge. Über deren Eigenart, wie sie in der Original-Besetzung gestaltet war, gibt die Schallplatte Telefunken Nr. E 2032 Aufschlüsse, die die anregenden Momente der Partiturlekture noch erheblich fördern.

Dr. Walter Hapke.

„WIR TANZEN ZWIEFACHE", 14 altbayr. Tänze, gesammelt und für verschiedene Instrumente bearbeitet von Anton Bauer. Leipzig und Berlin bei Teubner (1935) und

„DEUTSCHE VOLKSTÄNZE" Heft 21: Oberbayrische Schuhplattler, herausgegeben von Anton Bauer. Kassel, Bärenreiter-Verlag, o. J. (1935).

Das erste der genannten Hefte legt neuerdings eine wertvolle Sammlung bayrischer taktwechselnder Volkstänze, der sogenannten „Zwiefachen", vor und macht uns aus diesem noch immer nicht annähernd vollständig veröffentlichten Volksgut wieder mit einer größeren Anzahl von charakteristischen Stücken bekannt. Zugleich ist damit ein praktisches Ziel erstrebt und erreicht: die unmittelbare Spielbarkeit und Tanzbarkeit. Bauer hat die Musik zu diesen Tänzen, bei verhältnismäßig einfach gehaltenem Notenbild, in mehrfacher Besetzung geboten: für das gewöhnliche Blechorchester unserer Dorfmusikkapellen, für Streichorchester, für Klavier mit Violine, für Klavier zu 4 Händen und noch andere Ausführungsmöglichkeiten. Besonders anzuerkennen ist die der Sammlung vorangestellte Anleitung zum Tanzen der „Zwiefachen", und es steht zu hoffen, daß dieser in Bayern und der Oberpfalz heimische und dort viel geübte urdeutsche Volksbrauch nunmehr allgemeiner bekannt und der Nachahmung zugänglich gemacht werde.

Das zweite der vorliegenden Hefte ergänzt und vermehrt die bekannte Sammlung des Bärenreiter-Verlags um ein anderes charakteristisches Stück deutschen Volkstanzes: den Schuhplattler. Was an dieser, zu mannigfacher Improvisation herausfordernden und ihr auch ausgelieferten Tanzform als Kern des Liebeswerbetanzes feststeht und gleichbleibt, hat der Verfasser in der Einleitung hervorgehoben und erläutert.

Beide Hefte dürfen den Freunden deutschen Volkstums wärmstens empfohlen werden.

Prof. Dr. Victor Junk.

für Chormusik:

KURT THOMAS: „Olympische Kantate" nach Worten von Karl Bröger für vierstimmigen Chor und Orchester, Werk 28. — Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1936.

Die „Olympische Kantate" von Kurt Thomas, die auf dem Kunstwettbewerb der Olympischen Spiele ausgezeichnet wurde, ist, nicht nur als eine Art Gelegenheitskomposition im Sinne der Alten, ein bedeutsames Zeugnis für die Entwicklung des heute 33jährigen, aus der Leipziger Schule kommenden Musikers zu einer in den Mitteln und Gestaltungsformen reifen Einfachheit. Die großen Hoffnungen, die man nach seinem geradezu sensationell einschlagenden ersten Opus, der a-moll-Messe, auf ihn setzte, sind nicht getäuscht. Thomas hat sich, auf der Tradition des Kantoreistils fußend, eine eigene Sprache herausgebildet. Ein Beleg dafür ist, nach der Goethe-Kantate und den Wilhelm Busch-Madrigalen, die „Olympische Kantate".

Das siebensätzige Werk schildert gleichsam den ganzen Verlauf des sportlichen Wettkampfs und schließt mit der hymnischen Apotheose der Sinnbildlichkeit der fünf Ringe. Thomas formt die schlichten Worte Karl Brögers, indem er sie, ohne sie zum Ausgangspunkt einer naheliegenden programmatischen Illustration zu machen, als Grundlage nimmt und über ihnen eine durchaus

im klassischen Sinne absolute Musik aufbaut. In Sätzen wie „Der Fackelläufer" (III) mit der drängend-aufgeregten ostinaten Begleitfiguration, „Ruf der Glocke" (IV), bei dem der Glockenton der tiefen Instrumente — beim Choreinsatz zum Orgelpunkt gedehnt — rein musikalisch bedingt ist, „Der Wettkampf" (V) mit seiner scharf punktierten Rhythmik, in solchen Sätzen ist der Gesichtspunkt der musikalisch-bildhaften Untermalung nur soweit geltend, als der wortbestimmte „Einfall" einer Art thematischen Leitgedankens gleichkommt und jeweils den ganzen Satz durchzieht. In den übrigen Abschnitten, dem „Lied der Kämpfer" (II), „Heilig der gesunde Leib" (VI) und dem organisch sich daraus folgernden „Ring an Ring fügt sich zur Kette" (VII), sagt Thomas das Wesentliche. Die Tatsache, daß im Vorspiel schon der thematische Grundinhalt, der in allen Sätzen, streng oder variiert, wiederkehrt, gegeben ist, verleiht dem Werk eine einheitliche Geschlossenheit. Der chorische Satz ist einfach, z. T. sogar einstimmig, und erhebt sich im „Lied der Kämpfer" (Takt 67/68) zur Fünfstimmigkeit; das Orchester, in dem den Bläsern besondere, aber keineswegs schwierige Aufgaben zugedacht sind, ist reich besetzt. Dr. Erich Valentin.

KREUZ UND QUER

Dem fünfundsechzigjährigen Paul Graener.

Lieber, verehrter Meister Graener!

Ich war ganz überrascht, als ich erfuhr, daß Sie, der Künstler mit dem ewig jungen, aufnahmefreudigen Herzen und der aufrichtige Freund der Jugend, wieder ein bedeutungsvolles Lebensjubiläum feiern dürfen, das Sie der Zahl der Jahre nach in die Kreise der Ehrwürdigen, der Vollendeten verweist. Darf ich mich in die Schar der Gratulanten einreihen und Ihnen in herzlicher Verbundenheit meine Glück- und Segenswünsche übermitteln?

Sie, lieber Herr Professor, haben es verstanden, sich dank Ihrer uneigennützigen kulturpolitischen Wirksamkeit — einst im „Kampfbund", heute als Führer der deutschen Komponisten — eine Volkstümlichkeit zu erwerben, die das ehrenvollste Ergebnis Ihres Lebenswerkes darstellt. Eine Volkstümlichkeit, die Ihr ganzes Sein, Ihr volles Wesen durchdringt und in Ihren künstlerischen Schöpfungen den erhebendsten und überzeugendsten Ausdruck findet. Als Nationalsozialist der Tat haben Sie sich kampfesfreudig und erfüllt von hohen Idealen der Aufgabe gewidmet, ihre gesamte Kraft in den Dienst des Volkes zu stellen. Das dankt Ihnen an Ihrem Ehrentage die unübersehbare Menge derer, denen Sie ein steter Helfer, eine treuer Kamerad gewesen sind und bleiben. „Unser Papa Graener!" So klingt es Ihnen aus aller Munde entgegen. Gibt es einen schöneren Beweis der Liebe, die Sie im Herzen des Volkes genießen?

Da werden Erinnerungen lebendig an die Jahre vor der Revolution, als wir uns in einem kleinen, dunklen Hinterstübchen der Linckstraße zusammenfanden. Ein kärgliches Büro — kaum ausreichende Sitzgelegenheiten für uns — ich glaube, die Möbel waren noch nicht einmal bezahlt. Aber uns alle beseelte der Gedanke, dem Volke eine neue Kultur zu schenken, die des Deutschen würdig ist. Und unter uns Hans Hinkel, unser kameradschaftlicher Anführer im Kulturkampfe. Damals wurde der „Kampfbund für deutsche Kultur" ins Leben gerufen, die Keimzelle nationalsozialistischer Kulturpolitik — wurden die ersten Pläne einer künftigen Reichsmusikkammer ausgearbeitet . . .

Damals arbeitete ich in Ihrer Sektion mit als Verbindungsmann zu unserem Kampfbundführer Hans Hinkel, dem jetzigen Reichskulturwalter im Propagandaministerium. Hier, im engen Verbundensein mit Ihnen, lernte ich beglückt Ihre gerade, aufrechte Haltung, Ihr aus dem Herzen strömendes völkisches Empfinden kennen. Und für diese Erkenntnis, lieber Meister Graener, möchte ich Ihnen am heutigen Tage aus Herzensgrunde danken . . .

Nehmen Sie bitte nochmals die aufrichtigsten Grüße und Wünsche entgegen von

Ihrem getreuen Fritz Stege.

Paul Graeners Werkverzeichnis.

Ein kleines, aber inhaltsreiches Bändchen läßt Paul Grümmer als Festgabe für den 65jährigen Paul Graener erscheinen. Auf dem Titel prangt Graeners wohlgetroffenes Bild mit der Unterschrift „geb. 11. Januar 1872 Berlin", und darunter: „Verzeichnis seiner Werke".

Der Inhalt eines reichen, schöpferisch gesegneten Lebens in knappen Stichworten auf zwanzig Druckseiten! Man blättert gedankenvoll in dem Heftchen und läßt die Opuszahlen sprechen, die von so vielen Hoffnungen und Erwartungen, Freuden und Enttäuschungen künden. Weit über 100 opera! Wer hätte diese Fülle des Schaffens von dem stillen, in Bescheidenheit wirkenden Künstler erwartet? Allein sieben Opern im ersten Abschnitt des Heftchens, dann zwanzig Orchesterwerke, Kammermusik (geordnet nach den Instrumentengattungen), selbst das Kunstharmonium fehlt nicht neben Flötenstücken. Wir erfahren aus dem Verzeichnis, daß eines der letzten Werke ein Violinkonzert ist, dessen Erscheinen bevorsteht. Allein vier Seiten füllen die Schöpfungen für Chor, die Zahl der Lieder beträgt fast einhundertundfünfzig.

Können allein entscheidet nicht, wenn der Fleiß fehlt. Graeners Leben ist angefüllt mit emsigster Arbeit, mit unaufhaltsamem Streben nach Vollkommenheit. Möge ihn sein Lebensabend vielfältig entschädigen für die Mühen eines schweren, arbeitsamen Ringens. Und gern stimmen wir in Paul Grümmers Vorwort ein, das in folgender Form Graeners künstlerische Lebensart skizziert:

„Mit den Werken Paul Graeners geht es dem Menschen, wie mit einem guten Buch, je öfter man darinnen liest, je mehr erkennt man den Geist des Werkes.

In der neueren Literatur sind Graeners Werke das ausdrucksvollste an Stimmungsreichtum, was wir besitzen, ob Trauer oder Freude, ob Schmerz oder Glück, ein jedes Empfinden, das uns bewegt, ist mit wenig Noten gezeichnet. Die Tiefe seines Ausdrucks, der feine Humor, der viele seiner Werke durchzieht, stehen in der heutigen Literatur unübertroffen da, und so ist Graener eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit. Paul Graener hat einen neuen Stil geschaffen, durchdrungen von deutschem Geist, Poesie und Humor. —“ Dr. F. St.

Paul Graeners Geburtstagsfeier.

Ein kleiner, erlesener Kreis von Freunden des 65jährigen Prof. Dr. Paul Graener hatte sich zu einer musikalischen Geburtstagsfeier im Hause der „Kameradschaft der deutschen Künstler“ eingefunden. Es war — wie sich das bei der bescheidenen Natur des Jubilars von selbst versteht — ein von herzlicher Vertraulichkeit erfülltes, inoffizielles kameradschaftliches Beisammensein. Da ließ Prof. Paul Grümmer Graeners Cellosonate zur Begleitung von Prof. Rudolf Schmidt erklingen, die leider etwas indisponierte Elfriede Trötschel von der Dresdner Staatsoper widmete sich mit vollster Hingabe einigen Löns-Liedern, und Prof. Albert Fischer mit Prof. August Göllner am Flügel sang mit drastischem Vortrag voll herzerquickendem Humor Morgensternlieder von Graener. Die Geburtstagsrede hielt Reichskulturwalter Hans Hinkel, der die Grüße des Reichsministers Dr. Goebbels und des Staatssekretärs Funck überbrachte und mit warmherzigen Worten ein Bild des Menschen und Kulturpolitikers entwarf. Im Namen der Akademie der Künste wandte sich Prof. Dr. Georg Schumann an den Jubilar, und Reichsbühnenbildner Benno von Arent sprach für die Kameradschaft der deutschen Künstler. Aus dem engen Freundeskreise Paul Graeners klang dem Jubilar in vielstündigem traulichen Beisammensein die Fülle der aufrichtigen Liebe entgegen, die „unser Papa Graener“ in der Kunstwelt genießt. Dr. Fritz Stege.

Philipp Gretscher †.

Von A. Norcus, Stettin.

Am Sonntag, den 17. Januar 1937 entschlief infolge von Herzkrampf der Komponist, Musikkritiker und musikalische Berichterstatter der „Zeitschrift für Musik“ Philipp Gretscher nach vollendetem siebenundsiebzigsten Lebensjahre zu Stettin. Gretscher wurde am 6. 12. 1859 in Koblenz geboren, war ursprünglich Apotheker, ließ sich in Düsseldorf als Sänger ausbilden und wurde daselbst Gesanglehrer und Chorleiter. Im Jahre 1901 siedelte Gretscher nach Stettin über und übernahm hier die bis dahin von Kabisch geleitete „Akademie für Kunstgesang“, die er zu hoher Blüte brachte. Auch gab er in Gemeinschaft mit seiner ebenfalls musikalisch gebildeten Gattin eine Reihe viel und gern besuchter Liederabende. Seine weit über hundert zählenden Kompositionen sind in Sängerkreisen sehr geschätzt und

werden oft geſungen. Am bekannteſten iſt ſein im Weltkriege an allen Fronten kampfbegeiſtert geſungenes Lied für Männerſtimmen „Heilig Vaterland“. Mit dieſem Liede hat Gretſcher einen dauerhaften Bauſtein zur Errichtung des dritten Reiches beigetragen. Als Kritiker hat Gretſcher ganz im Sinne Wagners gewirkt:

Der Merker werde ſo beſtellt,
daß weder Haß noch Lieben
das Urteil trüben,
das er fällt.

Vorweihnachten im Lied.

„Städtiſche Singſchule Heidelberg — — Weihnachtsſingen in der St. Peterskirche!“

Von Dr. Albert Greiner, Augsburg am 4. Adventsſonntag.

Das dünkte mich wert, die dazwiſchen liegenden 300 Kilometer zu überqueren. Abends bin ich dort — nicht angemeldet, unerkannt — einer mehr unter den tauſend Weihnachtsſeligen und Jugendfreundlichen — unterm großen Adventskranz — bei Lichtern und Liedern und Kindern. Es ſind etliche Hundert an der Zahl — ich ſehe ſie wie eine Enkelgemeinde und fühle mich bei ihnen — — — „daheim“.

Was doch das Wort in dieſen Tagen wieder bei jedem Deutſchen an Inhalt gewinnt!

Es will mir ein gutes Zeichen ſein, daß heute von zwei Seiten her die Anſprüche auf die Erſtmaligkeit des lichtergeſchmückten Tannenbaumes erhoben werden. Grabt ihr nach ſeinen tiefſten Wurzeln: dann mögen ſie weit, weit zurück liegen in germaniſchem Glauben und Brauchtum. Wollt ihr ihn ſo nehmen, wie wir ihn allgemein aus unſerer Kindheit kennen: dann leuchtet er wohl an die 150 Jahre in deutſche Familien und Chriſtenſeelen. Heißet ihn meinetwegen Chriſtbaum oder Weihnachtsbaum! — — uns iſt die Hauptſache, daß er da iſt — als Mittelpunkt jeder weihnachtlichen Gemeinſchaft, als ſymboliſcher Wegweiſer aus der Finſternis — — grün und licht — für unſere Kinder, unſere Zukunft! Drum iſt er auch immer von Liedern umklungen. Sie ſind alt und ehrwürdig.

Heidelberg hat ſie heute geſungen — in der St. Peterskirche: in Kindergruppen, in ſüßen Einzelſtimmen, im ganzen großen Chor — die Gemeinde ſingt ergriffen tauſendſtimmig mit — die Orgel trägt ſie — ſchlichte Inſtrumente umſpielen die alten Weiſen. Es iſt wertvolles Liedgut deutſcher, chriſtlicher Vergangenheit — z. T. unbekannten Entſtehens — heute wiedererweckt und erweckend. Wen das nicht wärmte, deſſen Kindheit muß in häuslicher Kälte eingefroren ſein — — die Peterskirche hätte ihn aufgetaut! Sie ſang von Advent und Maria, von den Hirten auf dem Felde, vom Kindlein in der Krippe, von den hl. drei Königen — — — Es iſt die alte gläubige Weihnachtsbotſchaft, die in rund zwanzig Liedern und Worten aus Kindermund zu uns ſprach: von Hoffnung und Zuverſicht und Erfüllung. Knoſpenhaft zarte Geſänge wechſelten mit urwüchſigen, ausgelaſſenen bäuerlichen Weiſen, Geigenſpiel und Flötenklang.

Welche deutſchen Künſtler ſie uns heute zeitgenöſſiſch und doch ſtilecht wieder nahebrachten: wer fragt darnach? Die Sache ſteht über den Menſchen! Und wenn in einem ſolchen kindlich dargebotenen weihnachtlichen Liederkranze die eine oder andere Chriſtblume nicht ſo richtig ſäße wie in Heidelberg oder etwa ein Kerzlein ſchiefer ſtünde, wen könnte das ſtören? Wir ſehen und hören unſere Kinder — darin liegt alles!

Und wie ſie ſangen!

Warum ſingen andere nicht überall und immer auch ſo? Schlummert doch in allen ihren Seelen die gleiche Kraft und Schönheit! Könnten ihre Kehlen nicht die Künder beider zugleich werden? Die ſich hier — in der St. Peterskirche — zum Klingen brachten, Oskar Erhardt und ſeine Getreuen: die konnten es! — — und ſuchen ihresgleichen — für kommende Zeiten — — — in allen deutſchen Gauen! Möchten es bei der Suche recht Viele und Wahre werden! Es wäre der ſchönſte Dank für die Stunde in der Peterskirche.

Innerlich erhoben, erbaut, verließ die große Menge ſchweigend die dämmrige ſtille Kirche — man ging in tiefer Einſtimmung der eigenen Familien-Weihnacht entgegen!

Zwischen dem Dunkel der zwölf Rauhnächte mit ihrem geisternden Unwesen und dem Ahnen der ersten Lenzstürme steht das Immergrün der deutschen Tanne! — mit dem Glanz und der Wärme ihrer Lichter! — — — bannend und verheißend! — — für Familie und Vaterland!

Und die Lieder der Peterskirche leben dann zuhause, im kleinen lieben Kreise weiter!

Frohes Fest! Gute Zeiten!

Auf einer verwehten Spur.

Eine Mahnung um einen deutschen Meister der Tonkunst.

Von Valentin Ludwig, Berlin.

Auf dem alten St. Matthäi-Friedhofe in Berlin, am Bahnhofe Großgörschenstraße gelegen, wenige Schritte davon entfernt, wo der rege Vorort- und Fernverkehr aus der Weltstadt hinaus- und wieder in sie hineindonnert, da birgt die heilige, geweihte Erde die Gebeine eines den noch echt deutsch fühlenden Sängern und Musikfreunden hochwerten Meisters: Martin Plüddemann.

Aber welch unerhört bedauerliches Geschehen ist mit seiner Grabstätte verbunden! — — — Man könnte das alles zusammen eine Kulturschande nennen. Denn das Grab ist leider — nicht mehr zu finden; es ist vor ungefähr Jahresfrist verschwunden und mit ihm auch der schöne hohe und mit Widmung und Metallplakette gezierte Grabstein, den einst des Meisters Freunde — es war im Jahre 1905 — setzten. Zwar weiß die Orientierungstafel am Eingange des Friedhofes, auf dem die bedeutendsten Geister der Berliner Kulturblüte der letzten hundert Jahre ihren ewigen Schlummer verschlafen können, den Namen Martin Plüddemanns allerdings noch mit der Grabnummer zu vermelden, gewiß als vielleicht noch stolzes Promemoria, aber das Grab ist nicht mehr da. Einen anderen, einen bescheideneren Namen zeigt uns an der gleichen Stelle eine auch schon wieder in die Erde gesunkene und verblichene Steintafel.

Und erst sind nur wenige Dezennien seit dem Heimgange des modernen großen deutsch-nordischen Rhapsoden, 1854 in Kolberg geboren, verronnen, der uns nach Karl Löwes Zeit die deutsche Ballade und Romanze aufs neue in formvollendeter Gestaltung wiederschenkte und so von der Klassik zur Moderne auf diesem wenig bebauten Gebiete die Brücke schlug. Im Oktober 1897 starb der nach einem Leben heißer und vergeblicher Kämpfe, einsam und verkannt, und von den damaligen Wortführern der deutschen Musik so gut wie unbeachtet gebliebene Meister in der Blüte seines von ungeheurem Fleiße durchwirkten Lebens — erst 43 Jahre alt —, sieben Jahre später errichteten ihm die wenigen Freunde seiner Lied- und Balladenkunst den schlichtprangenden Gedenkstein, der — man kann es kaum verstehen — nun in anderer Form, wer weiß wo, an anderer Stelle verwendet wurde, als abgetanes Friedhofs-Rümpelgut (er wurde 1935 von der Friedhofsverwaltung kurzerhand an einen Steinmetzen nach Erkner bei Berlin verkauft), und so spinnt nun ewiges Schweigen jammervollen Vergessenseins um jene uns Musikbeflissenen teure und liebwerte Gedenkstätte.

Furchtbar, wenn man daran denken muß, furchtbarer noch, daß ein so frühes, unberechtigtes Vergessenwerden in unserem deutschen Vaterlande heute noch beim Erwachen des neuen deutschen Geistes möglich ist, des freudigbegrüßten Tun und Strebens, danach das Alte und Stammesgeheiligte, das Wertvolle und Große deutscher Artbekennung in überdauernden Schutz genommen sein soll! . . . Möchte man sich da nicht in einer selbstanklagenden Scham verbergen vor den Mahnzeichen der jungen und großdenkenden wie edelaufgeblühten Zeit?! Ist mit einer solch traurigen Erfahrung das uns allen Deutschen auf immer heilige Mahnwort des Genius von Bayreuth, der auch im Leben und Schaffen Plüddemanns das Ein und Alles gewesen ist, erfüllt, das aus Hans Sachsens Munde klingt: „Verachtet mir die Meister nicht und ehret ihre Kunst!" . . .?

Gerade jetzt müßte die Zeit gekommen sein, da des so früh hinweggenommenen Meisters Name und sein Werk, das der Verstorbene einst selbst als sein eigener Sänger und Interpret in die Gegenwart seiner Zeit verpflanzte, von neuem wieder frisch und helleuchtend aufblühe. Denn einen solchen Reichtum von deutschen Liedern und Balladen wie Romanzen,

uns geschenkt von einem der Deutschesten unter den Deutschen im Reiche der Tonkunst, darf in der Welt der deutschen Gaue gerade jetzt nicht verklungen sein. Von neuem sollte das alles tief ins Volk zünden und lange, lange weiterleben.

Wie schändlich auch, wenn das Grab dieses Mannes für immer vergessen sein sollte! Nein sage ich und nochmals nein! Das wäre unserer Nation nicht würdig.

Im Oktober 1927 waren die gesetzlichen 30 Jahre Schutzfrist für die Grabstätte zu Ende gegangen. 1928, da das Grab in seiner ursprünglichen Form noch bestand, bettete, man in Plüddemanns Ruhestätte über seinen Gebeinen dessen Tante — eine Berliner Musiklehrerin — ein, deren letzter Wunsch es war, bei ihrem Lieblingsneffen, dessen herrliche Kunst sie überaus und über alles liebte, bestattet zu werden. Und 1935, nur wenige Jahre danach, verschwindet das Grab mit dem ehrenvollen Namen des großen deutschen Balladenmeisters, nach dem man heute ruft und sucht. Ja, sogar das von seinen Freunden errichtete Grabmal wird — pietätlos genug — als Rümpelgut aus der Welt geschafft. Ein wohl einzig dastehender Fall. Also genügten im deutschen Vaterlande nur kurze 38 Jahre, um ein so wertvolles und uns teures Zeugnis junger Vergangenheit zu vernichten.

Aber, was Unkenntnis und vielleicht mangelnder Familiensinn, als wie die Nichtbereitschaft folgender Geschlechter leichtfertig verschuldet haben, das soll nun wieder gutgemacht werden, soll Verlorenes wieder zurückgewonnen werden. Und ich halte es an der Zeit, daß sich mit mir Freunde und auch maßgebende amtliche Stellen zusammentun mögen, auf daß überall wieder wissend werde, was der Name Martin Plüddemanns für das Musikleben des neuen Deutschlands zu bedeuten hat, und das gerade jetzt. Sodann muß versucht werden, daß die verschwundene Grabstätte des zeitgemäßen und zeitwürdigen Meisters der Töne wieder neu und schön erstehe und allen ihn Liebenden wieder so künde, wie es die vergangenen Jahre getan haben. Das wäre ein würdiges und zu Recht getanes Ehrenwerk der neuen, sieghaft erstandenen Zeit.[1]

Prof. Friedrich Högner verläßt Leipzig.

Mit Wirkung vom 1. April ds. J. übernimmt Prof. Friedrich Högner-Leipzig die Stelle des Hauptorganisten an der Matthäuskirche zu München mit dem Rang und Amt eines Landeskirchenmusikdirektors in Bayern. Gleichzeitig übernimmt Prof. Högner die Leitung zweier Chöre, die ihn in die Lage versetzen, größere Veranstaltungen zu unternehmen. Wir dürfen München zu der Gewinnung dieser außerordentlichen Persönlichkeit aufrichtig beglückwünschen. — Leipzig hatte im letzten Jahrzehnt den Ruhm, eine Reihe der hervorragendsten Organisten Deutschlands in seinen Mauern zu beherbergen. Neben Högner und Ramin wirkte auch der kürzlich verstorbene Hoyer dort. Prof. Högner (ein Schüler Karl Straubes) hat sich in Leipzig als Organist der Universitätskirche St. Pauli mit besonderer Liebe für unsere lebenden Komponisten eingesetzt. Als eine ihm unvergessene Tat sei die ihm allein zu verdankende Entdeckung des hervorragenden oberösterreichischen Komponisten J. N. David hier vermerkt, den er schon in den Jahren seiner süddeutschen Tätigkeit in zahlreichen Uraufführungen bekannt machte, den er aber auch in Leipzig in gleicher Weise pflegte und für dessen Berufung in den Lehrkörper des Landeskonservatoriums zu Leipzig sich Högner mit allem Nachdruck entscheidend eingesetzt hat. Zugleich war es Högner, der die Bestrebungen Dr. Rubardts für die Wiederherstellung der alten sächsischen Silbermann-Orgeln mit Rat und Tat unterstützte und der als vortrefflicher Cembalist und als pfleglicher Betreuer alter Musik diese Musik im Rahmen des durch Stadtrat Hauptmann so wundervoll neu erstandenen ‚Gohliser Schlößchens' oft zum Erklingen brachte. Er war auch der Begründer der ‚Leipziger Vereinigung für alte Musik', mit der er sich besonders der Pflege der Barockmusik annahm. Einen besonderen Verlust erleidet durch seinen Weggang das kirchenmusikalische Institut des Landeskonservatoriums, zu dessen wertvollsten Lehrkräften Professor Högner gehörte. B.

[1] Der Verfasser dieser Zeilen bittet alle Freunde Plüddemannscher Balladen- und Liedkunst, sich an ihn zu wenden und mit ihm zusammentun zu wollen, auf daß Schritte unternommen werden könnten, die gemeinsam zu einem rechten Ziele führen. Anschrift: Berlin W 35, Steinmetzstr. 40.

Deutsche Musikfeste im Jahre 1937 (vgl. hiezu S. 232 u. f.)

Zeit:	Ort:	Fest:
1.—6. Februar	Weimar	Nordische Opern- und Theaterwoche
13.—14. Februar	Breslau	Deutsche Gymnastik-Tagung
28. Februar bis 7. März	Flensburg	Franz Schubert-Festwoche
15.—21. März	Schneidemühl	Landeskulturwoche
18.—21. März	Baden-Baden	2. Internationales Musikfest
26. März und 24.—27. April	Bochum	Bach-Fest
31. März bis 4. April	Karlsruhe	Hans Pfitzner-Festwoche
Ende April	Regensburg	Bruckner-Fest (Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla)
23.—29. April	Wiesbaden	Deutsches Musikfest
Ende April bis Anfang Juni	Berlin	Kunstwochen
1.—9. Mai	Bonn	Beethoven-Fest
7.—10. Mai	Hamburg	Brahms-Fest
7.—10. Mai	Remscheid	Tagung des Reichsstandes der deutschen Komponisten
8.—17. Mai	Greiz	Vogtländische Werbewoche
15.—17. Mai	Karlsruhe	Tagung der deutschen Volksmusik
18.—23. Mai	Detmold	Richard Wagner-Festwoche
21.—25. Mai	Berlin	Bruckner-Fest
22.—23. Mai	Langenberg/Rh.	3. Niederbergisches Musikfest
22.—30. Mai	Freiburg i. Br.	Brahms-Fest
22.—31. Mai	Dresden	Internationales Musikfest des „Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten"
28.—31. Mai	Görlitz	22. Schlesisches Musikfest
29. Mai bis 6. Juni	Heidelberg	Mozart-Fest
Mai oder Juni	Dresden	„Zeitgenössische Musik", Festkonzerte in der Philharmonie
Mai	Breslau	Händel-Fest
Mai	Aachen, Bochum, Düsseldorf, Stuttgart, Essen, Köln	Reichstheater-Woche
Mai bis Ende September	Volkach/M.	Kammermusik auf Schloß Halburg
Mai und Juni	Heidelberg	Wöchentliche Serenadenkonzerte im Schloßhof
4.—6. Juni	Lübeck	Buxtehude-Fest
5.—10. Juni	Frankfurt und Darmstadt	68. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
12.—19. Juni	Duisburg	Niederrheinische Heimatwoche
12.—19. Juni	Würzburg	16. Mozart-Fest
13.—24. Juni	Mainz	Gutenberg-Festwoche
15.—18. Juni	Bad Elster	Musikfest „Vogtländische Komponisten"

Zeit:	Ort:	Fest:
Mitte Juni bis Mitte Juli	Nürnberg	Festspiele des Opernhauses „Werke der Romantik"
17.—20. Juni	Tübingen	Gluck-Fest
18.—21. Juni	Lübeck	Reichstagung der Nordischen Gesellschaft
23.—30. Juni	Göttingen	Händel-Festspiele
Juni	Braunschweig	Festwoche zeitgenössischer Dichter u. Komponisten
Anfang Juli	Braunschweig	Festwoche des Landestheaters
Juni oder Juli	Darmstadt	Theater-Festwoche
10.—15. Juli	Bad Salzbrunn	Musikfestwoche
18. Juli bis 29. August	München	Festspiele (Wagner — Mozart — R. Strauß) der Bayerischen Staatstheater
21. Juli bis 1. August	Zoppot	Festspiele der Waldoper
23. Juli bis 21. August	Bayreuth	Bühnenfestspiele
24. Juli bis 31. August	Salzburg	Festspiele
28.—29. Juli	Bad Nauheim	Musikfest „Zeitgenössische Komponisten"
29. Juli bis 1. August	Breslau	Deutsches Sängerbundesfest
25.—27. August	Bad Pyrmont	Musikfest „Neue unterhaltsame Musik"
Mitte August bis Anfang September	Dresden	Festspielwoche
4.—5. September	Hameln	Niedersächsisches Musikfest
September oder Oktober	Celle	Festspiele im Schloßtheater
1.—3. Oktober	Kassel	Musiktage des Arbeitskreises für Hausmusik

Noch einmal:

„Josef Haydn, der Leopoldsorden und die sancta simplicitas."

Unter diesem Titel erschien mein bescheidener Beitrag zur Biographie Josef Haydns, „1. Österreicher-Heft" unserer ZFM. Nun erfreut mich Prof. Dr. Hans Joachim Moser, aus seinem staunenswert universalen Wissen gütig meinen Aufsatz ergänzend, mit der folgenden Mitteilung: „Über Haydns Leopoldsorden finde ich eben in der ältesten Haydn-Biographie von Griesinger (1810) noch folgendes Seite 106/107: ‚Man hoffte, daß der im Jahre 1809 für verdienstvolle Österreicher gestiftete Leopoldsorden auch unter Künstler verteilt werden würde, und gratulierte Haydn dazu im voraus. Diese Auszeichnung würde ihm viel Freude gemacht haben. [Er sagte:] „Es gäbe alsdann einen Ritter Haydn, wie einst einen Ritter Gluck! Nur ist es schade, daß ich keine Kinder habe, denen er nützen könnte — —'. Dem Kaiser wollte er bei dieser Gelegenheit sagen: unter dem vielen, das er geschrieben habe, sey ihm sein Lied: ‚Gott erhalte Franz den Kaiser!' noch immer eines der werthesten". — — — So weit die Zuschrift Mosers, für die verbindlichst dankt

Ferdinand Pfohl.

Geigenbau als technische Wissenschaft.

Überraschende Ergebnisse serienmäßigen Geigenbaus nach dem „Tonsicherungsverfahren" Robert Meyers.

Von Alfred Brasch, Essen.

In einem Duisburger Sinfoniekonzert Mitte Januar spielten die 1. und 2. Violinen nach einem neuen Verfahren gebaute Instrumente, die zum Teil sogar noch völlig werkstattneu waren. Eine Woche vorher hatte die Landesstelle Essen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda einem Kreis von Interessierten durch den Geiger Walter Schulze-Prisca einzelne dieser Instrumente vorführen lassen und dem Geigenbauer Robert Meyer

Gelegenheit gegeben, sein „Tonsicherungsverfahren" erstmalig vor einem größeren Kreis zu erläutern.

Worum es dabei geht, das hat der Altmeister des heutigen deutschen Geigenbaus, Otto Möckel, vor mehr als drei Jahren in einem Beitrag zu einer in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung erfolgten ersten Veröffentlichung über Meyers Arbeiten treffend bezeichnet: „Der deutsche Geigenbau . . . hat nun an Stelle der früheren Abgeschlossenheit die Mitarbeit der exakten Forschung gesetzt, die mit ihrem scharfen Licht ängstlich bewahrte Geheimnisse, die Hemmschuhe jeden Fortschritts, aufhellte." Robert Meyer baut seine Instrumente in der bewährten Form der großen italienischen Meister, beansprucht für ihre Fertigstellung den handwerklich erstklassig geschulten Geigenbauer; soweit stimmt sein Bauverfahren durchaus mit dem gewohnten überein. Nur die Bestimmung der zu verwendenden Hölzer für Decke und Boden und die genaue Festlegung ihrer Stärken und Wölbungskurven behält er sich vor. Denn hier — und nicht in der geheimnisvollen Mischung des Lacks oder der Grundierung, in der häufig das Geheimnis der großen Meister gesucht worden ist — liegt für Robert Meyer im wesentlichen die Tonqualität des Instrumentes begründet.

Im Sinne der Lehre Helmholtz' gilt ihm die Geige lediglich als ein Schwingungserzeuger. Systematische Prüfung aller (außermechanischen) Theorien über die Quelle der Tonschönheit der alten Meisterinstrumente hat Robert Meyer, der heute nicht nur auf 35 Jahre Beschäftigung mit dem Problem des Geigenbaus, sondern auch auf fast eine Lebensarbeit als Ingenieur und Hochschuldozent (Technische Hochschule Aachen) zurückblickt, zu dieser Überzeugung geführt. Aus ihr entwuchs dem Ingenieur die ihrer Art nach vertraute Aufgabe, einen solchen Schwingungserzeuger mit einer maximalen mechanischen Leistungsfähigkeit zu bauen. In dieser maximalen technischen Leistung des Instrumentes mußte dann auch der sichere, reine Ton garantiert sein. Aber bis zur Lösung dieser Aufgabe war ein weiter Weg. Er führte über unzählige Holzuntersuchungen und die Errechnung und Aufstellung von komplizierten Tabellen, die bei der endgültigen Bestimmung der Plattenstärken maßgebend sind. Jedes einzelne Stückchen Holz wird einzeln vor dem Bau untersucht; nicht einmal im Schnitt benachbarte Stücke weisen die gleichen mechanischen Eigenschaften auf, die endlich die Form der einzelnen Platte und die Abstimmung von Decke und Boden aufeinander bestimmen. Die weitere Arbeit macht, wie gesagt der Geigenbauer; nur einmal noch nimmt ihm der Ingenieur das Instrument aus der Hand, bevor es die Werkstatt verläßt: auf elektrischem Wege wird ihm die Starre der Neuheit ausgetrieben, der Strom besorgt lautlos, auf rein mechanischem Wege, das gehaßte Einspielen.

So einleuchtend die Grundzüge des Tonsicherungsverfahrens sind, so überzeugend waren die Proben, die in den beiden Veranstaltungen mit den Resultaten der Arbeit Meyers gegeben wurden. Nach den zugrundeliegenden Grundformen und dem Charakter der gewählten Hölzer war der Klangcharakter der Geigen durchaus unterschiedlich: voll oder schlank, dunkel oder hell. Aber alle Instrumente zeigten eine erstaunlich leichte Ansprache, die mühelos selbst bei werkstattneuen Stücken einen klaren und wendigen Ton zuließ. Man muß sich vor Augen halten, daß das Ergebnis handwerklicher Serienarbeit und nicht etwa das besonderer meisterlicher Arbeit ist, die Meyers Verfahren keineswegs verdrängen will! Der neue Weg, der hier erschlossen worden ist, garantiert nicht nur dem deutschen Geigenbau überlegene Geltung, sondern auch dem Musikleben neuen Auftrieb, da auf ihm der junge unbemittelte Künstler und das Heer der Liebhaber zu einem Mindestpreis (z. Zt. 150—400 Mark) in den Besitz eines wirklich hinreichenden Musikinstrumentes (auch Celli und Bratschen sollen gebaut werden) kommen kann.

Deutschlands größte Musikinstrumentenschau.

Eröffnung des Staatlichen Musikinstrumentenmuseums in Berlin.

Im ehemaligen „Palais Creutz" in der Klosterstraße zu Berlin erfolgte nunmehr die schon seit Monaten mit Spannung erwartete Eröffnung des Staatlichen Musikinstrumentenmuseums in Form einer kleinen, gehaltvollen Feier. Der Leiter des Staatl. Institutes für Deutsche Musikforschung, Prof. D. Dr. Max Seiffert, Ministerialdirektor Dr. von Staa in Vertretung

des Reichsminifters Ruft, fowie der Mufeumsdirektor Prof. Dr. Alfons Kreichgauer begrüßten die geladenen Gäfte. Den Anfprachen entnahm man die Wichtigkeit einer organifchen Verbindung mit dem im gleichen Haufe untergebrachten Mufikforfchungs-Inftitut und zugleich die Schwierigkeit der Anordnung einer Sammlung, die teilweife nach den einzelnen Inftrumentalgattungen, teils nach dem hiftorifchen Werdegang der Inftrumentalformen zufammengeftellt ift. Trotz der vierzehn großen Ausftellungsfäle mit über 1500 Tonwerkzeugen fehlt es noch immer an Platz, um alle vorhandenen Gegenftände unterzubringen. Laboratorien für die ftoffliche Erhaltung der Inftrumente, Prüfftellen für die Erzeugniffe des Inftrumentenbaues und feiner Werkftoffe find die nächften Zukunftsaufgaben des Mufeums. Inzwifchen find aber für die Veranftaltung hiftorifcher Konzerte zahlreiche Tonwerkzeuge nachgebaut worden wie Gamben, Pofaunen, Kurzhalsgeigen, Zinken, Blockflöten ufw. Dazu kommen 34 Neuerwerbungen der letzten Zeit.

Diefes Mufeum befitzt einzigartige, unvergleichliche Vorzüge, vor allem dadurch, daß dem Ohr mehr Vorrechte eingeräumt werden als dem Auge. Denn die wichtigften Inftrumente vermitteln lebendige Klangeindrücke durch das „Magnetophon", das als „automatifcher Mufeumsführer" von einem Ausftellungsftück zum andern rollt und jedesmal die im elektrifchen Aufnahmeverfahren feftgehaltenen Klangproben (nach Art des Tonfilmftreifens) wiedergibt.

Ein Rundgang durch das Mufeum bietet einen geradezu überwältigenden Einblick in die hier überfichtlich verteilten hiftorifchen Koftbarkeiten. Eine Flucht von Sälen dient allein den Abarten des Klavierbaues, und man findet hier die Hausinftrumente Friedrichs des Großen, Webers, Bachs, der Nanette Streicher ufw. Es folgen die Zimmer der Blasinftrumente von den älteften gefchichtlichen Zeugen bis zur Gegenwart, dann die Säle mit den Streichinftrumenten, darunter Seltfamkeiten wie eine Geige aus Steingut, eine andere aus mühfam zufammengefetzten einzelnen Streichhölzchen. Den Höhepunkt bringt die exotifche Abteilung.

Dr. Fritz Stege.

Ein kulturpolitifcher Wendepunkt:
Die Mufikwiffenfchaft bekennt fich zur inftrumentalen Volksmufik!

Diefes auffchlußreiche Blatt aus der Gefchichte der deutfchen Kulturpolitik entbehrt nicht eines gewiffen Reizes der Schickfals-Ironie: das Treiben der Harmonika-, Zither- und Mandolinenfpieler, das fich größtenteils abfeits von den Pfaden hochwohllöblicher „ftandesbewußter" Kunftbetrachtung vollzog unter mehr oder minder mitleidigem Achfelzucken der „zünftigen" Mufiker, hat einen Freund und Helfer in den Kreifen der höchften mufikalifchen Geiftesdifziplin gefunden: der Mufikwiffenfchaft!

Es ift mehr als bezeichnend, daß der erfte Abend der neugegründeten „Vereinigung für angewandte Mufikwiffenfchaft beim Staatlichen Mufikinftrumentenmufeum" zu Berlin mit Genehmigung des Reichsminifters Ruft im Vortragsfaal des Städtifchen Konfervatoriums ausgerechnet die Gattung der volkstümlichen Inftrumentalmufik zum Ausgangspunkt der Arbeit machte. Vorträge von Mufeumsdirektor Prof. Dr. Alfons Kreichgauer, des Vereinigungsleiters Siegfried Goslich, des Leiters der Programmberatungsftelle der Fachfchaft Volksmufik in der Reichsmufikkammer, Dr. Heinz Brandes, wechfelten mit den mufikalifchen Darbietungen ab. Wenn Prof. Kreichgauer fich gegen die fprichwörtliche „Weltfremdheit" des Wiffenfchaftlers wandte, von einem Mißverhältnis zwifchen reiner und angewandter Mufikwiffenfchaft fprach und von der Notwendigkeit, die Wiffenfchaft in den Dienft der praktifchen Forfchung zu ftellen in einer Zeit, die an Anregungen überreich fei, fo kennzeichnet er damit den neuen Typ des praktifchen Wiffenfchaftlers, der fich bewußt von der bisherigen Überfchätzung theoretifchen Wiffens abwendet. Kreichgauers beherzigenswerte Gedanken vertiefte Siegfried Goslich in gelehrfamen Ausführungen, die vom Standpunkt der Praxis zu letzten Folgerungen vordrangen, wenn er u. a. den Typ des „Doktor-Kapellmeifters" als erftrebenswert hinftellte. In einem fehr ausführlichen und tiefgründigen Referat behandelte Dr. Brandes den gefamten Fragenkomplex der Volksmufik von der Entftehung der Liebhaberbewegung bis zur Eingliederung in die Fachfchaft Volksmufik. Den wertvollften Abfchnitt feiner Rede bildete das Problem der Befetzungsfchwierigkeiten für Volksorchefter: die Fixierung der Befetzung für Liebhaber-Blasorchefter, für

die Kompoſitionsgattungen wie Marſch-, Lied-, Feier- und Unterhaltungsmuſik von überdurchſchnittlichem Wert dringend benötigt werden. Ausgiebig verbreitete er ſich über die Handharmonika-Orcheſter, über reine und gemiſchte Beſetzung, namentlich mit Holzbläſern, über das Bandonion als Hauptinſtrument der werktätigen Bevölkerung, über das Mandolinen-Tremolo (als Spinett-Nachahmung nur dann, wenn es ſtiliſtiſch angebracht erſcheint), über die Zither als „rein romantiſches" Inſtrument und vieles andere.

Und die praktiſche Seite dieſes muſikwiſſenſchaftlichen Abends? Wir hörten eine ausgezeichnete „Suite für Zupforcheſter" (Mandoline I und II, Mandola, Mandoloncello, Gitarre, Zupfbaß) von Konrad Wölki, dirigiert vom Komponiſten, in altklaſſiſcher Tanzform, vornehm in der künſtleriſchen Geſtaltung, beſonders in der Sarabande, mit bemerkenswerten Anſätzen zu ſelbſtändiger Stimmführung. Sodann ein Quartett für Blockflöten von Carl Gerhardt, polyphon geſtaltet, feſſelnd in der thematiſchen Verarbeitung, ein Zither-Quartettino für zwei Diskant-Zithern, Alt- und Baßzither von Heinrich Frh. v. Reigersberg, feinſinnige und gehaltvolle Muſik klaſſiſchen Charakters, ſchließlich fünf Stücke aus der „Bunten Folge" von Hermann Ambroſius für Bandonionquartett, Streichorcheſter, Holzbläſer u. a. Prachtvoll in der Klangwirkung, hinreißend in der Vielſeitigkeit reizvoller Einfälle. Den Mitwirkenden, darunter Ernſtguido Naumann, und den Urhebern des Abends gebührt wärmſte Anerkennung für die Erſchließung neuer Aufgabengebiete! Dr. Fritz Stege.

Hausmuſik im Heim der Künſtlerin Gertrud Zimmermann in Hildesheim.

Von Dr. Hermann Cramer, Hildesheim.

Aufführungen im Hauſe der heimiſchen Pianiſtin Gertrud Zimmermann und ſolche in der Öffentlichkeit mit der gleichen Künſtlerin brachten im letzten Jahre reiche Anregungen und erfreuten ſich enger Teilnahme der hieſigen Muſikliebhabenden. — Gertrud Zimmermann, als Veranſtalterin, hatte ſich dazu die Mitwirkung trefflicher Kräfte geſichert; ſo der Geigerin Lilli Friedemann (Berlin), des Geigers Walter Müller (Staatsoper in Berlin), der Violoncelliſten Annelies Schmidt und Hermann Cramer (Berlin) Prof. v. Jan (Hildesheim), des Flötiſten Erich Mönkemeyer (Berlin). Man hörte von ihnen: Mozarts E-dur-Klavierquartett; Webers Klaviertrio mit Flöte; Das e-moll-Duo von Spohr für Geige und Bratſche; Beethovens Serenade op. 25 für Flöte, Geige und Bratſche; das für Bratſche von Caſadeſus bearbeitete h-moll-Konzert von Händel; die g-moll-Suite für Bratſche allein von Reger; die Sonate op. 120/2 von Brahms und die für Bratſche übertragene Arpeggione-Sonate von Schubert; ferner die Mozart-Violoncello-Variationen in Es von Beethoven, die C-dur-Violoncellſuite von J. S. Bach, die Arpeggione-Sonate von Schubert und die G-dur-Sonate von Bréval für Violoncello; von Violinſonaten die in A-dur, E-dur und f-moll von J. S. Bach, die in g-moll und D-dur von Händel, in D-dur von Mozart, in G-dur von Brahms, in d-moll von Reger (op. 103/c); von Violinwerken noch die Sonate e-moll von Brahms, Händelvariationen von Beethoven, die drei Phantaſieſtücke op. 73 von Schumann, Phantaſieſtück op. 61 von M. Bruch, ein Menuett von H. Becker und das Scherzo op. 12 von D. van Goëns. Ferner gab es an einem Abend die Bratſchen-Sonate von Paul Juon (W. Müller-Berlin), die Violoncellſonate in g-moll von G. Jenſen (H. Cramer-Berlin) und das B-dur-Trio op. 11 von Beethoven (Violine Otfried Hennecke-Hildesheim), ſowie unter Mitwirkung der Urenkelin Robert Schumanns, Käthe Walch-Schumann-Berlin, die den größten Teil ihrer Kindheit und erſten Jugend in Hildesheim verlebt hat, S. Bachs c-moll-Konzert für 2 Klaviere mit Streichquartett. — Außerdem brachten Schüleraufführungen Joh. Chr. Bachs Sonate in G-dur für zwei Klaviere, Händels E-dur-Sonate für zwei Violinen und Klavier, Mozarts A-dur-Klavierkonzert mit Streichinſtrumenten, deſſen e-moll Violinſonate und Glucks Trio in F-dur, ferner Vierhändiges von R. Volkmann, Chopinſche Mazurken, Bachſche Präludien und Fugen, Klavierwerke von Ph. E. Bach, Kirnberger und Chr. Bach, Mozartſche Phantaſien vierhändige Walzer von Brahms (op. 39) auch Arien und Lieder von Händel und Schubert. Alles zuſammen eine Fülle beſter Muſik in ſorgfältig vorbereiteter und deshalb auch höchſt eindringlicher und wirkungsvoller Ausführung. Die gewandte und ausgezeichnet anpaſſungsfähige

Veranstalterin dieser Abende erwirbt sich durch solche anregende Darbietungen große Verdienste um das Musikleben ihrer Heimatstadt, was ihr auch in immer steigendem Maße sehr gedankt wird.

Steigerung der deutschen Konzerte.

Geschäftsbericht der „Stagma" 1935/36.

Die „Stagma", die staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, veröffentlicht jetzt ihren Geschäftsbericht für 1935/36, aus dem eine Steigerung der deutschen Konzerte hervorgeht. In dem Bericht heißt es u. a.: Die Anzahl der deutschen Bezugs- und Wahrnehmungsberechtigten der Stagma ist im letzten Jahr von 2669 auf 2935 gestiegen. In diesem Geschäftsjahr, dem dritten der Stagma, wurden 321 000 Unterhaltungs-Programme verrechnet, gegenüber 206 000 Tagesprogrammen im zweiten Geschäftsjahr. Das entspricht einer Steigerung von 60 Prozent. In der ernsten Musik sind die verrechneten Programme in den drei Stagma-Jahren von 8700 auf 10 600 und 19 100 gestiegen, also im letzten Geschäftsjahr beinahe eine Verdoppelung. Im Rundfunk sind die Programme gleichfalls in ständigem Steigen begriffen. Im letzten verrechneten Halbjahr waren 11 500 Programme zu verrechnen, während vorher für den gleichen Zeitraum es nur 9800 Programme waren. Auch im Tonfilm sind im letzten verrechneten Halbjahr 24 000 Monatsprogramme gegenüber 19 000 Monatsprogrammen im Vorjahr verrechnet worden. Die Gesamteinnahmen aus Unterhaltungsmusikveranstaltungen haben sich von 4 097 000 RM. auf 5 230 000 RM. erhöht. In der ernsten Musik ist die Steigerung ebenfalls sehr bedeutend.

Die Einnahmen, die im zweiten Geschäftsjahr der Stagma 8 300 000 RM. betrugen, sind auf 10 290 000 RM. gestiegen. Die Unkosten betragen hingegen 2 782 000 RM. gegenüber 2 063 000 RM. im vergangenen Jahr. Dies entspricht einer Steigerung von 719 000 RM. Diese Eingänge verteilen sich folgendermaßen: Ernste Musikveranstaltungen 238 066,32 RM., Chormusik 232 327,67 RM., Unterhaltungsmusik-Veranstaltungen 5 230 665,66 RM., Tonfilm 1 759 566,44 RM., Rundfunk 2 248 382,76 RM., Ausland 455 372,13 RM. und Zinsen 129 019,93 RM. Es wurden in der Ernsten Musik im Vorjahr 25 000, in diesem Jahr 32 000 verschiedene Werke verrechnet. In der Abteilung Unterhaltungsmusik wurden im Vorjahr 44 000 und in diesem Jahr 50 000 verschiedene Werke verrechnet. Im Rundfunk ist die Zahl der halbjährlich zu verrechnenden Werke in den letzten drei halben Jahren von 27 000 über 30 000 auf 34 000 Werke gestiegen. Auch im Tonfilm ist ein starkes Ansteigen festzustellen. Hier ist in den letzten verrechneten dreiviertel Jahren die Anzahl der verrechneten Filme von 1700 auf 2450 gestiegen. Der Stagma sind schließlich im letzten Verrechnungsjahr 23 699 Anmeldebogen mit etwa 50 000 Werken zugegangen, von denen etwa 70 Prozent Manuskripte betrafen.

Unterm Scheinwerfer.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Der Kapellmeister.

Er steht am Pult und hat eine Mähne, darum heißt er im Volksmund auch wohl „Pultlöwe".

Manchen Abend verdient er sich die Rettungsmedaille, indem er „Schwimmer" rettet. Nachdem fühlt er wie aus dem Wasser gezogen.

Gutes Handwerk ist erwünscht. Er muß wie ein Maler so „streichen" können, daß man keine „Übergänge" merkt. Er muß wie ein Arzt das „Abklopfen" verstehen, doch an der — falschen Stelle. Große „Kanonen" sind oft tüchtige „Drahtzieher". Begegnet ihm der bestgehaßte Kritiker, benimmt er sich wie ein „Schneider".

Die Hochdramatische.

Man sagt: Langweilig wie eine Primadonna. Nun, dann ist eben die Donna nicht prima.

Der Heldentenor.

Er ist der Held des Abends, des Tages, der Stadt, aller Weiblichkeit. Er verbessert ständig Meister Goethe: Das Weibliche zieht er ewig an.

Sein Stimmtypus ist sehr rar, darum wird er mit Noten nach Noten bezahlt. Je höher die Stimme zeigt, um so mehr „Noten" kommen auf einen Ton. Gern möcht er in den Regionen des hohen C Hütten bauen. Das ist begreiflich. Klettert er mühsam hinauf, möcht er nicht sofort wieder herunter. Was Wunder, wenn er sich dort oben gottähnlich fühlt.

Jede Erstaufführung ist „Parsifal": Blumenaue.

Der lyrische Kollege.

Als erklärter Liebling aller Mädchen zwischen 16 und 18 singt er in der Regel vor einem Parkett von Verehrerinnen, die es ihm gar nicht übelnehmen, wenn er taktlos erklärt „Ach wie so trügerisch sind Weiberherzen". Schluchzt er aber „Martha, Martha, du entschwandest" hinaus, so glaubt jede Nicht-Martha, sie sei ein Opfer der Namensverwechslung.

Die Jugendlich-Dramatische.

Es gibt ihrer sehr viele. Daß der Geburtsschein nicht immer mit der Fachbezeichnung übereinstimmt, nur nebenbei. Sie muß aber durch Liebreiz fesseln, sonst begreift kein Mensch, daß Lohengrin schon nach wenigen Augenblicken erklärt und schmettert: Elsa, ich liebe dich!

Die Koloratursängerin.

Ihre Gesangskunst hat nur einen Konkurrenten, den Kanarienvogel. Ich könnte mich nie in sie verlieben, sie hat zu viel „Undine" — seelenlos.

Der Baß-Bariton.

Man sagt „Arrogant wie ein Baß". Ich kannte einen, der fühlte sich schon für den ganzen Monat bezahlt, wenn er im „Bajazzo" den Kopf zum Vorhang hinausstreckte und sang: Schaut her, ich bins!

Das Publikum.

Das Publikum ist oft sehr gemischt. Manche können keine Oper von einem Melodram unterscheiden, sie schwatzen immerzu. Andere neigen zum Nachtwandeln, sie suchen erst bei verdunkeltem Zuschauerraum ihre Plätze auf. Wieder andere verwechseln die Logen mit Papierkörben.

In Italien darf im Theater kein Obst verkauft werden wegen der „faulen Äpfel", so sagt man. Das deutsche Publikum würde nicht einmal mit australischem Edelobst sein Urteil fällen. Es verehrt seine Künstler zu sehr.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Hirtenlegende" (Köln).

Paul v. Klenau: „Rembrandt von Rijn" (Stuttgart und Berlin, 23. Jan.).

Siegbert Mees: Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" (Hannover).

Ludwig Rofelius: „Lilofee" Musik zu der dramatischen Ballade von Manfred Hansmann (Dresden, 12. Januar).

Hans Sachsse: „Weg in den Nebel", Funkoper (München).

Arthur Sullivan: „Die Piraten", Operette (Düsseldorf).

Ermano Wolf-Ferrari: „Der Campiello" (München, deutsche UA).

Konzertwerke:

Conrad Beck: „Ostinato" f. gr. Orchester (Hamburg unter KM Eugen Jochum).

Helmut Bräutigam: Vier kl. Weihnachtsmotetten f. 4st. gem. Chor (Weihnachtsfeier d. Landeskonservatoriums der Musik, Leipzig unter J. N. David).

Helmut Bräutigam: Tokkata u. Doppelfuge f. Orgel (Domorganist Hermann Zybill-Zwickau, 27. Januar).

Edwin Brinkmann: Violinkonzert A-dur (Wuppertal-Elberfeld unter Anton Schoenmaker).

Franz Clausing: „Sechs Orgelwerke", Werk 8 (Am 6. Januar im Reichssender München).

Erwin Dressel: Abwandlungen eines englischen Volksliedes f. Orchester(Leipzig).

Paul Gerhardt: Romanze (Totenlied) f. 4 Streichinstrumente u. Orgel (Dresden-Radebeul, 15. Nov. 36).

Karl Helmstetter: „Franziskus" Liederzyklus für Alt und Klavier (Berlin).

Albert Hösl: Violinsonate op. 6, Streichtrio op. 9 und Streichquartett op. 11 (München).

Frida Kern: Klaviertrio (Wiener Frauenklub, 16. Nov. 36).

Frida Kern: 2 Frauenterzette (Wiener Frauenklub, 16. Nov. 36).

Gernot Klußmann: Zweite Sinfonie op. 18 d-moll (Bremen unter Wilhelm Buſchkötter).

Joh. Kobeck: Choral u. Fuge f. Orgel in e. (Bamberg, Max Hellmuth).

Hermann Kundigraber: Serenade für ſechs Solobläſer (Flöte, Oboe, Engl. Horn, Klarinette, Fagott, Horn u. Trompete) op. 29 (Würzburg, 20. Jan.).

Arno Landmann: „Der große Pflüger“, Oratorium (Mannheim).

Joſeph Lederer: Szenen aus der Oper „Der Vormund wider Willen“ (Rundfunk, Leipzig).

G. F. Malipiero: „Vier Inventionen f. Orcheſter“ (Dresden).

Lilo Martin: „Vier Lieder mit Orcheſter“ (Leipzig).

H. F. Micheelſen: „Weihnachtskantate für Einzelſtimmen, Chor, Kammerorcheſter u. Orgel“ (20. Dez. 36, Hamburg, St. Petrikirche unter KMD Guſtav Knak).

Fritz Reuter: „Erſte Sinfonie“ (Breslau, 8. Jan.).

Karl Schäfer: Kantate „Von Arbeit u. Freude“ f. Sopran, Solo, Sprecher, Chor, Orcheſter und eine Laientanzgruppe (Bayreuth, NSG. „Kraft durch Freude“).

Philippine Schick: „Lieder der Nacht“ op. 30 f. Alt u. Kl. (Frankfurt, Herbſt 1936).

Philippine Schick: Vier Intermezzi f. Kl. op. 31 (Berlin, 31. Jan., 1. Konzert d. Reichsmuſikkammer).

Heinz Schubert: „Das ewige Reich“, Chorwerk (Kiel).

Johannes Schüler: „Fünf Sätze für Orcheſter“ (Eſſen).

Hans Wolfgang Sachſe: „Der Jahreskreis“ Werk 27. Zyklus f. vier Singſt. m. Kl. (Kreismuſikerſchaft, Plauen i. V.).

Ulrich Sommerlatte: „Eröffnungsmuſik für Orcheſter“ (Hildesheim unter Fritz Lehmann am 15. Jan.).

Igor Strawinſky: „Divertimento f. Orcheſter“ (Wiesbaden unter GMD Schuricht, 8. Jan.).

Bruno Stürmer: „Bauer und Werkmann“, Chorkantate (Kaſſel).

Anton Tomaſchek: Sinfoniſche Dichtung „Die Hand der Jezerte“ (Gera, unter Heinrich Laber).

Max Trapp: 5. Symphonie in F-dur (Braunſchweig, unter Prof. Hermann Abendroth).

Paul Winter: „Fallada“ Märchenoper (Reichsſender München, 29. Januar).

Kurt von Wolfurt: Motette für a cappella-Chor nach einem mittelalterlichen Kirchentext (Berlin, 31. Januar).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Alfredo Caſella: „Il descito tentato“, Oper (Mai, Florenz).

Albert Henneberg: „Inka“, Oper (Chemnitz, April).

Wilhelm Kempff: „Die Faſtnacht von Rottweil“ (Hannover).

Lars Erik Larſſon: „Die Prinzeſſin von Zypern“ (Stockholm).

Hermann Reutter: „Kirmes von Delft“, Ballett (März, Baden-Baden).

Richard Strauß: „Daphne“ und „Die Friedensglocke“ (Dresden).

Paul Wittmaack: „De Uglei“, niederdeutſche Oper (Kiel).

Konzertwerke:

Hermann Erdlen: Revontulten Leikki (GMD Schuricht).

Kurt Lißmann: „Der ewige Kreis“ f. Solo, Chor, Orch. (Stuttgart).

Wilhelm Maler: Violinkonzert (Baden-Baden).

S. W. Müller: „Böhmiſche Muſik“ f. Orch. (5. März, Plauen).

Adolf Pfanner: Totenmuſik f. Chor u. Orgel (Zürich).

Otto Siegl: „Muſik“, ein Chorwerk a cappella (Leverkuſen).

Pariſer Erſtaufführungen Ende 1936:

Canteloube: Pièces françaises UA.
Marſchner: Serenade melancolique.
Harſanyi: Suite hongroise UA.
Mariotte: Impressions urbaines UA.
Françaix: Le jeu sentimental UA.
Tomaſi: „Métra-Variations“ UA.
J. Ad. Haſſe: Flötenſonate.
R. Guillon: Hymne héroïque UA.
Bach: 2 Fugen (Inſtr. Hartmann).
Gaubert: Symphonie UA.
A. Philip: Kyrie und Gloria UA.
Yamada: 2 poèmes UA.
H. Buſſer: „Tra dos Montes“ UA.
Smetana: „Macbeth und die Hexe“.
Stan Goleſtan: Concerto moldave (Cello).
A. Webern: 5 pièces (Streicher) UA.
E. Wellecz: 5 Tänze für Orcheſter.
Berlandier: Suite (Viol., Flöte, Harfe).
Castelnuovo-Tedesco: Tarantella.
L. Beydts: Les jeux rustiques UA.
L. Beydts: Fanfare (11. Olympiade).
Barraud: Concerto di Camera UA.
Pierné: Rapſodie lorraine UA.
G. Tailleferre: Violin-Konzert UA.
Magnani: Streichquartett UA.

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

WEBER-FESTWOCHE DER STADT STETTIN.

Von Dr. Hanns Dahm, Stettin.

Im Dezember veranstaltete die Stadt Stettin zur Feier des 150jährigen Geburtstages des großen deutschen Musikers Carl Maria von Weber unter ihrem Städtischen Musikdirektor Maximilian Albrecht eine Weber-Festwoche, die einen kleinen Überblick über das Schaffen des Komponisten gab. Stettin war dazu berufen als die Wahrerin nationaldeutscher Musik für das Grenzland Pommern und hatte noch besonderen Anlaß, Webers zu gedenken, da dieser ein Freund Carl Loewes war, der seine beste Schaffenszeit bekanntlich in Stettin verbracht hat. Die Woche wurde eingeleitet durch einen richtunggebenden Vortrag von Prof. Dr. Hans-Joachim Moser-Berlin, über „Carl Maria von Weber, ein Kämpfer für deutsche Art und Kunst". Moser entledigte sich seiner Aufgabe mit der bei ihm gewohnten überlegenen Beherrschung des Stoffes und sprach zu Herzen gehende Worte vom Ringen dieser großen deutschen Künstlerseele. Mit seinem herrlichen Bariton erfreute er die Zuhörer durch den Vortrag einiger wenig bekannter Weber-Lieder.

Dem Symphoniker Weber galt ein Symphoniekonzert, das die erste Symphonie in C-dur, ein Konzertino für Klarinette, sowie die Ouvertüren zu „Turandot" und zu „Beherrscher der Geister" brachte; ferner spielte Prof. Richard Rößler-Berlin das Klavierkonzert in f-moll meisterhaft. Die Jubelouvertüre, schwungvoll und farbenprächtig gespielt, beendete den Abend, der mancherlei bisher Verborgenes aus dem Instrumentalschaffen Webers wieder neuerstehen ließ.

Geistliche Musik hörte man in einem Chorkonzert in der Garnisonskirche. Daß Weber der musica sacra nahestand, ist wohl für manchen eine Überraschung; doch gerade die Messe in Es-dur beweist, wie sehr ihm diese Form der Kirchenmusik, die auf gute Mozart-Studien schließen läßt, vertraut war. Die „Hymne" und das „Grablied" mit einer Textergänzung von Albrecht standen weiter auf dem Programm, das vom Städtischen Orchester, dem Musikverein und dem Sängerchor der Städtischen Beamten durchgeführt wurde. Zeugte die Messe von der kirchlich-gläubigen Frömmigkeit des Komponisten, so bewies die Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr", daß Weber auch als Künder einer siegessicheren Glaubensgewißheit auf dem Posten war. Die Solisten Elfriede Wasserthal (Sopran), Lotte Oppenkowski (Alt), Karl Leibold (Bariton) und Prof. Moser (Baß) halfen mit bei der weihevollen Aufführung der Werke. Maximilian Albrecht, der alles gut einstudiert hatte, schöpfte besonders die Klangschönheiten aus.

Im Remter des Schlosses folgte dann am nächsten Tage ein Kammermusik-Konzert. Als Meister der kleinen Form ist Weber heute ziemlich stark in Vergessenheit geraten. So erwarben sich die Mitwirkenden dadurch ein ganz besonderes Verdienst, daß sie die Schätze solcher Musik wieder hoben. Da gab es ein Klavier-Quartett, ein Trio für Klavier, Flöte und Cello, eine Romanza Siciliana für Flöte mit Klavier und verschiedene Kanons für mehrere Singstimmen. Maximilian Albrecht flocht zwischen die einzelnen Aufführungen verbindenden Text. Kurt Bautz (Violine), Adolf Leßle (Bratsche), Herbert Hartmann (Cello), Franz Pinkert (Flöte), Margarete Quetz-Diedrich (Klavier) und die Stettiner Solistengemeinschaft unter Charlotte Tonn waren die Künstler, die den andächtig lauschenden Zuhörern eine Feierstunde von wirklich seltener Art schufen.

Das Bild Webers wäre unvollständig geblieben, wenn nicht in einem Volkskonzert Werke aufgeführt worden wären, die Weber berühmt machten und ihn als volkstümlichen Musiker der Nation zeigten. Gerade hieraus leitet sich ja die besondere Berechtigung für die Durchführung einer Weber-Festwoche ab. Und die Volkstümlichkeit Webers ist es, die der Musikbetrachter, wenn er in den Werken über Weber blättert, immer wieder verzeichnet findet und darum auch gebührend herausstellen muß, soll das Werk des Meisters stärker als bisher ins Allgemeinbewußtsein des gesamten deutschen Volkes übergehen. Das Volkskonzert brachte neben den bekanntesten dramatischen Ouvertüren Lieder und Arien, sowie Männerchöre, die jeder kennt, und als Abschluß den ersten Teil der Kantate „Kampf und Sieg", eines Werkes, das von heroischem Geist durchpulst ist und die Freiheitskriege verherrlicht.

In der Gesamtbeurteilung der Stettiner Weber-Festwoche muß an erster Stelle das Verdienst des Städt. MD Maximilian Albrecht herausgestellt werden, der den Hauptteil der Vorarbeiten und der Aufführung trug. Nächst ihm erwarb sich das Städtische Orchester, von dessen Mitgliedern sich auch mehrere Herren als Solisten an den Konzerten beteiligten, hohe Anerkennung. Wenn die Orchester-Mitglieder Überdurchschnittliches leisteten, so sollen doch auch die Chorvereinigungen, die sich aus Musikliebhabern zusammensetzten, keineswegs geringere Anerkennung finden, denn sie brachten den nötigen Idealismus auf, um von der Kunst eines großen Deutschen den Zuhörern zu künden. Künstler des Stettiner Stadttheaters: Werner Mäckel, Erhard Zimmermann und Irmgard

Unger verschönten den gesanglichen Teil des letzten Konzertes durch ihre Vorträge. Hier schalteten sich auch die Männerchöre des Sängerkreises Stettin ein, die Lieder aus den Befreiungskriegen sangen.

Die Frage nach dem musikalischen Erfolg der Weber-Woche beantwortet sich am besten dadurch, daß die Tatsache genügend gewürdigt wird, daß man neben bekannten Werken manche heute vernachlässigte wieder ans Licht brachte. Als bedauerliche Erscheinung muß der gewissenhafte Chronist leider vermerken, daß die Absicht, die volkstümliche Musik eines Weber der heutigen musikalischen Generation wieder näher zu bringen, hier nicht auf den fruchtbaren Boden fiel, den man mit Recht voraussetzen durfte; denn der Besuch der Konzerte war leider beschämend schlecht. Wenn das auch vielleicht an der Zeit vor Weihnachten gelegen haben mag, so beweist das doch gerade, wie nötig es ist, dem Volke wieder zum Bewußtsein zu bringen, was den Deutschen die Vorsehung durch solche Musiker wie Weber geschenkt hat.

TAGUNG DES LANDESVERBANDES EVANGELISCHER KIRCHENMUSIKER IN WESTFALEN ZU UNNA

am 3. und 4. Januar 1937.

Von H. Oehlerking, Elberfeld.

Außer der Erledigung geschäftlicher Arbeiten (Organisation, Haushaltungsplan, Satzung u. dgl.) hatte man sich die zeitgemäße Aufgabe gestellt, an praktischen Vorführungen zu zeigen, wie bedeutungsvolle Fragen der Gegenwart auf dem Gebiete der Kirchenmusik ohne großen Aufwand besonderer Mittel zu lösen sind.

In der Kirche des Nachbarortes Massin fand eine Christmette statt, auf welcher Pfarrer Freytag als Liturg, ein Kinderchor und die Gemeinde im reichen Wechsel durch Antiphonien, Psalmgebete, klassische Weihnachtsgesänge, Lobgesang der Maria die Schriftvorlesungen, Ansprache und Gebet des Geistlichen umrahmten. So entstand ein feierlicher, einheitlicher Gottesdienst, der tiefen Eindruck hinterließ.

Eine Kirchenmusik in der gotisch schönen Stadtkirche bot Organist Oswald Schrader, unterstützt durch Irma Meideling-Hamm (Sopran), G. Rose-Soest (Violine) und einen Kinderchor. Außer klangvollen Orgelstücken von V. Lübeck, S. Bach, D. Buxtehude hörte man klassisch schöne, leicht ausführbare Arien, Kantaten u. dgl. von Tunder, Telemann, F. Dietrich (lebt in Kassel). Ein nachahmenswertes Beispiel, wie leichte, wertvolle Schätze der Musica sacra der Gemeinde zugänglich gemacht werden können.

Durch Orgelspiel (O. Schrader) und erklärende Worte (Dr. Brodde) wurde in einer Arbeitsstunde auf der Orgelempore der Stadtkirche „Der Choral, seine Einleitung und Begleitung" behandelt. Das Ergebnis einer lebhaften Aussprache war: das eigentliche Choralvorspiel, nicht das freie Präludium, leitet das Gemeindelied ein; die harmonische Begleitung richtet sich nach dem Charakter der Melodie, ihrer Zugehörigkeit zu einer der alten Kirchentonarten, oder zum modernen Dur- oder Mollgeschlecht.

In seinem Vortrag „Wesen und Bedeutung der Orgel im Gottesdienst" betonte Dr. Brodde-Dortmund die Bedeutung und Stellung des heiligen Instrumentes als selbständiger, liturgischer Faktor, wo es wie früher gilt, Gemeinde- und Chorgesang durch Orgelstücke eines S. Bach und anderer Meister zu ersetzen.

O. Schrader-Unna zeigte in einer Singstunde, wie die alten, schönen, 1—3stimmigen, meist leichten Chorsätze von Othmayr, H. Schütz, sowie auch treffliche Gesänge heutiger Meister (Pepping, Distler) ohne besondere Schwierigkeiten gottesdienstlich zu verwerten sind.

Die Tagung gab reiche Anregung, wichtige Richtlinien für eine erfolgreiche Arbeit in der evangel. Kirchenmusik. Für das Zustandekommen aller Veranstaltungen hatte sich außer den Mitwirkenden namentlich der Landesobmann, Kirchenmusikdirektor S. Golücke-Recklinghausen, sehr verdient gemacht.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

Ermanno Wolf-Ferrari: „DER CAMPIELLO".

Deutsche Uraufführung in der Staatsoper zu München.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die Mailänder Scala hatte zu Beginn des Jahres 1936 die italienische Uraufführung des „Campiello" gebracht; ihr folgte nun in den letzten Dezembertagen, eine sinnige Abschiedsgabe der Staatsoper an das scheidende Jahr, die deutsche in München. Hier hat man sich stets mit besonderer Liebe des Komponisten Wolf-Ferrari angenommen: „Die neugierigen Frauen", „Die vier Grobiane" und „Susannens Geheimnis" haben von der Münchener Oper aus ihren Siegeszug über die Bühnen angetreten. Mit der Wahl des Buches von „Il Campiello" bekennt der Meister erneut seine Verbundenheit zu Carlo Goldoni, dessen gleichnamige Komödie, ein venetianisches Volksstück voll wehenden Atems des Lebens, von Mario Ghisalberti in vollkommener Hochachtung des

Originals zum Opernbuch geformt worden ist. Der „Campiello", der eigentliche und einzige Held der Handlung, ist ein kleiner Platz (ein „Platzl" ist der Münchener geneigt zu übersetzen, ein „Eck" würde er in der väterlichen Geschlechterheimat des Komponisten, der Pfalz, genannt), wo in einander blicknah gerückten Häusern die Menschen eng zusammen wohnen und sich deshalb auch die Temperamente hart im Raume begegnen. Man spielt, lärmt, tanzt, schimpft und liebt sich hier. Bald ist der Campiello ein Treffpunkt heiterer Laune, bald der Schauplatz von Händeln, Prügeln und rascher Versöhnung. Es geschieht eine Menge und doch eigentlich gar nichts. — Was reizte wohl den Komponisten an diesem leichtgeschürzten Stücke? Einerseits gewiß die Lebensunmittelbarkeit des venetianischen Treibens, inmitten dessen Wolf-Ferrari erwuchs, andererseits doch wohl zugleich der Komödie tieferer Sinn, der nichts anderes ausformen will als ein Gleichnis des Lebens, das, je nachdem ein Stein des Anstoßes, der Liebe, Eifersucht, der Eitelkeiten oder anderer Menschlichkeiten in seinen Spiegel fällt, die ewig gleichen Wellenkringel kräuselt. In dieser Hinsicht könnte man schier das Wort prägen: „Ewiger Campiello".

Unübersetzbar gleich dem Titel ist eigentlich auch das gesamte im venetianischen Idiom gehaltene Werk. Um diese mundartliche Note nach Möglichkeit zu wahren, haben der Komponist und Fr. X. Friedl bei ihrer gemeinsamen Übertragung das Altbayerische gewählt, in dem sie, wenngleich nicht völlige Deckung, so doch mancherlei wahlverwandte Züge zu erspüren glaubten. Auf die Goldwage des mundartlichen Feingefühls darf und soll man dabei gewisse Dinge nicht legen; die unbedingte Folgerichtigkeit wird ja zumeist schon durch den Sänger untergraben, der in den seltensten Fällen den Dialekt als angeborenes Stammeseigentum beherrschen dürfte.

Die Musik verrät unverfälscht Wolf-Ferrarischen Werkcharakter. Mit feinstem musikalischen Stift werden die musikalischen Linien gezogen und klangfarbig reizend auskoloriert. Dem wiegenden, flüssigen Parlando der Singstimmen, die sich an den Höhepunkten zu prächtig ausgesponnenen, melodiewarmen Ensembles vereinen, entspricht ein kaum minder lebendiges, arabeskenfreudiges Parlieren des leicht und duftig behandelten Orchesters, so daß man nicht mit Unrecht behaupten könnte, in solcher gegenseitigen Unterhaltung von Orchester und Singstimme plaudere sich das Geschehen durch die drei knapp gefaßten, in vorbildlicher formaler Proportion zueinander stehenden Aufzüge. Mit welcher echten und tiefen Liebe zu jenen kleinen Dingen, die die Welt dieses „Campiello" ausmachen, wird etwa die Gebärde unwirschen Besenkehrens verdeutlicht, wie anmutig auf hüpfenden Sechzehntelfüßen der Handkuß zweier Liebender von Mund zu Mund getragen, und kann ein Mädel, das eben die Liebe seines Verlobten in handgreiflichster Weise fühlen mußte, herzerweichender flennen als diese Lucieta!? Liegt aber nicht in ihrem hemmungslosen Geheule zugleich schon die Verheißung baldiger Versöhnung? Überhaupt offenbart die Musik Wolf-Ferraris ungemeines charakterschilderndes Vermögen: wie schlagend sind etwa die drei unterschiedlichen Mädchencharaktere, die drei Liebhaber und gar die beiden, zur Erhöhung der buffonesken Laune von Tenören gesungenen alten Weiber getroffen worden! Der Campiello selbst erhält zum Thema eine der venetianischen Volksmusik abgelauschte (nicht entlehnte) Weise einprägsamster Art, die sich nun nicht nur in den zartpoetischen Orchesterzwischenspielen, sondern als Grundmelodie durch das ganze Werk hindurch in mannigfachen Abwandlungen ausstrahlt. Wie er zu Beginn aus Traumesdämmer auftauchte, so entschwindet am Ende unter den Klängen der Abschiedsweise und einer heiteren Rührung der Campiello wieder: ein Wunschbild, eine Sehnsucht des Komponisten und des ihm auf diesen Spuren gerne folgenden Hörers. Denn diese Musik spricht keineswegs nur das Ohr, sie klingt nicht minder das Herz in einer innerlich feinsten Saite an.

Unter der beweglichen Spielleitung von Kurt Barré und der gediegenen musikalischen Führung von Meinhard von Zallinger entfaltete das köstliche Werk, von Leo Pasetti in ein stimmungssattes szenisches Gewand gehüllt, alle Reize des ihm innewohnenden beschwingten Geistes, den nur ein so vollkommen aufeinander eingespieltes Ensemble wie Renate von Aschoff, Elsa Wieber, Gertrud Riedinger, Else Schürhoff, Carl Seydel, Emil Graf, Walter Carnuth, Georg Hann, Josef Rühr und Paul Bender zu letzter Erfüllung der Wiedergabe zu bringen vermag. Die Erstwiederholung des „Campiello" war übrigens zugleich die 100. Aufführung einer Wolf-Ferrarischen Oper an den Bayerischen Staatstheatern.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 2. Oktober 1936: Joh. Seb. Bach: Präludium, Largo und Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Deutsches Magnificat" für 2 Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Motette f. 2 Chöre.

Freitag, 9. Oktober 1936: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll für Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Max Reger: Das „Agnus Dei", fünfst. — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 13. November 1936: Max Reger: Choralphantasie über „Straf' mich nicht in deinem Zorn". op. 40 Nr. 2 für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 20. November 1936: Joh. Nep. David: Präludium und Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin. — Max Reger: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit" aus op. 138. — Joh. Nep. David: „Ex Deo nascimur — In Christo morimur — De spiritu sancto reviviscimus", Motette für achtst. Chor (UA).

Freitag, 27. November 1936: Dietrich Buxtehude: Phantasie über den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Heinrich Schütz: „Deutsches Magnificat" für zwei Chöre.

Freitag, 11. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Pastorale (Hirtenmusik) in vier Sätzen für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Also hat Gott die Welt geliebt". Aria für fünfst. Chor. — Cornelius Freund: „Wie schön singt uns der Engel Schar" — Weihnacht (Kirchenlied 1697) — Kölner Gesangbuch (1623): „Kindelwiegen". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est".

Freitag, 18. Dezember 1936: Vincent Lübeck: Präludium und Fuge E-dur für Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Johann Eccard: Weihnachtsfreude für zwei Chöre. — „In dulci jubilo". Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert. — Unbekannter Meister um 1600: „Joseph!" für vierst. Chor. — Christkindleins Wiegenlied (Geistliches Volkslied 17. Jahrhundert, nach Joh. Seb. Bachs Fassung). — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh. Im Tonsatz von Sethus Calvisius.

Donnerstag, 24. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Fantasia G-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — 3 Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von C. Riedel. — Joh. Seb. Bach: Choral über: „In dulci jubilo" für Orgel. — „In dulci jubilo." Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhund. Im Tonsatz von E. Bodenschatz. — Max Reger: Choral über: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" für Orgel. — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht" (im Tonsatz von G. Schreck).

Donnerstag, 31. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge Es-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen" für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden" für vierst. Chor. — Gustav Schreck: „Führe mich!". — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

Freitag, 15. Januar 1937: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll für Orgel (vorgetr. v. Arno Schönstedt). — Michael Altenburger: „Herr Christ, laß leuchten uns dein Stern". Motette zum Epiphanias-Fest f. vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette für zwei Chöre.

Freitag, 22. Januar 1937: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 5. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Fantasie in G-dur (für Orgel). — „Nun sei willkommen!" (11. Jahrh.) Ältestes Weihnachtslied. — „Es flog ein Täublein weiße" (15. Jahrh.). — Joh. Eccard: „Übers Gebirg' Maria geht". für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Drei Orgelchoräle: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", „Nun komm, der Heiden Heiland", „In dulce jubilo". — Drei altböhmische Weihnachtslieder, herausg. von Carl Riedel: „Freu dich Erd' und Sternenzelt!", „Kommet, ihr Hirten!", „Laßt alle Gott uns loben!". — „Vom Himmel hoch, o Engel kommt", aus dem Kölner Gesangbuch (1623).

Sonnabend, 12. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Drei Weihnachtslieder für Orgel: „Nun komm, der Heiden Heiland", „Vom Himmel kam der Engel Schar", „Nun freut euch, lieben Christen gmein". — Joh. Brahms: „O Heiland, reiß die Himmel auf", Adventsmotette für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Pastorale („Hirtenmusik") in vier Sätzen. — Bruno Leipold: Zwei Weihnachtslieder (EA): „Weihnachtschoral", „Jesu Wiegenlied". — Albert Kranz: „Nachtigall, wach auf!" (EA). — Hermann Unger: „Laßt uns das Kindlein wiegen" (EA). — Albert Becker: „Weihnachtslied" nach dem Tonsatz von Bodenschatz (1608).

Donnerstag, 31. Dezember 1936: Max Reger: Gloria und Benediktus, aus op. 59 (f. Orgel). — Bruno Leipold: „Weihnachtschoral". —

Fritz Büchtger: (EA) Zwei „kleine Motetten" für gem. Chor a cappella: „Der Mensch" und „Der Pilger". — „Mit der Freude zieht der Schmerz", vierst. Chor. — Kurt Lißmann: „In der Erde schläft das Brot". — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 16. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Pastorale F-dur in vier Sätzen f. Orgel (Fr. Röhr). — Joh. Herm. Schein: Motette zu fünf Stimmen: „Siehe, nach Trost war mir sehr bange". — Geistl. Volkslied: Mariä Wiegenlied (aus dem Steyrischen) „Schlaf, Jesulein zart" (Satz f. Knabenchor von Hermann Poppen). — Liebhold: Zwei Thüringer Weihnachtsmotetten: 1. „Kommt herzu", 2. „Du hast, o Jesulein, kein Bett".

Mittwoch, 23. Dezember 1936: Georg Muffat: Toccata Sexta. — Weihnachtslied (um 1697): Erfreue dich, Himmel" (Satz von Hermann Poppen). — Weihnachtslied (aus Schlesien): „O Freude über Freude". — Joh. Heinr. Buttstedt: Choralvorspiel über „Vom Himmel kam der Engel Schar". — Johann Pachelbel: Choralvorspiel über „Vom Himmel hoch, da komm ich her". — Weihnachtslied (altböhmisch): „Kommet, ihr Hirten" (Knabenchor). — Joh. Abraham Peter Schulz: „Ihr Kinderlein, kommet". — Dietrich Buxtehude: Orgelchoral „Gelobet seist du, Jesu Christ". — Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel über „In dulci jubilo". — Weihnachtslied (a. d. 15. Jahrh.): „Es ist ein Ros entsprungen" (Satz von Michael Praetorius). — Weihnachtslied (aus dem Steyrischen): „Schlaf, Jesulein zart" (Satz von Hermann Poppen). — Joh. Seb. Bach: Orgelchoral „Nun singet und seid froh". — Georg Schumann: Beim Kindelwiegen „Joseph, lieber Joseph mein" (op. 63, 1) für Einzelstimmen und siebenst. Chor. — „Stille Nacht, heilige Nacht" (Satz von Gustav Schreck).

HERMANNSTADT. Motette in der evang. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 19. Dezember 1936: Waldemar v. Baußnern: Aus der Sonate in A-dur für Orgel, I. Satz (vorgetr. von Prof. Fr. X. Dreßler); Zwei Gesänge für gem. Chor: „Wach, Nachtigall, wach auf" und „O freudenreicher Tag". — Hugo Distler: Zwei kleine Choralmotetten für gem. Chor: „Es ist das Heil uns kommen her" und „Lobe den Herren". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est", für 5st. Chor. — Michael Prätorius: Drei Weihnachtslieder aus den „Deutschen Psalmen": „Dem neugebor'nen Kindelein", „Jetzt sproßt herfür aus Davids Stämmelein" und „Groß und hehr ist Gottes Nam'".

Mittwoch, 23. Dezember 1936: Joh. Seb. Bach: Pastorale F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. X. Dreßler). — Altböhmische Weihnachtslieder (Tonsatz von E. Riedel). — Joh. Seb. Bach: Orgelchoral: „In dulci jubilo". — Johannes Brahms: Choralvorspiel zu: „Es ist ein Ros' entsprungen" aus op. 122. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Max Reger: Orgelchoral aus op. 135a „Vom Himmel hoch". — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

ASCHAFFENBURG. (UA Hermann Kundigraber, „Fünf Lieder für eine Altstimme mit Klavier"). Das beschränkte Liedgut für Alt ist durch den Zyklus „Fünf Lieder für eine Altstimme mit Klavier" von Hermann Kundigraber (Gedichte von R. H. Bartsch aus dem Roman „Zwölf aus der Steiermark") bereichert worden. Diese 5 Lieder schließen sich durch die demselben Boden entwachsenen, aber kontrastierenden Stimmungen zur Einheit zusammen. Die Gesangsstimme bereitet keine Schwierigkeiten; sie verläuft in langgestreckten ruhigen, aber dennoch von Leidenschaft zu tragenden Linien, die in großen Intervallen natürliche Ausdruckssteigerungen, Akzente und Höhepunkte erfahren. Aus einem knappen Motiv wird eine eigenartige harmonisch reiche, stimmungsvolle, anschmiegende Begleitung entwickelt, die ohne Bedrängnis der Singstimme Steigerungen und Akzente stark unterstützt. Formal handelt es sich in wechselndem Maße mehr um Gesänge als um eigentliche Lieder.

Das Werk verlangt keinen großen Umfang. Es bringt einen Alt gut zur Geltung und ist auch für einen Mezzosopran singbar. Obwohl eine geschlossene Aufführung des Liederkreises wünschenswert ist, kann doch jede Nummer einzeln vorgetragen werden.

Die Altistin Traute Börner (München) brachte am 7. Dezember 1936 mit Kundigraber am Klavier das Werk in Aschaffenburg zur Uraufführung. Der Erfolg war gut. Heinrich Schulze-Hanau.

BAD NAUHEIM. Nachtrag zum Bericht im Januarheft 1937 über den slavischen Abend: Unser Berichterstatter erkennt der als Solistin beteiligten Luise Richartz (Alt) das Prädikat „vortrefflich" zu, was wir hiermit nachtragen.

Der Herausgeber.

BEUTHEN (Oberschlesien). Der Herbst stand im Zeichen des Oberschlesischen Musikfestes, das in Beuthen abgehalten wurde. Es

gab in seinem Ablauf ein klares Bild der gesamten Musikpflege hier in Oberschlesien; es wartete mit Werken heimatlicher Komponisten auf und zeigte auch die nachschaffenden Musikkörper in teilweise glänzendem Lichte. Das Fest wurde durch die Anwesenheit des Präsidialrats Ihlert der Reichsmusikkammer in seiner Bedeutung hier im südöstlichsten Zipfel des Reiches stark gewürdigt, der auch in einer richtungweisenden Ansprache den Wert der Pflege deutschen Kulturgutes im kulturumbrandeten Oberschlesien unterstrich.

Das Oberschlesische Landestheater hat mit verheißungsvollen Aufführungen seine Pforten geöffnet. Die Solokräfte sind bei den Männern durchweg besser als in der vergangenen Spielzeit. Wir hörten bisher „Aida", „Carmen" und „Notre Dame" von Franz Schmidt und stellen mit Freude den konzentrierten Willen von Intendanz, Bühne und Orchester fest, die Aufführungen in denkbar bester Verfassung herauszubringen.

Das Publikum geht stark mit; volle Häuser sind dank der Werbetätigkeit der NS-Kulturgemeinde an der Tagesordnung. Auch die reinen konzertmäßigen Veranstaltungen des Opernorchesters sind heuer besser besucht als im vergangenen Jahre. Alles ein Beweis für klar erkanntes Ziel und darauf eingestellte Führung im Oberschlesischen Landestheater, das der Unterstützung der weiten Volkskreise sicher ist, aber auch wegen seiner großen kulturpolitischen Aufgabe der tatkräftigen Förderung durch alle verantwortlichen Stellen unbedingt bedarf.

Im polnisch gewordenen Kattowitz brachte der Meistersche Gesangverein, der sich seiner vornehmen Tradition immer bewußt geblieben ist, unter seinem langjährigen Leiter Professor Lubrich „Fausts Verdammung" von Berlioz heraus. Das Konzert war bei ausverkauftem Hause ein sehr starker Erfolg, es brachte aber auch noch nachher ein Stelldichein wohl aller führenden Männer aus Kultur, Politik und Wirtschaft in einem Empfange beim Generalkonsul.

Prof. Pembaur spielte hier in Beuthen Beethoven-Chopin-Brahms-Liszt. Besonders stark beeindruckt wurden wir von dem Vortrag der Appassionata, deren Andantesatz der Künstler eine höchst persönliche Note gegeben hat.

Josef Reimann.

IELEFELD. In seinem 2. und 3. Konzert gab der Musikverein unter Dr. Hans Hoffmanns Leitung wieder Beweise seiner bedeutenden chorischen Kultur: mit Verdis „Requiem" (Solisten: Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger, José Riavez, Franz Notholt) und einer Adventsmotette, die Werke von Prätorius bis Kaminski und Distler enthielt. Das 5. Sinfoniekonzert, das Cecilia Hansen mit dem Violinkonzert von Tschaikowsky als Gast sah, brachte neben Ungers spritzigem „Levantinischen Rondo" das „Konzert für Orchester" von Trapp, dem MD Werner Gößling eine bezwingende Ausdeutung gab. Eine Aufführung der „Schöpfung" durch den „Verein für kirchliche Musik" unter MD Fritz Gerlach, ein eindrucksvoller Orgelabend von Ellinor Dohrn (Braunschweig) und ein Weihnachtssingen des „Bielefelder Kinderchors" waren die sonstigen Ereignisse, unter denen noch besonders ein Konzert des „Kammerchors und Kammerorchesters Bayha-Schröder" zu nennen ist. Es vermittelte u. a. die Bekanntschaft mit dem „Liebesspiegel" von Otto Jochum (Sol. Gertrud Bayha-Schröder).

Die Oper brachte eine Neueinstudierung von „Hänsel und Gretel" unter Kurt Eichhorn und vom „Fliegenden Holländer", bei dem das Musikalische (Gößling), das Szenische (Curt Hampe) und das Bildliche (Georg Weiß) eine vorbildliche Einheit darstellten. In der Titelpartie gastierten Josef Lindlar (Düsseldorf), H. H. Nissen (München) und Wilhelm Rode (Berlin).

Dr. Hans Otto Redecker.

BRAUNSCHWEIG. (UA Max Trapp, 5. Symphonie F-dur.) Im 2. Sinfoniekonzert der Landestheaterkapelle brachte Prof. Hermann Abendroth die 5. Symphonie in F-dur, op. 33 von Max Trapp zur Uraufführung. Unwillkürlich drängt sich mir ein Vergleich auf mit der Uraufführung der 1. Symphonie Trapps unter Nikisch im Leipziger Gewandhaus (1915). Welch ein Weg zwischen diesen beiden Werken. Während in der 1. Symphonie alles mehr auf der Oberfläche blieb, erlebten wir nunmehr ein musikalisch tiefempfundenes, reifes Werk; früher aufdringlichere Instrumentation (Xylophon), dagegen jetzt klanglich ausgeglichen, aber dennoch charakteristisch, stilvoll. Die frühere, kurzatmige Motivgestaltung ist einer großangelegten, ausladenden Melodiebildung gewichen, in beiden Fällen aber formal getreu der Symphonie-Tradition. Für Trapp scheint die Symphonie der Weg zu sein, den er zwangsläufig beschreiten muß. Man gewinnt den Eindruck, daß die 5. Symphonie dem Komponisten eine notwendige Befreiungstat bedeutete, die ihn trotz — vielleicht auch gerade wegen — der möglichen Schwere mancher Auseinandersetzungen mit sich und seiner Kunst einen guten Teil des Weges voranbrachte. Weil die Symphonie aus diesem tiefinneren Zwang heraus geschrieben worden ist, wirkt sie so unmittelbar bezwingend und erfrischend. Der Landestheaterkapelle unter der meisterhaften Führung Abendroths gebührt unser ungeteilter Dank für die Aufführung.

Direktor Ernst Brandt.

DRESDEN. Das Andenken an den 150. Geburtstag Carl Maria von Webers ist in Dresden ganz besonders vielseitig und herzlich gefeiert wor-

den. Die Staatsoper brachte „Freischütz" und „Oberon" als Festaufführungen. Eine außergewöhnlich schöne Feier war auch der Dresdner Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen zu danken. Sie brachte neben Stilproben aus den Meisteropern auch weniger bekannte Lied- und Kammermusik des Meisters. Ein großer Kreis hervorragender Mitwirkender von der Staatsoper und der Staatskapelle trat unter Leitung von Staatskapellmeister Willy Czernik für die Durchführung der vielseitigen Spielfolge ein. Die Mitwirkung der Dresdener Liedertafel unter ihrem Dirigenten Karl Pembaur bereicherte den Abend, dem die Festräume des ehemaligen Residenzschlosses eine glänzende Umrahmung gaben, durch wirkungsvolle Chorgesänge.

Kurz darauf konnte die Dresdner Liedertafel ein eigenes Festkonzert begehen. Sie feierte den 60. Geburtstag ihres langjährigen Dirigenten Karl Maria Pembaur, indem sie ein anspruchsvolles Chorprogramm zu Gehör brachte, dessen zweiter Teil ausschließlich dem Schaffen des Jubilars gewidmet war. Dieser selbst und seine mit ebensoviel Kultur wie künstlerischem Geschmack singende Chorvereinigung wurden herzlich gefeiert.

Neuzeitliche Musik hörte man in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle und im Tonkünstlerverein. Dieser hat unlängst von der Reichsmusikkammer ein besonderes Lob erhalten für sein regelmäßiges Eintreten für lebende Komponisten. Von seinen Aufführungen sei hier einer Violinsonate und einiger Lieder von Egon Kornauth gedacht. Die Lieder, die Elisa Stünzner sehr feinfühlig vortrug, wirkten als romantische Stimmungsstücke mit streckenweise recht eingängiger gesanglicher Melodik. Das Glanzstück der Sonate ist ein empfindsamer Salonwalzer. Kornauth kam auch in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle mit einer sinfonischen Ouvertüre zu Ehren: farbiger, klangprächtiger, äußerlich wirkungsvoller Musik, die auf der von Richard Strauß kommenden Entwicklungslinie liegt. Herber gab sich ein in den gleichen Konzerten zu Gehör gebrachtes „Vorspiel und kleines Konzert für Orchester" von dem Dresdner Tonsetzer Johannes Paul Thilman. Diese Variationen mit Fuge sind mehr lineare Musik, die zwischen festlichen und idyllischen Klängen wechseln. Eine Sinfonie des jungen Holländers Henk Badings fesselte durch starkes rhythmisches Leben und geistreiche kühne Arbeit, gefiel sich aber auch etwas sehr in herben linearen Zusammenklängen. Karl Böhm und die Staatskapelle ließen den Neuheiten liebevoll vorbereitete, wirkungsvolle Wiedergabe zuteil werden. Unter den gefeierten Solisten dieser Konzerte hatte zuletzt noch Alfred Cortot mit Schumanns Klavierkonzert triumphalen Erfolg.

Die Dresdner Philharmonie brachte nach langer Zeit wieder einmal die dramatische Legende „Fausts Verdammung" von Berlioz zur Aufführung. Unter Leitung von Paul van Kempen und unter Mitwirkung des Dresdner Lehrergesangvereins geschah alles, um das Werk so eindrucksvoll wie möglich zur Geltung zu bringen. Auch vollwertige Vertreter der solistischen Hauptpartien waren zur Stelle: Adelheid Armhold, Heinz Matthéi und Günther Baum. Die Wirkung war denn auch eine überraschend starke. Insbesondere haben die Klangfarben dieser Musik noch nicht an ihrer Leuchtkraft eingebüßt.

Ein selten gehörtes Werk von Händel vermittelte der Kirchenmusikverein St. Lukas unter Leitung von Kantor Paul Höpner. Man hörte in Dresden zum ersten Mal das „Festoratorium" in der Bearbeitung von Fritz Stein und erkannte es als einen vollen und echten Händel, dank der in jeder Hinsicht sehr würdigen Wiedergabe. Die übliche Dezember-Aufführung von Bachs „Weihnachtsoratorium" in der Kreuzkirche unter Kreuzkantor Mauersberger fand wie immer eine zahlreich andachtsvolle Hörergemeinde. Einen neuen Aufschwung hat auch die Vespermusik in der jetzt „Dom" benannten Dresdner Frauenkirche genommen unter Leitung von Kapellmeister Erich Schneider u. Domorganist Ander-Donath.

Die Reihe der Dirigentengastspiele wurde durch zwei namhafte Künstler des Auslandes fortgesetzt. Der eine war der Italiener Victor de Sabbata, der mit den Berliner Philharmonikern im größten Konzertsaal der Stadt, dem Ausstellungspalast, vor einem vieltausendköpfigen Publikum Werke von Strauß, Ravel und Brahms dirigerte und stürmischen Beifall erntete. Der andere, Graf Hildenaro Konoye aus Tokio brachte mit der Dresdner Philharmonie neben einer Stilprobe eigenen Schaffens Bekanntes von Schubert und Dvořák, sowie ein kaum je gehörtes Konzert für Harfe und Orchester von Boieldieu zu Gehör. Für dieses Konzert, duftige melodiöse Virtuosenmusik, setzte sich Rose Stein erfolgreich als Solistin ein. Der Dirigent bewies, daß auch Japan bedeutende in europäischer Schule groß gewordene Kapellmeister besitzt.

Eine vielseitig im Dresdner Musikleben hervortretende Künstlerin, die Pianistin und Cembalospielerin Lotte Erben-Groll, konnte ihr 25jähriges Künstlerjubiläum mit einem festlichen Kammerkonzert begehen, das äußerst erfolgreich verlief.

Kaum übersehbar ist die Zahl der namhaften auswärtigen Solisten. Doch sind ja gerade diese Konzerte, die sich überall mit gleichem Programm wiederholen, für das musikalische Eigenleben einer Stadt nicht kennzeichnend.

Ziemlich geruhsam ging es in den letzten Wochen des Jahres in der Dresdner Staats-

oper zu. Man begnügte sich, zwei alterprobte französische Werke wieder hervorzuholen, „Carmen" und „Margarethe", die in sorgfältiger Neueinstudierung unter der musikalischen Leitung von Willy Czernik erneut sehr gut gefielen. Festliches Gepräge hatten einige Wagner-Abende: „Lohengrin" mit Marcell Wittrisch als Titelhelden, die „Walküre" mit Rud. Bockelmann als Wotan, „Götterdämmerung" mit M. Lorenz als Siegfried und mit Margarethe Klose in der Nornen- und Waltrautenszene. Eine „Holländer"-Aufführung gab Marta Fuchs Gelegenheit ihre schon in Berlin sehr erfolgreiche Senta nun auch hier auf die Szene zu stellen. Erst nachträglich wurde bekannt, daß in dieser Aufführung Kammersänger Friedrich Plaschke, der nun seit über drei Jahrzehnten hier das Heldenbaritonfach vertreten hat, zum letzten Mal aufgetreten war und damit ein mit der Geschichte der Dresdner Oper aufs engste und ehrenvollste verbundenes künstlerisches Wirken abgeschlossen hatte.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

HILDESHEIM. (UA Ulrich Sommerlatte: „Eröffnungsmusik".) Fritz Lehmann hat in dem vierten Konzert der Hildesheimer Musikgemeinde am 15. Jan. eine „Eröffnungsmusik für Orchester" von Ulrich Sommerlatte von dem Niedersächsischen Landesorchester als Uraufführung spielen lassen. Der Komponist, der 1914 in Berlin geboren ist, und der nach bestandenem Abitur dort auch die Hochschule für Musik besucht hat, hat sich schon einen Namen gemacht durch ein a cappella-Chorwerk „Genius des Volks", das u. a. bei der Reichschor-Tagung in Augsburg gesungen wurde, durch eine Konzertmusik für Harfe und Orchester, eine Kammermusik für Flöte und Harfe und eine „Festmusik für Orchester", die ihre Uraufführung auf dem Pyrmonter Musikfest im Sommer vorigen Jahres erlebt hat.

Die „Eröffnungsmusik für Orchester" wurde in dem obengenannten Konzert als Vorspiel zu Bruckners 3. Symphonie gespielt und bildete auch tatsächlich eine sehr gute Einleitung dazu, denn an den österreichischen Meister erinnert manches in Sommerlattes Tonsprache. Schon gleich zu Anfang des kurzen Werkes wird man an ihn erinnert. Die Posaunen schmettern eine signalartige Fanfare, die nach dem allmählichen Hinzutreten der anderen Blechbläser sich zu choralähnlichen Klängen abklärt. Schon in diesem Introitus der Blechbläser erscheint das Hauptthema im Marschtempo. Es senkt sich von der Dominante mit Vorschlag schrittweise zur Tonika und springt dann in die Oktave der Dominante. Der feierliche Charakter wandelt sich allmählich zur freudigen Lebensbejahung; das Getümmel einer frohen Volksmenge steigert sich zu fast karnevalistischer Ausgelassenheit. Der Streichkörper, der in einen starken Gegensatz zu den Bläsern gestellt ist, bringt ein nachdenkliches Moment. Nach neuer Gärung erscheint ein unisono gespielter Marsch als das Kernstück der ganzen Komposition. Nachdem die Violinen dann das Hauptthema piano gebracht haben, scheint die Nacht hereinzubrechen, und alles in Schlummer zu sinken. Da schmettert die Fanfare von neuem, der Anfangsteil wird wiederholt, und überraschend schnell kommt der Ausklang.

Sommerlatte zeigt in diesem in freier Form sich bewegenden Werk allerhand positive Leistungen: geschickte Instrumentation, gedankliche Durchdringung des Materials, originelle Harmonik, nicht allzukomplizierte Melodik und straffe Konzentrierung der Form. Wir werden von seiner starken Begabung sicher noch manches Schöne erwarten dürfen. Die Aufnahme des Werkes war eine durchaus warme. Der lang anhaltende Beifall rief den Komponisten zweimal auf das Podium.

Prof. Fritz v. Jan.

KREFELD. Seit Prof. Müller-Reuter (1918) Krefeld verlassen hat (gest. 1919) ist das Krefelder Musikleben ohne dauernden festen Halt, ohne stete Linie der Entwicklung. Wohl führte der erste und bis jetzt einzige Krefelder Generalmusikdirektor Dr. Rudolf Siegel ungefähr ein Jahrzehnt lang zielbewußt die Zügel, aber dann, für nur kurze Zeit, Dr. Walter Meyer-Giesow (jetzt in Dresden), und abermals haben wir seit anderthalb Jahren überhaupt keine Leitung. Wohl schult seit dieser Zeit MD Heinz Anraths, ein ehemaliger Abendroth-Schüler, den Chor des Singvereins mit großem Erfolg, aber die Aufführungen muß er mit vielen Gastdirigenten teilen, unter denen man bisher ergebnislos den rechten Mann für die Führung des ganzen Musikwesens Krefelds suchte. Mittlerweile hat man an die Spitze der Oper den Gründer und verdienstvollen ersten Operndirektor Kurt Cruciger zurückgerufen, der in alter Frische und mit erstaunlicher Umsicht seinen Posten versieht. Das in den letzten 15 Jahren in Krefeld groß gewordene Peter-Quartett ist nach Essen verzogen. Das Collegium musicum musiziert nach wie vor planvoll im Dienst der Auffrischung alter Musik (Dr. J. Baum und Robert Haaß). Die städtische Volksmusikschule unter Helmut Mönkemeyer gedeiht erfreulich. Unter ca. 14 000 Schulkindern hat sie die stimmbegabten in Schulungskursen zusammengefaßt. Eine zweite und dritte Auswahl unter diesen ca. 800 Kindern und Erwachsenen sichern einen größeren und einen Elitechor von großer Leistungsfähigkeit. Unter den fünf bis sechs Dutzend Männerchören treten nur wenige mehr an die weitere Öffentlichkeit. Bedeutsam sind immer wieder die Konzerte des Liederkranzes (Bönn), des „Rheingold" (Henrici) und des MGV von 1859 (Heinrichs), dessen letztes

Konzert mit gemischtem Chor und Orchester nur zeitgenössische Tondichter zu Wort kommen ließ. Über einen ganz ausgezeichneten großen gemischten Chor verfügt der Lehrergesangverein (Fr. Oudille), der in diesem Jahr das Fest seines 50jährigen Bestehens feiert.

An dieswinterlichen Konzerten ist bis jetzt zu vermerken: drei Sinfoniekonzerte unter GMD Heinz Bongartz-Kassel, GMD Otto Volkmann-Duisburg und MD Richter-Reichhelm-Berlin. Ein Chorkonzert leitete wiederum Heinz Bongartz. Geboten wurden: Regers Böcklinsuite und Mozartvariationen, Brahms' Klavierkonzert in d-moll (Elly Ney) und Deutsches Requiem, Beethovens Fünfte Sinfonie, Schuberts Unvollendete, Tschaikowskys Fünfte Sinfonie und sein Violinkonzert (Siegfried Borries), ein fesselndes Klavierkonzert von Karl Pfeiffer (Wuppertal) mit Erwin Gräwe als Solist, Haydns Oxfordsinfonie. — Das Wendling-Streichquartett brachte Haydn, Beethoven und Reger; das Peter-Streichquartett Dittersdorf, Beethoven und Schubert. Die Oper führte Wagners „Walküre", Puccinis „Turandot", Mozarts „Entführung", d'Alberts „Die toten Augen", Verdis „Rigoletto", Lortzings „Waffenschmied" auf. (Operndirektor Kurt Cruciger und KM Ernst Waigand.)

Direktor Hermann Waltz.

MÜNCHEN. Mit dem Beginn des neuen Jahres hat auch der neue Generalmusikdirektor der Münchener Staatsoper, Clemens Krauß, sein verantwortungsschweres, für die Zukunft des Instituts so entscheidungsvolles Amt angetreten. Man begrüßte den neuen Mann, der für Musikmünchen im übrigen kein Unbekannter ist, mit jener Zuversicht, Hoffnung und Wunschfreudigkeit, die stets einer Persönlichkeit gelten, die ein Interregnum beendet und die Zügel einer festen, autoritativen Führung in die Hände zu nehmen bereit ist. Denn einzig unter einer solchen kann ein derart weitverzweigter künstlerischer Organismus wie die Münchener Oper, deren Überlieferung es ist, als repräsentativer Bestandteil des Münchener Kunstlebens zu gelten, blühen, gedeihen und sich entfalten zu neuer Größe. Mit derselben „Walküre", mit der vor mehr als einem Jahre Hans Knappertsbusch unerwarteten Abschied genommen hatte, führte sich Clemens Krauß im neuen Amte ein. Wenn diese Wahl auch zu Vergleichen veranlassen könnte, so wollen wir dessenungeachtet solcher Versuchung widerstehen, denn beide Künstler, von denen sich jeder einen eigenen, unverwechselbaren Stil der Wagnerdeutung erobert hat, sind im Grunde unvergleichbare Persönlichkeiten. Krauß kommt, das spürt man sofort, vom bestimmenden Erlebnis des Klanges her, dessen Kultivierung er denkbar größte Sorgfalt angedeihen läßt, ohne dabei an entscheidenden Stellen die befeuernde Kraft des künstlerischen Temperaments vermissen zu lassen. Die besondere Einstellung des Dirigenten zum Klanglichen bestimmt auch sein Verhältnis zum Sänger. Mitatmender, verständnisinniger kann die Singstimme schwerlich geleitet und gefördert werden als durch Clemens Krauß. Auf diese Weise kamen die herrlichen Stimmen, die sich in dieser Festvorstellung zu einem wahrhaft erlesenen Ensemble vereinten, zu blühendster Entfaltung: Gertrud Rünger (Brünnhilde), Viorica Ursuleac (Sieglinde), Karin Branzell (Fricka), Hanns Hermann Nissen (Wotan), Franz Völker (Siegmund) und Ludwig Weber (Hunding).

Siegmund von Hausegger brachte in den Abonnementskonzerten der Philharmoniker sein immer wieder gern gehörtes Variationenwerk „Aufklänge". Am gleichen Abend spielte Enrico Mainardi Robert Schumanns Cello-Konzert a-moll voll unvergleichlichem Empfindungsadel, indem er sein Instrument mit wahrhaft menschlicher Stimme singen ließ. Auch eine Aufführung von Max Regers selten zu hörendem Klavierkonzert f-moll, dessen Solopart Alfred Hoehn unter Hergabe schier übermenschlicher Kräfte hinreißend meisterte, und die Münchener Erstaufführung der Originalfassung von Anton Bruckners IV. Sinfonie danken wir Hausegger. In Gemeinschaft mit dem Domchor veranstalteten die Philharmoniker eine weitere Brucknerfeier, in der unter Ludwig Berberichs Leitung f-moll-Messe und Tedeum mit dem Solistenquartett Luise Pflüger, Irma Drummer, Otto Hillerbrand und Georg Grauert gewaltig zu den tiefergriffenen Hörern sprachen. An der Weiterführung der Münchener Haydn-Renaissance wirkten die Volkssinfoniekonzerte unter Ad. Mennerich, indem sie die von Adolf Sandberger aufgefundene und für den Vortrag eingerichtete Sinfonie in D-dur erstmalig den Hörern vermittelten. Die Perle der Schöpfung, die an Haydns Autorschaft nicht den geringsten Zweifel erlaubt, ist ohne Zweifel das herrliche Andante ma non troppo, köstlich aber auch das Menuett mit seinem höchst reizvollen Trio. Die Musikalische Akademie des Staatsorchesters setzte ihren Beethoven-Liszt-Richard Strauß-Zyklus fort mit einem Abend, der Beethovens IV. Sinfonie, Liszts „Préludes" und die „Domestica" von Richard Strauß vereinte. Jedes der betreffenden Werke erfuhr durch Richard Strauß eine stilvollkommene Wiedergabe. An Gastdirigenten erlebte man den Holländer Roel Hazenberg, einen feinnervigen Musiker, der mit Werken von Johann Christian Bach, Rossini und der in München noch nie erklungenen B-dur-Sinfonie des Franzosen Erneste Chausson (1855—1899) bekannt machte. Außerordentlich war der Eindruck eines Sonderkonzerts der Philharmoniker, in dem Franz Konwitschny (Freiburg) Regers Variationen und Fuge

über ein Thema von Beethoven, Schumanns Klavierkonzert a-moll (Solistin: Gerda Nette) und die 1. Sinfonie von Brahms leitete. Konwitschnys elementares Musikertum ward zu einem der nachhaltigsten Erlebnisse dieses Konzertwinters. Der Abend der Londoner Philharmoniker unter Sir Th. Beecham offenbarte in einem dementsprechenden, etwas buntscheckigen Programme eine Spiel- und Klangkultur, mit der sich schlechthin alles wagen läßt.

Der Kompositionsabend des Müncheners Albert Hösl verriet mit den Uraufführungen einer Violinsonate (op. 6), eines Streichtrios (op. 9) sowie eines Streichquartetts (op. 11) ein impuls- und empfindungsvolles Musikerherz, dem viel Musik zuströmt. Sind die Einfälle zuweilen auch noch etwas ungleich nach Wort und Gehalt, so entbehrt doch keiner der Wärme und Ehrlichkeit, dank welcher Tugenden vor allem der langsame Satz des Streichquartetts als reifste Gabe des Abends rückhaltlos zu fesseln vermochte. Dr. W. Zentner.

WUPPERTAL-ELBERFELD. (UA Edwin Brinkmann: Violinkonzert.) Durch Anton Schoenmaker und das von ihm geleitete Kammerorchester kam hier zur Uraufführung das Violinkonzert A-dur von Edwin Brinkmann, einem Wuppertaler Komponisten, der sich autodidaktisch vorgebildet hat. Im Adagio tritt an Stelle der Violine die Bratsche, beide von Anton Schoenmaker gleich meisterhaft gespielt. Zu dieser Neuerung wurde der Tondichter veranlaßt, als er vor einiger Zeit Ant. Schoenmaker meisterhaft auf beiden Instrumenten spielen hörte. Der Komponist bereitet den Wechsel des Soloinstrumentes klanglich vor. Eine innere Notwendigkeit zu dieser eigenartigen Neuerung liegt indes kaum vor. Im Adagio erreicht das neue, formgewandte, blühend instrumentierte Werk seinen Höhepunkt. Eine zahlreiche Zuhörerschaft spendete der Uraufführung reichen Beifall. Heinrich Oehlerking.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Der romantischen Musik fiel ein stattlicher Anteil am Stuttgarter Dezemberprogramm zu. Der Schubert-Zyklus nahm mit dem fünften Abend, der u. a. die als Ganzes selten zu hörende Musik zur „Rosamunde von Cypern" unter Prof. Carl Leonhardt brachte, und der sechste Abend, in dessen Mittelpunkt der Liederzyklus „Die schöne Müllerin" (Heinz Mathäi, von Otto Sonnen begleitet) stand, führten die nach Werkauswahl und -Ausführung gleich ausgezeichnete Linie einer auch in den verbindenden Texten (Willy Brandl) lebendigen Vergegenwärtigung des Meisters fort. Ein höchst reizvolles Gegenstück verdankte man einer Übernahme vom Reichssender Breslau: E. T. A. Hoffmanns Oper „Aurora" in der Funkbearbeitung von Lukas Böttcher, der das Werk der Vergessenheit entrissen und 1933 in Bamberg, wo es entstanden, zur Uraufführung gebracht hat. Den „großen" Schumann der Sinfonien und der Manfred-Musik vermittelte ein von Prof. Hermann Abendroth geleitetes Orchesterkonzert. Dessen Eckpfeiler bildeten zwei charakterlich zusammengehörige Werke, die Manfred-Ouvertüre und die d-moll-Sinfonie. Dazwischen stand das späte Cellokonzert aus dem kurzen Schaffensauftrieb der Düsseldorfer Zeit, das Prof. Hans Münch-Holland mit tonlicher Fülle und im Virtuosen kunstreich spielte.

Was den Ertrag an zeitgenössischer deutscher Musik angeht, darf man sich bei beiden Sendern einer erfolgreichen Aktivität erfreuen. Frankfurt stand insofern an der Spitze, als — neben einem besonders rühmenswerten Waldemar von Baußnern-Konzert anläßlich des 70. Geburtstags des Komponisten, das unter Rosbauds Führung einen Begriff von dem sinfonischen und kammermusikalischen Schaffen gab, und (in der Übertragung aus dem Museumskonzert Hans Bullerians Orchesterpassacaglia und Fuge, die mit pompösem Gefühlsgehalt und farbig reichem Ausdruck die alte Form frei wandelt — die m. W. erste Funkaufführung von Wagner-Régenys „Günstling" gewagt wurde. Der Frankfurter Sender hat damit eine musikpflegerisch wichtige Aufgabe erfüllt, indem er auch den musikinteressierten Kreisen, die noch keine Gelegenheit hatten, sich mit dem für die Opernbestrebungen der jungen Musik kennzeichnenden Werk auseinanderzusetzen, das Werk erreichbar machte. Die Wiedergabe bestätigte die klare Übereinstimmung, daß Wagner-Régeny seiner Verantwortung und der Eigenart seines Könnens bewußt und mit der Besinnung auf das Wesen der Oper Neuland betritt. Die strenge Stilisierung der geschlossenen Nummern und die unbedingte Ausdruckskonzentration auf die Singstimme waren für die Funkwiedergabe von entscheidender Bedeutung. Die stärkste Wirkung erreichten in der vorzüglichen, von Rosbaud geleiteten Aufführung die Werkteile, in denen Wagner-Régeny aus einer gewissen Sprödigkeit seiner Melodik zu wärmerer Klangsinnlichkeit vordringt. Als sehr interessant erwies sich eine Gegenüberstellung, die ein von Carl Schuricht geleitetes Orchesterkonzert mit einer „Orchestermusik mit Klavier" von Wagner-Régeny (neben einer zwar sprühenden, aber im Gehalt leichten Ballettouvertüre von Boris Blacher) ermöglichte. Auch in dieser Studie über den rhythmischen

Ausdruck, wie man das Werk nennen könnte, ist der melodische Gehalt karg und gewinnt eigentlich nur im langsamen Satz und im Wechselspiel einer thematischen Verknüpfung im Finale wärmeren Glanz, wo auch der, vom Komponisten selbst versehene, Klavierpart zu selbständigen Rechten kommt. Im ganzen: eine frische, draufgängerische Spielmusik, die mit dem rechten Maß zu messen ist.

Eine vollgültige „Kinderoper", von Kindern für Kinder gespielt und gesungen, ergab eine Verskomödie „Prinz Ligojans Brautfahrt" (von Else Holle-Hellmund nach Andersens „Schweinehirt") mit der Musik von Hermann Reutter. Die hübsche Aufgabe war von Reutter so opernmäßig wie dem kindlichen Fassungs- und Ausdrucksvermögen entsprechend gelöst. Eingängliche, auf Volks- und Kinderliedmotiven aufbauende Melodik schafft alle Voraussetzungen leichter Singbarkeit, die auch nicht durch die in reizvollen Zwischenspielen eigenwertig aufblühende Orchestermusik beirrt wird. Das köstliche Werkchen fand durch die Rundfunkspielschar der HJ unter Gustav Görlich eine artgemäße Wiedergabe. Schließlich sei eine Vertonung von Buschs „Max und Moritz" in der Form des „burlesken Oratoriums" durch den ungarischen Komponisten Georg Schuler kurz erwähnt, für die sich Stuttgart in einer ausgezeichneten Aufführung unter Bernhard Zimmermanns Führung einsetzte. Das höchst eigenartige Werk, das begreiflicherveise allerlei Fragen aufwirft, ist, als Ganzes gesehen, ein Stück geschmackvoll illustrierender Musik, bald der sinfonischen Untermalung, bald der oratorischen Form zuneigend, durchweg aber und besonders in der Schluß-Chorfuge der Gefoppten von einem gediegenen Können überzeugend. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Als das wichtigste Unternehmen darf füglich für die Wochen um den Jahreswechsel herum angesehen werden eine fünf Abende (vom Sonntag zum Sonntag) umfassende Sendung „Ehrt Eure deutschen Meister". Man begann mit dem Manne, der dieses Wort, wenngleich in anderem Sinne, geprägt hat: mit Richard Wagner. Einige Jugendwerke von ihm wie das Scherzo aus der „C-dur-Symphonie", die Ouvertüren zu „Die Feen", „Das Liebesverbot", „Rienzi", dann „Eine Faust-Ouvertüre" und „Holländer"-Monolog betonten, allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge, den Weg, die Entwicklung, um hernach mit Stücken aus „Tristan", „Meistersingern" und „Ring" das Ziel und den völlig geklärten Stil zu erkennen zu geben. Da für die gesanglichen Aufgaben kein geringerer als Rudolf Bockelmann verpflichtet war, bekam die Sendung obendrein etwas Bayreuthmäßiges, was die Deutlichkeit und Dramatik des musikalischen Vortrags anlangte. Die Leitung hatte Hellmuth Thierfelder.

An den folgenden Abenden wandte man sich jenen Meistern zu, auf deren Schultern Wagner steht, und von deren Kunst viele immer noch meinen, sie sei nur als Vorklang jenes großen Zusammenfassers zu werten, während sie in Wahrheit doch vieles enthält, was durchaus einmalig ist und darum auch von Wagner nicht „übernommen" oder zu Ende gedacht werden konnte; denn wo die Kunst am Ziel ist, kann keine Entwicklung über sie hinausführen. Das trifft für Heinrich Marschner zu, den gebührend und mit Herausstellung mancherlei Seltenheiten zu feiern der Nebensender Hannover als seine Pflicht ansah. Es gilt auch für den noch feiner organisierten Carl Maria von Weber, dessen Werke in eine von Hans-Wilhelm Kulenkampff ausgearbeitete Hörfolge eingegliedert waren. Das ergiebige war hier einmal die Angleichung biographischer Tatsachen und der mit ihnen geistig oder gelegentlich verknüpften Schaffensdokumente, zum anderen die geschickte Ausnutzung der literarischen Hinterlassenschaft Webers. Weniger glücklich war die Angelegenheit da, wo der Manuskript-Verfasser sich aufs „Dichten" verlegt hatte, „dramatische" Szenen sind durch Kompilieren und Zitieren nicht zu bewältigen, sie bekommen etwas „papierenes", das zwar „schwarz auf weiß" stimmen mag, ohne deshalb Stimmung oder gar Er-leben hervorzurufen. Der von Gustav Adolf Schlemm dirigierte Orchesterteil enthielt u. a. auch das „f-moll-Konzertstück", Solist Richard Langs, das sich als künstlerischer Höhepunkt behauptete. Der vierte Abend brachte die vollständige „Freischütz"-Aufführung des Reichssenders Leipzig.

Der fünfte und letzte Abend gehörte Hans Pfitzner und seinem „Christelflein". Der Kreis schloß sich damit in einer Weise, die auch den Pfitzner-Kenner überraschen und neu beglücken mußte. Die Zusammenhänge Wagner-Pfitzner sind oft und oft dargestellt worden. Aber der Autor des „Christelflein" (das man ja keineswegs für nebengeordnet halten darf, sondern als vollgültiges Glied in Pfitzners Lebenswerk nehmen muß) hat es nicht nur mit Wagner zu tun gehabt. Er hat gerade eine innere Bindung an die frühe deutsche Romantik und vermochte Tendenzen aufzugreifen und für sich (d. i. für uns und die Zukunft) fruchtbar auszubilden, die Wagner nicht „lagen" und von ihm deshalb auch garnicht gestreift wurden. „Das Christelflein" nimmt unter den deutschen Opern etwa die Stellung ein, die Schumanns „Kinderszenen" in unserer Instrumentalmusik innehaben: ein in Leiden erfahrener und im Können reifer Meister gestaltete, in reinem Glauben an traumhafte Wirklicheit, Welt und Unschuld des Kindes. Während jedoch bei Pfitzners geistigem Vorfahren das, was an seiner Musik nicht kindlich ist, wie ein Schleier der Wehmut und der Sehnsucht darüber gebreitet liegt, hatte der Dramatiker des „Christ-

elflein" beide Pole deutlich zu bestimmen. Und eben das hält Pfitzners so durchaus „eigentümliche" Romantik fern von jeder Verschwommenheit, ohne daß sie sich andererseits je in Überbetonungen, Aufdringlichkeiten und Brutalitäten verlöre. Pfitzner selbst wachte als Spielleiter und Dirigent über der Wiedergabe. Er hat sich noch nie mit ungefähren Improvisationen begnügt (ob es um seine eigene oder anderer Leute Musik geht, ist ihm dabei gleichgültig). Daß die Schönheit auf Klarheit beruhe, war von je der Grundsatz, an den er sich in Aufgaben dieser Art hält. Und es ist bewunderungswürdig, wie er vom ersten bis zum letzten einen jeden, der sich seiner Autorität unterwirft (und wer könnte sich ihr entziehen?), zu diesem Glauben bekehrt und einen jeden veranlaßt, über sich und sein Durchschnittliches hinauszugehen. Bei Sängern, Sprechern und Orchester lernte man Begabungen und Fähigkeiten kennen, die wohl nicht mit einem Zauberstab, sondern durch Vorbild und Unterweisungen geweckt oder bestärkt waren.

Das Große an diesen fünf Abenden war, daß das Gesetz einer kulturellen Linie den Hörern mit sauberen Mitteln fühlbar und verständlich gemacht wurde. Besonders beglückend war, daß der letzte Abend einem Werk aus unserer Zeit galt, und wir zum Abschluß des Weber-Jahres erleben durften, daß, wenn wir heute keinen Weber, so doch jedenfalls einen Hans Pfitzner haben, in dem die deutsche Seele so herrlich klingt, wie sie nur je geklungen hat. Dem Reichssender Hamburg sei Dank für diese Botschaft.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Nicht zu leugnen ist, daß sich das Programmniveau um einige Grade gehoben hat. Das zeigt sich besonders daran, daß im November nicht weniger denn 5 Opern über den Sender liefen. Und zwar mit einer Ausnahme lauter Werke, die aus dem Senderaum selbst kamen. Die Ausnahme war Fischers „Ulenspeegel": Geschickt hatte man nur die wirksamsten Stellen daraus gesendet, und so war der Übertragungseindruck stärker als von der Realbühne her. Paul Graener dirigierte seine Oper „Don Juans letztes Abenteuer". Erstaunlich frisch ist das Werk geblieben! Man sollte sich mehr seiner erinnern. Dank Müller-Ahrembergs pfleglicher Spielleitung wurde eine richtige Funkoper daraus, obzwar fast keine Striche gemacht worden waren. Dann ist zu nennen „Carmen" in prunkvoller Besetzung mit Luise Willer, Coba Wackers (man merke sich diese Sopranistin ob ihrer hohen künstlerischen Qualität!), Roswaenge und Hann. Aber auch alle Nebenrollen wurden spritzig und fein lebendig erfüllt. Winter dirigierte, Grohe hatte die Spielleitung. Erfolg so groß, daß die „Carmen" im Januar wiederholt wird. Unser Sender versucht immer wieder, den Begriff der Opernnovelle mit ins Rennen zu bringen. Das ist umsomehr anzuerkennen, als diese Gattung von Novelle (gesprochen) und Oper funkisch äußerst wirksam zu sein scheint, auch wenn ihr bis dato nachhaltiger Erfolg noch nicht beschieden. Zschokkes (1771 bis 1848) Novelle „Walpurgisnacht", ein nervenpeitschendes Traumdrama, ist ein gut Stück zum Erfolg nähergerückt. Nur ist Grimms Musik noch nicht ganz schlagkräftig genug, um die Forderungen einer Opernnovelle in Gänze zu erfüllen. Sie ist zu sehr Selbstzweck. Und bei einer Opernnovelle hat das Wort voranzustehen. Der Nürnberger Nebensender nimmt sich mit Fleiß der Opern E. T. A. Hoffmanns an. Nach der „Aurora" nun das musikalische Lustspiel „Liebe und Eifersucht". Ein Mittelding zwischen Oper und Singspiel, zeitgebunden an die Melodik der Wende um das 19. Jahrhundert. Die Bearbeitung Böttchers scheint von eingehendem Verständnis getragen. „Schien": denn von der Handlung hat man wenig verstanden.

In den großen Orchesterkonzerten vielfach interessante Werkwahl und gewählte Solisten aus dem In- wie Ausland. Ein Prachtsopran mit hochdramatischem Einschlag ist Carola Farma, die Bruchs „Ingeborgklage" und Straußlieder sonderbarerweise mit Klavierbegleitung sang. Wir nennen weiterhin die Pianisten Frey (Brahmskonzert), Poldi Mildner (Grieg), den fantastischen Flötisten Callimahos. Und an Werken das etwas zwiespältige Cellokonzert Chemin-Petits, das musikantische Klavierkonzert des Spaniers Manén. Italiens Meister Casella dirigierte einen eigenen Abend, woselbst Willy Piel seine Scarlattiana virtuos hinlegte. Ausschnitte aus Casellas Oper „la donna serpente" folgten. Eine wundervolle, dabei weise an das Gebiet hinführende Sendung bescherte Berlin: unter dem anreizenden Titel „Keine Angst! Symphonie!!" sprach Peter Raabe über dieses Thema und erläuterte an Schumanns 1. Symphonie wie an der „Unvollendeten" Schuberts das Gesagte. So wird vorbildlich Volkserziehung getrieben! Auch in der HJ-Musik weht frischerer Wind. Beispiele sind Lauers Kantate „Deutsches Gebet" und die knorrigkräftige Kantate „Ewiges Volk" von Gerhard Maaß. Hoffentlich wiederholt wird des Olympiafanfaren-Komponisten Paul Winter „Eddalieder"-Ursendung. Ein melodisch und ein daraus entwickeltes Motiv hat die Einheit der Linie verbürgt. Dazu Sauberkeit der Empfindung, die Einfachheit der Erfindung heben diese Musik auf die Höhe reinen Eddastiles. Sehr viel lyrischer und weicher ist Paul Höffers Musik zu Huchels Kantate „Herbst". Mehr abklingender Glanz wie neues Leben vorbereitende Kraft des Herbstes wird geschildert.

Einiges aus den Konzertstunden. An Schaljapins

Gestaltungskunst reicht der wunderbare Baßbariton des Zagrebers Lav Vrbanic heran, der ausnehmend schöne Volkslyrik jugoslavischer Komponisten sang. Man sollte ihn mit einem Orchesterkonzert herausstellen. Als Ursendung wertvolle Lieder für Alt von Westermans sang Irma Drummer; Hanna Eschenbrücher setzte sich für Philippine Schicks Liebeslieder ein. Musikantisch frisch spielten Agnes Forell und das Gedok-Quartett Sachsses Klavierquintett. Der Rundfunkkammerchor sang schöne Chorsätze von Marx und Büchtger. Eindrucksstarke Stücke sind Knabs Minnelieder, die Marta Martensen ebenso deutete.

Man greife zu: Lav Vrbanic; Sachsses Klavierquintett; Knabs Minnelieder; Eddalieder Paul Winters. —

Der Dezember brachte eine Fülle interessanter Sendungen, die eingehend zu würdigen man ungleich mehr Raum bräuchte. Drei Opern unserer Zeit gingen über die Mikrophone. Das sei dankenswert anerkannt. Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust" und Wolf-Ferraris deutsche Uraufführung seines „Campiello"; beide Werke wurden aus der bayerischen Staatsoper übertragen. Hatte man deren Text vor sich liegen, so war es ein Vergnügen zu folgen. Im anderen Falle aber muß bezweifelt werden, ob man von dem Bühnengeschehen mehr mitnehmen konnte als manch eingängig Stück Musik. Recht bemerkenswert für den Begriff „Oper im Funk" waren die beiden Wiedergaben von Werner Egks „Columbus". Zuerst im Konzertsaal, dann als Plattenschnitt im Funk selbst. Dieser trug unbenommen den Sieg davon deswegen, weil Egks Arbeit ausdrücklich als Funkoper geschaffen wurde, erst übers Mikrophon also ihre einfangenden Kreise zu ziehen vermag. Die Konzertaufführung hinterließ lange nicht den Eindruck, denn des Hörers Phantasie kann sich nicht in dem gleichen Maße entfalten.

Dann kamen allerhand — wir nennen sie: Lehrveranstaltungen. Peter Raabe gab das Signal dazu mit seinen Sendungen „Keine Angst! Symphonie!". Da kann nun wirklich ein jeder, der irgend guten Willens ist, mittun! Denn Raabe lehrt so zwanglos, humorvoll zugleich und aus dem Vollen heraus, daß obgenannter „Jeder" seine helle Freude dran haben muß. München folgte dann mit: „Vorsicht! Klassiker! Abschalten!" Zu dieser Gattung der Lehrsendungen kann man in nuce auch die großen Mittagskonzerte aus den Betrieben rechnen. Wir nennen Abendroth, der von den Daimler-, Erich Kloß, der von den BM-Werken aus mit dem NSRS-Orchester musizierte das zugleich das Jubiläum seines fünfjährigen Bestehens feierte.

Letzthin sahen wir uns mal wieder durch die statistische Brille zwei Wochentage an und fanden, daß 67% aller tagtäglichen Sendungen auf die Musik, 33% auf das Wort aller Art fielen. Von den 67% Musik wurden 7½ Stunden (68%) von der leichter wiegenden Muse der Unterhaltung, 3½ Stunden (32%) von der gehobenen Kunst getragen. Zu diesem Zahlenmaterial gehört auch die Feststellung, daß in diesem Jahre endlich mit dem „zuviel" an Christsendungen gestoppt wurde. Stürzten in früheren Jahren noch an die 50 Sendungen dieser Art auf uns ein, so waren es heuer deren nur noch weniger denn die Hälfte. Folge davon, daß man mit umso größerem Genuß weihnachtlich Wissen über den Lautsprecher mitnehmen konnte. Als sehr erfreulich wurde empfunden, daß auch die Qualität eine hervorstechend hohe war!

Da unser vorhergehender Bericht in dieser Nummer nachgeholt wird, müssen wir uns darauf beschränken, aus all dem meist Vorzüglichen, das geboten wurde, unser monatliches „Man greife zu" abschließend voranzustellen: Werner Egk „Columbus"; Kilpinen „Lieder" (von Hüsch gesungen); Werkwahl von Ludwig Thuille; Gerhard Maaß „Musik für Kammerorchester"; Dirigent Joseph Keilberth-Karlsruhe.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Die Fachschaft „Volksmusik" in der Reichsmusikkammer weist darauf hin, daß nicht nur Berufsmusiker, sondern auch die in Kapellen zusammengeschlossenen Laienmusiker verpflichtet sind, die Mitgliedschaft der Reichsmusikkammer zu erwerben. Wer nur geringfügig oder gelegentlich gegen Entgelt musiziert, wird auf Antrag von der Verpflichtung befreit. Wenn aber verschiedene Laienmusiker (Dorfmusiker) in einer Kapelle oder in einem Volksmusikverein zusammengeschlossen sind und unentgeltlich musizieren, beispielsweise sich der NSDAP und der Gemeinde zur Verfügung stellen, besteht die Verpflichtung, daß die Kapelle sich der für die Laienmusiker zuständigen Fachschaft anschließt, also der Fachschaft „Volksmusik". Diese Fachschaft nimmt keine Einzelmitglieder, sondern lediglich die Kapelle als korporatives Mitglied auf. Die Laienkapelle hat das Recht, jährlich zwei öffentliche Konzerte gegen Eintrittsgeld zu veranstalten.

Der Leiter der Fachschaft „Volksmusik" in der Reichsmusikkammer hat angeordnet, daß jede Volksmusik-Vereinigung, die sich

öffentlich betätigt, in der Lage sein muß, das Deutschland-Lied und das Horst-Wessel-Lied einwandfrei vorzutragen. Vereinigungen, die dieser Verpflichtung nicht nachkommen, setzen sich der Gefahr aus, als unzuverlässig, beziehungsweise ungeeignet im Sinne des § 10 der 1. Durchführungsverordnungen zum Reichskulturkammergesetz behandelt zu werden. Anlaß zu dieser Anordnung gab ein Vorfall, daß ein Handharmonika-Spielring bei einer Kundgebung des Winterhilfswerkes auf Ansuchen des Kreisleiters der NSDAP nicht in der Lage war, das Deutschland-Lied zu spielen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zum Sängerbundesfest erläßt der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe folgenden Aufruf: Das 12. Deutsche Sängerbundesfest 1937 in Breslau, gleichzeitig das erste Sängerbundesfest nach dem Sieg der nationalsozialistischen Bewegung, muß das Volksfest des deutschen Liedes werden. Die Reichsmusikkammer erwartet von allen deutschen Sängern, daß sie sich dieser großen und schönen Aufgabe bewußt werden und in Breslau ein über ganz Deutschland klingendes Bekenntnis zum Lied ablegen. Das Breslauer Sängerbundesfest wird die gewaltige Kundgebung einer singenden Volksgemeinschaft sein und dadurch wesentlich zu dem Aufbau unseres nationalsozialistischen Musiklebens beitragen.

Zur Beratung des Programms für die Tonkünstler-Versammlung, die vom 6. bis 10. Juni in Darmstadt und Frankfurt am Main abgehalten wird, fand am 22. Dezember in München unter dem Vorsitz von Professor Dr. Peter Raabe eine allgemeine Sitzung des Vorstandes und Musikausschusses des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" statt. Es wurde beschlossen, eine außerordentliche Hauptversammlung einzuberufen, auf der über die Zukunft des ADMV beraten werden soll. Es ist beabsichtigt, die Tonkünstlerversammlung künftig der Reichsmusikkammer zu unterstellen.

Anläßlich der 150. Wiederkehr des Todestages von Gluck bereiten Stadt und Universität Tübingen — zunächst als einzige Stadt im deutschen Reich! — für die Zeit vom 17. bis 20. Juni ein „Tübinger Gluckfest" vor, das sowohl praktische als wissenschaftliche Darbietungen umfaßt, darunter zwei szenische Opernabende, ein Ballett und einen Konzertabend mit Opernbruchstücken, eine Morgenfeier mit Kammermusik und eine Kirchenmusik. Die wissenschaftlichen Vorträge übernehmen namhafte Gluckforscher des In- und Auslandes. Die musikalische Leitung liegt bei Univ.-MD Prof. Ernst Fritz Schmid.

Die Franz Schubert-Woche in Flensburg (28. Febr. bis 7. März, Ltg. MD Johannes Röder) geht insofern neue Wege, als sie erstmalig die gesamten musizierenden Kreise der Stadt, d. i. Grenzlandtheater und -Orchester, die städtischen und privaten Chöre, die Musikorganisationen der HJ, des BDM und des JV zur Beteiligung heranzieht. Es sind insgesamt 40 Veranstaltungen vorgesehen, die größtenteils wenig bekannte Werke des Meisters vermitteln. An auswärtigen Solisten wirken Elly Ney, Charlotte Kraeker-Dietrich, Hildegard Hennecke, Dr. Hans Hoffmann und Rudolf Watzke mit.

Die Badischen Staatstheater in Karlsruhe planen eine Pfitzner-Woche, in deren Rahmen am 31. März die „Rose vom Liebesgarten", am 3. April die Kantate „Von deutscher Seele" und am 4. April „Palestrina" zur Aufführung kommen. Die beiden Opern wird der Komponist selbst leiten.

Die diesjährigen Festspiele der Bayerischen Staatstheater in München bringen im Prinzregententheater: „Die Meistersinger von Nürnberg" (am 20. und 29. Juli, 8., 14., 22. und 29. August), den „Fliegenden Holländer" (am 22. Juli, 7. und 26. August), „Tristan und Isolde" (am 25. Juli, 5., 17. und 24. August), „Tannhäuser" (am 31. Juli, 12. August); im Residenztheater: „Figaros Hochzeit" (am 21. und 30. Juli, 6. und 25. August), „Don Giovanni" (am 23. Juli, 11. und 20. August), „Cosi fan tutte" (am 28. Juli, 13. und 27. August), „Titus" (am 4. August) und „Idomeneo" (am 18. August); im Nationaltheater: „Rosenkavalier" (am 24. Juli, 1., 15. und 28. August), „Salome" (am 27. Juli u. 19. August) und „Die ägyptische Helene" (am 3., 10. und 21. August).

Die Nürnberger Festspiele (Mitte Juni bis Mitte Juli) bringen im neugestalteten Opernhaus „Werke deutscher Romantiker": Beethovens „Fidelio", Webers „Freischütz", Wagners „Fliegender Holländer" und Pfitzners „Der arme Heinrich". Während des Reichsparteitages sind festliche Aufführungen der „Meistersinger" vorgesehen.

Der Vollständigkeit halber sei auch nochmals mitgeteilt, daß die diesjährigen Bayreuther Bühnen-Festspiele vom 23. Juli bis 21. August dauern, und daß sich die Aufführungen auf folgende Tage verteilen: „Parsifal" 23. Juli, 1., 5., 11. und 20. August, „Lohengrin" 24. Juli, 2., 4., 7., 8., 10., 19. und 21. August, der „Ring" 26./30. Juli und 13./17. August.

Die diesjährigen Salzburger Festspiele kündigen „Fidelio" (24. Juli und 26. August), „Rosenkavalier" (27. Juli, 6. und 24. August), „Die Zauberflöte" (30. Juli, 7., 16. u. 31. August), „Orpheus und Eurydike" (31. Juli und 14. August), „Don Giovanni" (2., 13. und 28. August), „Die Meistersinger von Nürnberg" (5., 12. und 20. August), „Elektra" (8. und 22. August), „Die Hochzeit des Figaro" (11., 19. und 30. August), „Eury-

anthe" (18. und 25. August) im dortigen Festspielhaus an. Im Mozarteum wird Hans Knappertsbusch zwei Orchesterkonzerte (Beethoven und Richard Strauß) leiten. Domkapellmeister Joseph Meßner veranstaltet sechs Dom-Konzerte, Bernhard Paumgartner zwei Mozart-Kirchenkonzerte.

Die Sächsischen Staatstheater in Dresden bereiten für den August dieses Jahres Sommerfestspiele vor. Die Dresdener Philharmonie kündet eine festliche Veranstaltung „Zeitgenössische Musik" an.

Auch das Landestheater Braunschweig bereitet für dieses Jahr wieder Festspiele vor: Den Ringzyklus für Ende März, eine Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten im Juni, eine Braunschweiger Festwoche mit der Aufführung von Glucks „Alkestis" und Möllers „Frankenburger Würfelspiel" auf der dortigen Weihestätte Anfang Juni.

Das gesamte Gaugebiet Hessen-Nassau, veranstaltet in Darmstadt zu Ende der Spielzeit eine Theater-Festwoche, mit der gleichzeitig eine Musik- und Theaterausstellung verbunden sein soll.

Zu Beginn der Winterspielzeit sieht Celle Festspiele im dortigen Schloßtheater, dem ältesten deutschen Theater vor, in deren Rahmen voraussichtlich eine Mozartoper zur Aufführung kommen soll.

Das Zweite Internationale Zeitgenössische Musikfest Baden-Baden wird in der Zeit vom 18. bis 21. März 1937 veranstaltet. Es steht wieder unter der Leitung von GMD Herbert Albert. Das diesmalige Fest, das eine internationale Veranstaltung mit betont nationaler Färbung sein wird, sieht drei große Orchesterkonzerte, Kammermusik und einen Ballettabend vor. In den Orchesterkonzerten gelangen u. a. zur Aufführung: Hugo Distler „Klavierkonzert", Helmut Degen „Variationen über ein Geusenlied", Wolfgang Fortner „Sinfonia concertante", Wilhelm Maler „Violinkonzert" und Karl Schäfer „Concertino für Violine und Kammerorchester", E. N. v. Reznicek „Ouvertüre-Phantasie „Schuld und Sühne" und Max Trapp „Fünfte Sinfonie". Der Ballettabend bringt zwei Uraufführungen deutscher Komponisten: „Der Gott und die Bajadere" von Gerhard Frommel und „Kirmes von Delft" von Hermann Reutter. Die einzelnen Länder sind auf dem Musikfest wie folgt vertreten: England durch Arthur Bliß („Musik für Streichorchester"), Finnland durch Yrjö Kilpinen (Klavierwerke), Italien durch Francesco Malipiero („2. Sinfonie") und Alfredo Casella („Introduzione, Corale e Marcia"), Schweden durch Kurt Atterberg (Suite „Der Sturm"), Ungarn durch Eugen Zador („Tanzsinfonie") und durch Bela Bartok („Konzert für Saiteninstrumente"). Die Kammermusik bringt je ein Streichquartett von einem deutschen und einem französischen Komponisten.

Im April hält die Stadt Wiesbaden ein „Deutsches Musikfest" ab, in dessen Verlauf unter der Stabführung von GMD Carl Schuricht Orchesterwerke von Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner zur Aufführung kommen. Ferner wird im Rahmen des Musikfestes ein Konzert des Budapester Sinfonie-Orchesters unter der Leitung von Ernst von Dohnanyi veranstaltet.

Bad Nauheim setzt sich auch in diesem Jahre durch die Veranstaltung eines Musikfestes „Zeitgenössische Komponisten" (28. u. 29. Juli) für das Schaffen der lebenden Generation ein.

Bad Pyrmont hat für die Zeit vom 25. bis 27. August ein Musikfest „Neue unterhaltsame Musik" vorgesehen, das 8 Symphonie-Konzerte, 1 Oratorium und 4 Serenaden im Park umfaßt. Die Leitung liegt auch heuer wieder bei GMD Fritz Lehmann-Hannover.

Im Rahmen eines dreitägigen Musikfestes in Bad Elster (15.—18. Juni) wird KM G. E. Lessing-Plauen zeitgenössische vogtländische und sudetendeutsche Komponisten in zwei Orchesterkonzerten und einen Kammermusikabend zu Gehör bringen.

MD Willi Mehrmann-Bochum bereitet mit seinem Melanchthon-Chor ein Bach-Fest 1937 vor, das mit der Aufführung der Matthäuspassion am 26. März beginnt und am 24., 25. und 27. April in einem Motetten-, Kammermusik- und Chor- und Orchester-Abend Werke des Meisters vermittelt.

Die diesjährigen Göttinger Händel-Festspiele, die im Zusammenhang mit der Jubiläumsfeier der Universität stehen, (Leitung GMD Fritz Lehmann-Hannover), versprechen Händels Orgelkonzert in B-dur op. 7, den 100. Psalm, die Oper „Scipio" ferner eine Aufführung von Purcells „Große Cäcilienode" und von Divertimenti, Cassationen und Serenaden Mozarts und Haydns in den Serenaden auf der Freilicht-Bühne im Hainberger Park.

Die Stadt Bonn hat für ihr diesjähriges Beethovenfest (1.—9. Mai) fünf Symphonie-, zwei Chor- und Orchesterkonzerte, zwei Kammermusiken und die Aufführung des „Fidelio" vorgesehen. Die Konzerte werden von GMD Fiedler, GMD Prof. Dr. Peter Raabe und MD Gustav Classens geleitet. An auswärtigen Solisten werden u. a. erwartet: Elly Ney, W. Stroß, W. Kempff und A. Hoehn.

Die Stadt Heidelberg kündigt für 29. Mai bis 6. Juni ein Mozartfest an, für das das Stadttheater eine festliche Aufführung von „Don Giovanni" und „Figaros Hochzeit" vorbereitet. Ferner sind Serenaden-Konzerte im Schloßhof, Kammermusikveranstaltungen im Königssaal des Schlosses, ein Symphoniekonzert in der Stadthalle

und ein Chorkonzert in der Heilig-Geiſtkirche in Ausſicht genommen. Außerdem finden in den Sommermonaten allwöchentliche Serenadenabende im Schloßhof ſtatt.

Das diesjährige 16. Mozartfeſt in Würzburg wird in der Zeit vom 12.—19. Juni im Kaiſerſaal und im Hofgarten der Reſidenz ſtattfinden.

Die Detmolder Richard Wagner-Feſtwoche (18.—23. Mai) unter Leitung von Otto Daube verſpricht Beethovens Fünfte Sinfonie, „Fidelio" und „Egmont", ſowie Wagners „Triſtan und Iſolde" und „Siegfried". Ihre Mitwirkung an der Feſtwoche haben bisher zugeſagt: Prof. Dr. Peter Raabe als Dirigent des Beethoven-Feſtkonzertes, Prof. Leopold Reichwein, Prof. Karl Kittel (Bayreuth), GMD Rudolf Schulz-Dornburg, Oberſpielleiter Dr. Hans Winckelmann (Hannover) u. a.

Die Stadt Freiburg i. Br. bereitet für die Zeit vom 22.—30. Mai ein Brahms-Feſt vor, das 4 Orcheſter-, 4 Kammermuſikkonzerte und 1 Chorkonzert umfaßt. Auch Hamburg plant ein Brahms-Feſt.

Vom 7.—10. Mai findet die diesjährige Tagung der deutſchen Komponiſten wieder in Schloß Burg ſtatt. Auf Schloß Burg wird der Solinger gemiſchte Chor die „Chorgemeinſchaft mit Orcheſter" von Ludwig Weber bringen und im Altenberger Dom ein Konzert mit zeitgenöſſiſcher religiöſer Muſik ſtattfinden. In Remſcheid iſt ferner ein Konzert vorgeſehen.

Der Ortsverband Langenberg der NS-Kulturgemeinde bereitet auch in dieſem Jahre ein Niederbergiſches Muſikfeſt (22. und 23. Mai) vor, für das Paul Graener und Elly Ney ihre Mitwirkung in Ausſicht geſtellt haben.

Die NS-Kulturgemeinde Gera veranſtaltet im Mai anläßlich der 700-Jahrfeier der Stadt ein großes Feſtkonzert. Im Mittelpunkt des Konzerts werden Uraufführungen auslandsdeutſcher Komponiſten ſtehen, um dieſen ſchwer um ihr Künſtlertum ringenden Deutſchen den Weg ins Reich zu ebnen und ihnen Anſporn zu weiterem Schaffen zu geben.

Das mit dem Gautreffen der gemiſchten Chöre Niederſachſens verbundene Niederſächſiſche Muſikfeſt findet am 4. und 5. September ſtatt.

Die Stadt Görlitz bereitet für den 28. bis 30. Mai das 22. Schleſiſche Muſikfeſt vor, deſſen Leitung in Händen von Prof. Hermann Abendroth-Leipzig liegt.

Das Internationale Muſikfeſt in Dresden (22.—31. Mai) ſteht unter der künſtleriſchen Leitung des deutſchen Vertreters im „Ständigen Rat" E. N. von Reznicek und des Dresdener GMD Prof. Dr. Böhm. Die im „Ständigen Rat" zuſammengeſchloſſenen über zwanzig Länder werden in den Programmen ſämtlich vertreten ſein.

In den Sommermonaten Mai bis September finden auch in dieſem Jahre Kammermuſikkonzerte auf Schloß Halburg bei Volbach a. M. jeden Samstag Abend und Sonntag Nachmittag ſtatt. Eine Reihe namhafter Künſtler hat die Beteiligung bereits zugeſagt. An den Pfingſttagen wird ausſchließlich zeitgenöſſiſche Muſik zu hören ſein. Die Geſamtleitung liegt bei KM Markus Rümmelein-Nürnberg.

In der „Nordiſchen Woche" der Stadt Lübeck werden Konzertwerke von Jon Leifs, Theodor Berger, Erich Anders u. a. aufgeführt, dazu die Oper „Oeſterbottner" des Finnen Madetoja.

In den Wiener Frühjahrs-Feſtwochen wird Richard Strauß vorausſichtlich mehrfach eigene Werke in der Staatsoper dirigieren.

In Karlsruhe findet 15.—17. Mai das erſte Reichstreffen aller Volksmuſikkapellen der Fachſchaft mit einem Geſamtüberblick über die deutſche Liebhabermuſik und Volksmuſik ſtatt.

Am 19. März findet in Frankfurt a. O. ein „Tag der Muſik" anläßlich der „Gaukulturwoche der Oſtmark 1937" ſtatt.

Ein Internationaler Sängerkongreß ſoll während der Pariſer Weltausſtellung vom 12—18. Juli unter dem Titel „La semaine du chant" ſtattfinden. Anmeldungen ſind an M. Thomas Salignac, 71, rue de l'Assomption, Paris 16 zu richten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Mit Zuſtimmung der Reichsmuſikkammer wird Augsburg zum ſtändigen, alle zwei Jahre wiederholten Tagungsort der Gemiſchten Chöre Deutſchlands.

In einer Berliner Verſammlung der Fachſchaft Orcheſtermuſiker und der Pflegſchaft Kapellmeiſter ſprach der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, über die vordringlichſten kulturellen und wirtſchaftlichen Fragen der Orcheſtermuſikerſchaft. Er erörterte beſonders die vorbereitete neue Tarifordnung für die deutſchen Kulturorcheſter und den in Ausſicht genommenen Stellennachweis in Verbindung mit Arbeitsbeſchaffung und Nachwuchsfragen.

Der Poſener Bachverein (Prof. Hugo Boehmer) feierte ſein 40jähriges Beſtehen mit Feſtaufführungen, die unter Leitung von Georg Jaedeke einen Bach-Abend und das deutſche Requiem von Brahms boten. Eine kleine inhaltsreiche Denkſchrift unterrichtet trefflich über die künſtleriſchen Taten dieſer rührigen Vereinigung, der eine langjährige erſprießliche Weiterarbeit zu

wünschen, gemäß den Schlußworten der Denkschrift: „Keine schönere Jubiläumsgabe könnte dem Posener Bachverein zuteil werden als die Gewißheit, daß auch im fünften Jahrzehnt die deutschen Kreise in Stadt und Land geschlossen hinter der Kulturarbeit des Posener Bachvereins stehen".

Die „Internationale Gesellschaft für neue geistliche Musik", Sitz Frankfurt am Main, wurde eingeladen, in Paris im Jahre 1937 aus Anlaß der Weltausstellung eine internationale Musiktagung zu veranstalten. Die Einladung wurde angenommen, so daß in der Woche nach Pfingsten, vom 18. bis 21. Mai 1937, in Paris die nächste Tagung der Gesellschaft stattfindet. Die Vorarbeiten zu dieser Veranstaltung liegen wieder in den bewährten Händen des Geschäftsführers der Gesellschaft, Organist Franz Baum, Frankfurt. In Paris soll eine Zusammenfassung der besten Arbeiten aller bisher stattgefundenen Musikfeste geboten werden. — Die eigentliche Jahrestagung der Gesellschaft findet erst wieder im Jahre 1938 statt und zwar sind dazu Wien und Budapest als Tagungsort ausersehen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Im Laufe des Frühjahrs wird die Städtische Akademie für Tonkunst in Darmstadt, die bereits auf ein langjähriges Bestehen zurückblicken kann, einen größeren Ausbau zur Hessischen Landesmusikschule erfahren. Der Anstalt wird u. a. eine Theaterschule angegliedert. Die Neuordnung soll spätestens vom April ab in Kraft treten.

Das Ziskoven-Konservatorium und Seminar für Musiklehrer in Bonn ist am 1. Jan. in den Besitz der Stadt Bonn übergegangen. Es wird in der bisherigen Form in städtischer Verwaltung unter Leitung des städtischen Musikdirektors Gustav Claßens weitergeführt. Die bisherigen Inhaber sind aus der Leitung des Instituts ausgeschieden.

Die neu gegründete Karlsruher Vereinigung für alte Musik, die sich aus Mitgliedern der Badischen Musikhochschule, Rita Hirschfeld (Cembalo), Lotte Morlock (Blockflöte), Georg Valentin Panzer (Viola d'amore und Violine), Fritz Kölble (Gambe) zusammensetzt, gab ihr erstes Konzert mit Werken alter Meister um 1700.

Bei der Reichsfeier der Universität Göttingen spielt das Orchester des Städt. Theaters unter Leitung von KM Ellinger die „Feierliche Musik für Orchester" von Heinrich Spitta.

Das Staatliche Musikinstrumentenmuseum, Berlin, Klosterstraße 36 (im ehemal. Palais Creutz, U-Bahnhof Klosterstraße, S-Bahnhof Alexanderplatz) ist geöffnet: Dienstag, Donnerstag und Sonnabend von 10—14 Uhr (Eintritt 30 Pfg., geschlossene Gruppen und Schulen 15 Pfg.), Sonntag von 11—13 Uhr (Eintritt frei). Außerhalb der regelmäßigen Öffnungszeiten ist eine Besichtigung nur nach vorheriger Vereinbarung möglich (Eintritt Rm. 1.—).

Prof. Eduard Erdmann ist für pianistische Meisterkurse an das Lübecker Staatskonservatorium und die Schlesische Landesmusikschule Breslau verpflichtet.

Li Stadelmann-München wurde nach einer erfolgreichen Aufführung in der Musikhochschule zu Weimar von Prof. Dr. Oberborbeck eingeladen, ständige Cembalistin seines Orchesters zu bleiben, was die Künstlerin zusagte.

Die bekannte Kammersängerin Frau Margarete Siems wurde zur Leitung einer Gesangsklasse an die Schlesische Landesmusikschule Breslau berufen.

Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik schreiben neue Freistellen für hervorragend begabte Instrumentalisten (Solisten und Orchestermusiker) aus. Nach Maßgabe der wirtschaftlichen Verhältnisse können in beschränktem Maß Unterhaltszuschüsse gewährt werden. Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnissen und Nachweis der wirtschaftlichen Lage können noch zum laufenden Semester eingereicht werden.

Dr. Kurt Schlenger sprach in einem öffentlichen Vortrag in der Musikhochschule in Weimar über das Thema „Eignung zum Blasinstrumentenspiel". Der Vortrag fand ungewöhnliches Interesse seitens der Lehrer, Studierenden und Gäste. In diesem Zusammenhang sei auch auf Schlengers Werk „Eignung zum Blasinstrumentenspiel, Beiträge zur Physiologie und Pädagogik des Blasinstrumentenspiels unter besonderer Berücksichtigung der Flöte" nachdrücklich hingewiesen. B.

Professor Dietrich Stoverock, der neue Leiter der Abteilung für Schulmusik an der Hochschule für Musik in Köln, brachte mit dem Chor und dem Collegium musicum der Schulmusikabteilung die „Dreikönigsmusik" (für Instrumente, Chor und Soli) von Walter Rein und die „Weihnachtskantate" (für Chor, Soli und Orchester) von Paul Höffer zur erfolgreichen Erstaufführung.

Dem Hoffmannschen Konservatorium in Bochum wurde mit Genehmigung des Präsidenten der Reichsmusikkammer eine Chorleiter-Schule angegliedert. Es finden Kurse für Anfänger sowie für Fortgeschrittene mit Abschlußprüfung statt. Beginn der Kurse am 1. Februar. Organisation und Leitung liegt bei Dr. F. W. Kranzhoff. Auskunft durch MD Rudolf Hoffmann, Bochum, Kortumstr. 93 (Tel. 66239).

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg, brachte zum Jahresschluß Joh. Seb. Bachs „Weihnachts-Oratorium" zur Aufführung. Im 1. Konzert des neuen Jahres erklang

an zeitgenössischer Musik Otto Jochums „Liebesspiegel" und die Uraufführung von Hermann Kundigrabers „Sonate für 6 Solobläser".

„Nordische Musik" wurde in Detmold in einem Kammerkonzert des Lippischen Landeskonservatoriums vorgeführt von Frau Alwine Jording-Ridderbusch, deren gemischter Chor isländische, schwedische und finnische Volkslieder und Balladen vortrug, während sie selbst Lieder von Rangström und einen Zyklus Fjeldlieder von Kilpinen sang.

KIRCHE UND SCHULE

Der Hamburger staatl. Kirchenchor, gegr. 1882, führte unter Leitung von Karl Paulke seine 500. Motette in der Katharinenkirche auf.

Kantor Johannes Ander-Donath wurde zum Domorganisten der Dresdner Frauenkirche ernannt.

Hugo Distlers „Weihnachtsoratorium" erlebte in Oberhausen unter Karl Heinrich Schweinsberg eine abgerundete Wiedergabe.

Werke von Karl Hoyer, Max Reger, Schelle und Vinzent Lübeck erklangen am 20. Orgelabend des Organisten Alfred Schäufler in Greiz.

KMD Gustav Knak brachte kürzlich in der St. Petri-Kirche zu Hamburg Hans Friedrich Micheelsens „Weihnachts-Kantate" für Einzelstimmen, Chor, Kammerorchester und Orgel zu einer wirkungsvollen Uraufführung.

Der Zwickauer Domorganist Hermann Zybill spielte unlängst J. N. Davids Kleine Partita: „Macht hoch die Tür" und J. S. Bachs Kanonische Veränderung „Vom Himmel hoch" erstmals in Zwickau.

Organist Georg Winkler-Leipzig gedachte des 5jährigen Todestages Waldemar von Baußnerns am letzten November durch eine Aufführung mehrerer seiner Werke in der Andreaskirche.

Erich Margenburg veranstaltete mit den Schulchören der Mädchen-Mittelschule und des Reformgymnasiums in Oschersleben ein Weber-Gedächtniskonzert, bei dem des Meisters Kantate „Kampf und Sieg" zur Aufführung kam.

Der Heilbronner Singkranz bereitet für den Karfreitag eine Aufführung des seit 1876 dort nicht mehr gehörten Requiems von Verdi vor.

In der Friedenskirche Kötzschenbroda in Radebeul war eine musikalische Feierstunde ausschließlich dem Schaffen Paul Gerhardts gewidmet.

Anläßlich des 190jährigen Bestehens der Kantorei Burgstädt kam G. F. Händels „Messias" zu einer festlichen Aufführung.

Auch in Domorganist Horst Schneiders geistlichen Abendmusiken im Petridom zu Bautzen hörte man wiederholt zeitgenössische Werke: Johannes Müllers vierstimmigen Chor „Aus Dunkelheit", Joseph Haas' a cappella-Chor „Singt, singt, ihr Engel", Hermann Grabners Sonate in F-dur op. 40 und Karl Hoyers „Choralvorspiele" aus op. 57 f. Orgel.

Der Dresdener Kreuzchor und der Hermannstädter Bach-Chor sangen zur Festzeit Joh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium.

Organist Gerard Bunk von der Reinoldikirche in Dortmund widmete seine 150. Orgelfeierstunde dem zeitgenössischen Schaffen (Karl Höller, Arthur Piechler, Wilhelm Middelschulte). Weitere seiner Abende vermittelten Werke der Altmeister.

Eine Abendmotette „Ein Ausschnitt aus 25jähriger Tätigkeit" in der Johannis-Kirche zu Crimmitschau bot einen vorzüglichen Beweis für die Leistungsfähigkeit des durch Kantor Paul Bräutigam geschulten und geleiteten Kirchenchores, der nicht nur den Altmeistern dient, sondern sich auch für das Schaffen der lebenden Generation verdienstvoll einsetzt.

Heinrich Lemachers Weihnachtsmotette für 4st. gem. Chor a cappella „Quempas" kam durch Organist Adolf Berchtold in der Bonifazius-Kirche zu Mannheim zur eindrucksvollen Erstaufführung.

Die Klavierpädagogin Clementine Sandhage-Hamm i. W. spielte kürzlich an einem sehr dankbar aufgenommenen eigenen Klavier-Abend Werke von Bach, Beethoven, Chopin und Liszt.

Uns liegt ein Programm der Weihnachtsmusizierstunde, die Anneliese Kaempffer-Göttingen mit ihrem Schülerkreis veranstaltete, vor, das bestes Zeugnis dafür ablegt, wie lebendig sich eine solche Feier im Wechsel von Gesang, Klavier und Geige (Werke von R. Schumann, A. Corelli, W. Berger, H. Zilcher, Rathgeber, Martin Frey, Heinz Schwier) gestalten läßt.

PERSÖNLICHES

Wie wir zu unserem lebhaften Bedauern hören, mußte sich der Begründer und Leiter des NS-Reichs-Symphonieorchesters, RKM Franz Adam, neuerlich in ärztliche Behandlung begeben, nachdem er die Fünf-Jahresfeier seines Orchesters im Dezember noch persönlich leiten konnte. Eine hartnäckige Venenentzündung machte einen operativen Eingriff notwendig, der Anfang Januar durch Prof. Gohrbandt in Berlin vorgenommen wurde. Die aufrichtigen Wünsche für seine baldige Wiederherstellung begleiten unseren, um die deutsche Musik so hochverdienten Meister Adam. Das Orchester, das sich augenblicklich auf einer Konzertreise durch Schlesien befindet, wird inzwischen durch Erich Kloß geleitet.

Der Chemnitzer Tenor Müller-Heldrich von den Städtischen Theatern wurde an die Deutsche Volksoper Berlin als erster lyrischer Tenor verpflichtet.

Dr. Peter Andreas (Stettin) geht als Opernspielleiter nach Dortmund.

Dr. Walter Storz wurde Intendant in Stettin.

Clemens Krauß hat ab 1. Januar die künstlerische Leitung der Bayerischen Staatsoper übernommen.

Friedrich Plaschke ist aus Altersrücksichten aus der Dresdner Staatsoper ausgeschieden.

John Barbirolli wurde als Nachfolger Toscaninis für die Leitung der New Yorker Philharmonie in Aussicht genommen.

John Julia Scheffler ist nach 40jähriger Chorleitertätigkeit aus dem Chorwesen in Hamburg ausgeschieden.

Hans Hagen wurde als Solo-Cellist und Konzertmeister an das Städtische Orchester Chemnitz berufen.

Gertrud Rünger (Wien) wurde als Hochdramatische an die Staatsoper München verpflichtet.

Dr. Hans Joachim Moser, der kürzlich zum Ehrenmitglied der Niederländischen Gesellschaft für Musikwissenschaft ernannt wurde, hat bei der Weberfeier der Stadt Stettin die Festrede gehalten und daselbst als Liedersänger und Oratorienbassist großen Erfolg gehabt. Demnächst erscheint bei Staackmann sein neuer Roman „Ersungenes Traumland".

Heinrich Bergzog, 1. Kapellmeister der städt. Bühnen Erfurt, wurde vom Erfurter Männergesangverein zum 1. Dirigenten gewählt.

Prof. Florizel v. Reuter wurde von der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg für einen Violinkurs im Rahmen ihrer Sommer-Akademie in der Zeit vom 15. Juli bis 15. August verpflichtet.

Der Soloflötist der Dresdener Philharmonie, Werner Hentschel, wurde nach erfolgreichem Probespiel an die Königsberger Oper verpflichtet.

MD Johannes Röder-Flensburg erhielt den Auftrag, ein Orchester und zwei Chöre an der Hochschule für Lehrerbildung Hamburg aufzubauen.

Geburtstage.

Ernst Pörner, ältester deutscher Organist in Stendal, wurde 80 Jahre alt.

Dr. jur. Robert Blüthner, Seniorchef der Pianofortefabrik Blüthner, feierte seinen 70. Geburtstag.

Paul Plüddemann, Breslauer Musiklehrer, Pianist, Dirigent, wurde 70 Jahre alt.

Prof. Dr. h. c. Paul Graener wurde am 11. Januar 65 Jahre alt.

Eugen Papst, Städt. Generalmusikdirektor in Münster und Leiter des Kölner Männergesangvereins, wurde am 24. Dezember 1936 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Otto Moeckel, bekannter Geigenbaumeister, im Alter von 68 Jahren am 23. Januar in Berlin.

† Fritz Rémond, Hofrat, Generalintendant der Städt. Bühnen Köln, ehem. Tenorsänger.

† Margarete Dorp, Chemnitzer Opernsängerin, Bühnenschriftstellerin.

† Sven Scholander, bekannter schwedischer Lautensänger, 76 Jahre alt, in Stockholm.

† Pierre Maurice, bedeutender schweizerischer Komponist, bes. Opern, in Genf 68 Jahre alt.

† Eugen Jaekle, Oberbürgermeister i. R., Ehrengauführer des Sängergaues Schwaben i. DSB, verdienstvoller Förderer des Chorwesens.

† Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Carl Stumpf, wohl der bedeutendste Tonpsychologe der Gegenwart, in Berlin im Alter von 88 Jahren.

† Alexander Curth, Berliner Kirchenmusikdirektor, Chordirektor der Staatsoper neben Hugo Rüdel, Organist, 61 Jahre alt.

† Michael Sergejew-Slotnikow, Leiter der Rigaer Kammermusikvereinigung, ehem. Konzertmeister der Nationaloper und des Rundfunk-Orchesters.

† am 23. Januar an den Folgen einer verschleppten Grippe im Alter von 55 Jahren der Ausstattungsdirektor und Bühnenbildner der Bayerischen Staatstheater in München Prof. Leo Pasetti. Von Geburt Balte, schwankte er ursprünglich zwischen Musik und Malerei als Beruf, um sich dann doch zunächst der letzteren zuzuwenden. Seine starke musikalische Begabung befähigte ihn aber in seinem späteren Lebensberuf den Anforderungen der Oper besonders gerecht zu werden. Bereits 1921 trat er in eine leitende Stelle an den Bayer. Staatstheatern, für die er unter den zahlreichen ihm obliegenden Aufführungen die Werke Mozarts und Richard Strauß' mit besonderer Freude ausstattete.

BÜHNE

Zur immerwährenden dankbaren Erinnerung an die Hilfe des Führers, der die glänzende Neuinszenierung der „Meistersinger" zu Beginn des Jahres im Deutschen Nationaltheater zu Weimar ermöglichte, bestimmte Gauleiter Sauckel, daß alljährlich am 1. Januar die „Meistersinger" im Deutschen Nationaltheater zur Aufführung kommen sollen.

Das Mannheimer Nationaltheater bringt in dieser Spielzeit die in Vergessenheit geratene Lortzing-Oper „Prinz Caramo" (oder „Das Fischerstechen") in der Bearbeitung von Georg Richard Kruse zur Aufführung.

Das Fenice-Theater in Venedig, eine der größten Bühnen Italiens, das früher im Privatbesitz war, wird bis zum Herbst mit städtischen Mitteln umgebaut werden.

In den Wiener Staatstheatern soll an zwei Abenden des Monats wieder der Frackzwang eingeführt werden.

Das Stadttheater Bautzen erhielt die Ehrenbezeichnung „Grenzlandtheater".

Die Wiener Staatsoper bringt an Neuheiten: Respighis „Die Flamme", Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna", „Die Sühne" von Wenzel-Traunfels und „Die fremde Frau" von Marco Frank. Neueinstudiert werden Hans Pfitzners „Palestrina" und Webers „Oberon".

In Jena wurde der Bau eines eigenen Stadttheaters beschlossen.

Das Theater in Monte Carlo brachte ein Wagnerschauspiel von Georges Delaquys, betitelt „Die Geburt des Tristan".

Lübeck plant in Kürze die Erstaufführung der heiteren Volksoper „Der Weiberkrieg" von Felix Woyrsch.

Eine szenische Aufführung der Händelkantate „Apollo und Daphne" ist in Köln vorgesehen.

Die Kieler Niederdeutsche Bühne bringt demnächst im Kieler Schauspielhaus die Oper „De Uglei" zur Uraufführung. Es handelt sich hier um das erste niederdeutsche Opernwerk mit einem plattdeutschen Text. Die Musik zu der Oper schrieb der Kieler Komponist Paul Wittmaack, das Textbuch, das die bekannte Sage vom Ugleisee behandelt, stützt sich auf eine Dichtung von Otto Hallig.

Harald Kreutzberg wurde bei einem Tanzgastspiel im hessischen Landestheater Darmstadt stürmisch gefeiert.

Wilhelm Kempffs neue Oper „Die Fastnacht von Rottweil" wird Anfang des Jahres am städtischen Opernhaus Hannover uraufgeführt.

Das Nationaltheater Mannheim brachte kürzlich Wolf-Ferraris neue Oper „Der Campiello" zur Erstaufführung. Das Werk inszenierte Curt Becker-Huert vom Stadttheater Aachen als Gast. Die musikalische Leitung lag bei GMD Karl Elmendorff.

Lotte Schrader wurde eingeladen, im Mai bei den Detmolder Wagner-Festspielen die „Isolde" und die „Siegfried-Brünnhilde" zu singen.

Der Ausstattungsleiter der Duisburger Oper, Josef Fenneker, wurde von Generalintendant Prof. Krauß-Stuttgart eingeladen, die Gesamtausstattung der Uraufführung „Rembrandt van Rijn" von Klenau zu besorgen.

Ludwig Mauricks „Heimfahrt des Jörg Tilmann" wird soeben am Landestheater Oldenburg einstudiert.

Die Intendanz des Opernhauses Chemnitz nahm die Oper „Inka" des schwedischen Komponisten Albert Henneberg, Text von Fritz Tutenberg, zur Uraufführung im April 1937 an. — Das Werk behandelt den Untergang des Inkareiches 1532 durch die Eroberungszüge Pizarros. — Henneberg, väterlicherseits deutscher Abstammung, gehört zu den namhaftesten Komponisten der jüngeren Generation in Schweden.

Ludwig Roselius' Musik zur dramatischen Ballade „Lilofee" von Manfred Hausmann kam soeben an den Staatstheatern in Dresden und Kassel zur Uraufführung, auch Münster und Hamburg haben das Werk in ihrem Spielplan vorgesehen.

In Holland, das bisher keine ständige Oper besaß, arbeitet man an der Errichtung einer holländischen Oper in Rotterdam. Die Vorarbeiten besorgt der dortige MD Ed. Flipse unter Beihilfe deutscher Musiker.

KONZERTPODIUM

Die Variationen und Fuge für großes Orchester von Werner Trenkner, die in Berlin und Nürnberg von Prof. Dr. Raabe aufgeführt wurden, stehen unter seiner Leitung noch in Heidelberg, Remscheid, Karlsruhe, Oldenburg und Guben auf dem Programm.

Hugo Kauns Sinfonie Nr. I d-moll „An mein Vaterland" gelangte im 3. Meisterkonzert der Waldenburger Bergkapelle (Grenzlandorchester) unter Leitung von MD Max Kaden zur erfolgreichen Aufführung.

Das Städtische Orchester Freiburg feiert am 1. Oktober sein 50jähriges Bestehen mit einem Festkonzert.

Johannes Lorenz-Hamburg, ein gebürtiger Dresdener, wurde von der Witwe des dänischen Komponisten Carl Nielsen beauftragt, dessen nachgelassenes Konzert für Flöte und Orchester in Deutschland erstmalig aufzuführen. Lorenz bringt das Konzert in Rostock mit GMD Adolf Wach in einem der dortigen Sinfoniekonzerte.

In Bremen wurde der Versuch unternommen, in einer neuen Form Gemeinschaftskonzerte zu veranstalten, und zwar haben zwanzig gemischte Chöre sich zu sogenannten Gemeinschaftskonzerten unter gemeinsamem Leitgedanken zusammengetan. Bisher haben drei Konzerte stattgefunden, deren Themen lauteten: „Madrigale und Volksweisen", „Alte Chormusik" und „Neue Chormusik".

Im Stadttheater Liegnitz bot Heinrich Weidinger Erstaufführungen schlesischer Komponisten (Kurt Gleisberg, Franz Kauf, Hans Zielowsky, Paul Mittmann u. Leo Kieslich).

Händels Festoratorium in der Bearbeitung von Prof. Fritz Stein wurde in Frankfurt a. M. (Prof. Gambke), Dresden (Kantor Höpner) und München (Prof. Trunk) aufgeführt.

Die Frankfurter Sängerin Änny Sieben erntete als Liedersängerin in Baden-Baden mit GMD Albert am Flügel großen Erfolg.

Georg Vollerthun war mit dem Vorspiel zum 3. Akt der „Islandsaga" auf dem deutsch-

Sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale

von **KURT THOMAS** Werk 27

Für Chor mit oder ohne Instrumente nach Worten von Wilh. Busch. Partitur Rm. 3.—

„Mit diesen entzückenden, heiteren Chorliedern ist dem großen Könner vokalen Schaffens ein ganz großer Wurf geglückt. Gerade weil die Madrigale auf weltweise Sprüche des unsterblichen Busch so anspruchslos anmuten und doch in jedem Takt den großen Musiker und Chorkenner verraten, bietet dieses Werk eine willkommene Bereicherung modernen weltlichen Chorschaffens. Das Kapitel ‚Humor in der Musik' ist sowieso eines der schwierigsten, weil so oft Humor mit Plattheit oder raffiniertem Witz verwechselt wird . . . Hübsche Melodiegestalten keimen aus dem Text (besonders reizend, auch formal restlos geglückt, ist ‚Das Häschen saß im Kohl'), ganz köstlich der einen Ländler pfeifende ‚Vogel auf dem Leim', aufs glücklichste der alte Madrigalstil aufgegriffen in dem übermütigen ‚Fa-la-la-la' des ‚Frisch gewagt'. Das ist so rechte fröhliche und gesellige Musik für Sommerzeit, die man hoffentlich recht viel draußen singen wird; der Reiz liegt meines Erachtens gerade in der zwanglosen und dabei meisterlichen Gestaltung dieser „Lebensweisheiten".

„Musikpflege", April 1936

Das Häschen

Wilhelm Busch

Kurt Thomas, Werk 27 Nr. 3

Gemächlich, schlicht

SOPRAN / ALT / TENOR / BASS

Das Häs-chen saß im Kohl und fraß, und fraß, und fraß, und fraß und war ihm wohl, und fraß und war ihm wohl. Nicht weit auf einem Rasen tut ganz gemütlich grasen ein Lämmlein weiß und schön, ein Lämmlein weiß und schön.

kräftig, etwas breiter

Da ist der böse Wolf gekommen,

1. Bewaffneter Friede „Ganz unverhofft auf einem Hügel"
2. Ärgerlich „Aus der Mühle schaut der Müller"
3. Das Häschen „Das Häschen saß im Kohl und fraß"
4. „Es sitzt ein Vogel auf dem Leim"
5. Die Zeit „Die Zeit, sie orgelt emsig weiter"
6. Frisch gewagt „Es kamen mal zwei Knaben"

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

ſchweizeriſchen Austauſchkonzert in Zürich vertreten, mit der „Barockſuite“ in einem Meiſterkonzert in Cottbus, mit Männerchören in Gelſenkirchen und Halle.

Kapellmeiſter Weidinger (Liegnitz) brachte die ſinfoniſche Dichtung „Oberſchleſien“ von Georg Kluß zur Aufführung.

Prof. Heinrich Laber, der bekannte Reger-Interpret ſetzte ſich im letzten Anrechtskonzert des Muſikaliſchen Vereins in Gera für Regers „Requiem“ und „An die Hoffnung“ ein. Ausführende: Reußiſche Kapelle, Chor des Muſikaliſchen Vereins, Baunackes MCh. und Lore Fiſcher.

Am 15. Januar, dem Todestag Wilhelm Bergers, der 8 Jahre in Meiningen als Dirigent der berühmten Kapelle tätig geweſen iſt, wurde dieſer deutſche Tonſetzer von der Landeskapelle und dem Landestheater durch eine ſtimmungsvolle Bergerfeier geehrt. Danach wurde an dem Haus Feodoraſtraße 14, in dem Berger gewohnt hatte, eine Gedenktafel enthüllt. Der Muſikbeauftragte des Landes Thüringen, Ottmar Güntzel, hielt eine eindrucksvolle Gedenkrede. Zahlreiche führende Perſönlichkeiten nahmen an der Feier teil. W.

Marianne Griefenbeck, eine aus der Meiſterklaſſe Heinz Schüngelers ſtammende Pianiſtin, debutierte in Hagen im 3. ſtädtiſchen Sinfoniekonzert unter MD H. Herwig und hatte als Mozartſpielerin (A-dur Konzert) einen durchſchlagenden Erfolg.

In Worms brachte der dortige Komponiſt und Pianiſt Hans Kummer in einer Liſztfeier der Muſikgeſellſchaft die b-moll-Klavierſonate des früh verſtorbenen Liſztſchülers Julius Reubke erſtmalig zur Aufführung. Das unbegreiflicherweiſe von unſeren Pianiſten ſtark vernachläſſigte Werk fand ungewöhnlichen Beifall.

Profeſſor Kulenkampff ſpielte die „Muſik für Geige und Orcheſter“ von Rudi Stephan kürzlich in Berlin, Hamburg und Dresden.

In einer Veranſtaltung der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Coburg ſpielte Joſeph Pembaur-München die „Apaſſionata“ von Beethoven und Franz Schuberts „Wanderer-Phantaſie“.

Die Badiſchen Staatstheater in Karlsruhe bringen auch in dieſem Winter eine Reihe wertvoller Konzertveranſtaltungen, aus deren Programm beſonders die Aufführung von Karl Höllers „Sinfoniſche Fantaſie“, Karl Marx' „Konzert für 2 Violinen“ und Werner Trenkners „Variationen für Orcheſter“ intereſſiert. Die Leitung der letzten Veranſtaltung im Mai hat der Präſident der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe zugeſagt.

Peter Cornelius' „Stabat Mater“ kam kürzlich in Nürnberg zur Aufführung.

Wilhelm Stroß ſpielte Beethovens Violinkonzert kürzlich in München unter GMD Jochum und im Leipziger Gewandhaus.

In Leipzig ſpielten im Rahmen einer Studio-Aufführung der Fachſchaft Komponiſten Max Krämer und Gerhard Burgert Curt Roths Sonate in a-moll für Violine und Klavier.

Carl Helmſtetters Liederzyklus „Franziskus“ für Alt und Klavier kommt demnächſt in Berlin durch Johanna Egli und Michael Raucheiſen zur Uraufführung.

Cyrill Kopatſchka und Werner Hauck ſpielten im Darmſtädter Muſikverein Violinduette von Telemann, Haydn, Pleyel, Spohr und Reger und wurden dank ihres feinen Zuſammenſpiels, ihrer ausgefeilten Technik und ſtiliſtiſchen Sicherheit begeiſtert gefeiert.

Im Rahmen der NSG „Kraft durch Freude“ wurde in Bayreuth die abendfüllende Kantate „Von Arbeit und Freude“ für Sopran-Solo, Sprecher, Chor, Orcheſter und eine Laientanzgruppe von Karl Schäfer aufgeführt. Das vom Komponiſten dirigierte Werk erzielte einen großen Erfolg.

Paul Graeners „Waldmuſik“ wird demnächſt in München und Hagen erklingen.

KM Heinrich Laber, der durch ſein ſtarkes Eintreten für die lebende Generation bereits längſt bekannt iſt, hat ſoeben wieder ein neues junges Werk aus der Taufe gehoben, die Sinfoniſche Dichtung „Die Hand der Jezerte“ des ſudetendeutſchen Komponiſten Anton Tomaſchek.

Hans Heinrich Dransmanns Chorwerk „Einer baut einen Dom“ wird ſoeben in Gleiwitz einſtudiert.

Herbert Bruſts Chorwerk der „Memelruf“ erklang unlängſt in Altona und wird in Kürze auch in Tilſit zur Aufführung kommen.

Den Auftakt der diesjährigen Konzertreihe der NS-Kulturgemeinde Potsdam in Verbindung mit der Stadt bildete gegen Ende 1936 ein Klavier-Abend des in Potsdam anſäſſigen Wilhelm Kempff. Darauf folgte eine glänzende Aufführung der „Jahreszeiten“ von Joſef Haydn unter Mitwirkung erſter Soliſten. Die Leitung des Landesorcheſters Gau Berlin hatte der Muſikbeauftragte der Stadt Potsdam Prof. Karl Landgrebe. Der Abend zeigte auch rein äußerlich echte Volksverbundenheit durch die Kunſt und wurde zum vollen Erfolg für alle Beteiligten. Nicht minder würdig war der ebenfalls ausverkaufte Konzert-Abend des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters unter KM Prof. Hermann Abendroth. Im Januar folgte ein Lieder- und Arienabend von Kammerſänger Gerhard Hüſch und im Februar ſteht ein Konzert des Landesorcheſters Gau Berlin unter Leitung von Prof. Chemin-Petit mit Emmi Leisner und Helmuth Zernick als Soliſten bevor. Am traditionellen Tage von Potsdam iſt die Aufführung der „f-moll-Meſſe“ von Anton Bruckner in der Garniſonkirche vorgeſehen.

Soeben ist erschienen:

Die

2. verbesserte und vermehrte

Auflage

Lehrbuch der Musikgeschichte

von HANS JOACHIM MOSER

4. bis 6. Tausend

380 Seiten mit mehreren Tafeln und Tabellen

Preis in Ganzleinen **RM 4.75**

*

Daß nach einem halben Jahr seit Erscheinen bereits das 4. bis 6. Tausend notwendig wurde, beweist, daß diese Veröffentlichung des bekannten Musikforschers ein dringendes Bedürfnis in ausgezeichneter Weise erfüllt: der Leitfaden für den Musikgeschichtsunterricht an den deutschen Musikhochschulen und Konservatorien, die Vorbereitungsschrift für die Prüfung des deutschen Musikstudenten, das konzentrierte Lesebuch für jeden Tonkünstler und Musikliebhaber wird hier geboten. Das zustimmende Echo aller Interessentenkreise war einhellig. Die Neuauflage ist um eine Gesamttabelle der Musikgeschichtsdaten sowie durch zahlreiche Nachträge jüngster Literatur vermehrt und sorgfältig aufs Neue durchgesehen. Das Praktischste und Beste, was es auf dem Gebiet des modernen Musikgeschichtsunterrichts gibt.

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

3 Opern — 3 Erfolge

Die Zaubergeige

von

Werner Egk

Oper in 3 Akten (6 Bildern).
Text nach Pocci
von *Ludwig Andersen* und *Werner Egk*

(Bis jetzt, in der zweiten Spielzeit, von 38 Bühnen angenommen)

*

Doktor Johannes Faust

von

Hermann Reutter

Oper in 3 Aufzügen (5 Bildern).
Text von *Ludwig Andersen*

(Bis jetzt, in der ersten Spielzeit, von 18 Bühnen angenommen.)

*

Enoch Arden

(Der Mövenschrei)

von

Ottmar Gerster

Oper in 4 Bildern nach Tennyson
Text von *K. M. von Levetzow*

(Heute, 2 Monate nach der Uraufführung, bereits von 7 Bühnen erworben)

Partituren, Klavierauszüge, Textbücher erschienen, Fantasien für Salon-Orchester u. andere Einzelausgaben in Vorbereitung

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Richard Strauß hat zwei kleine Opern „Daphne" und „Die Friedensglocke" vollendet, die in dieser Spielzeit in Dresden unter Karl Böhm uraufgeführt werden.

Der Hamburger Komponist Hermann Erdlen hat ein neues Werk vollendet: Variationen über ein finnisches Lied „Revontulten Leikki", die in diesem Winter durch GMD Carl Schuricht zur Uraufführung gelangen.

Ottmar Gerster arbeitet augenblicklich an einer hymnischen Kantate für Männerchor, Sopransolo und Orchester „An die Sonne", auf einen Text von Ludwig Andersen.

Friedrich Karl Grimm schrieb eine Sonate für Horn und Klavier und ein fünfsätziges Streichquartett.

Wilhelm Kienzl hat ein großes Chorwerk nach C. F. Meyers „Chor der Toten" komponiert. Das Stück hat die Mahnung der Toten an die Lebenden zum Inhalt, die Verstorbenen nicht zu vergessen. Es ist der Gesellschaft der Musikfreunde gewidmet, die Wilhelm Kienzl zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hat.

Der Rektor der Universität Göttingen, Professor Dr. Friedrich Neumann, hat für das 200jährige Jubiläum der Universität an Wolfgang Fortner einen Kompositionsauftrag für den großen Staatsakt gegeben, der die gesamte Feier mit Musik für Orchester und Chor (Texte von Wolfgang Brockmeyer) umfaßt. Der Oberbürgermeister hat für eine städtische Feier Werner Egk mit der Komposition einer „Göttinger Kantate" zu Texten des Göttinger Hainbunddichters Hölty in der Form einer Solokantate für Baß und kleines Orchester beauftragt. Beide Werke werden bei den Universitätsfeiern Ende Juni durch Wolfgang Fortner und Fritz Lehmann-Hannover aufgeführt. —pff.

Robert Heger hat ein neues Orchesterwerk beendet, ein ernstes Präludium und eine heitere Fuge op. 26.

Hermann Zilcher vollendete die Komposition seiner III. Sinfonie für großes Orchester.

Kurt von Wolfurt beendete eine Motette für a cappella-Chor nach einem mittelalterlichen Kirchentext, die Waldo Favre soeben in Berlin zum Erklingen brachte.

VERSCHIEDENES

Der Erbauer des Bayreuther Festspielhauses, der 87jährige Architekt Karl Runkwitz, hat seine zahlreichen Erinnerungsstücke an Richard Wagner der Stadt Bayreuth geschenkt.

Die Zentralbibliothek Zürich veranstaltet zum Gedenken an Hans Georg Nägeli anläßlich seines Todestages eine große musikgeschichtliche Gedächtnisausstellung. Auf der Ausstellung werden u. a. alte Dokumente gezeigt, aus denen hervorgeht, mit welcher Verehrung und Begeisterung sich der Züricher Musikverleger und Sängervater Nägeli für die Drucklegung der großen h-moll-Messe von Johann Sebastian Bach einsetzte.

Am 15. Februar werden es 70 Jahre, daß der berühmteste aller Strauß-Walzer „An der schönen blauen Donau", zum erstenmal erklang. Der Wiener Männergesangverein trug ihn im Jahre 1867 unter der Leitung seines Dirigenten Johann Strauß vor. Strauß, der sich bekanntlich sehr spät der Komposition zuwandte, war bereits 42 Jahre alt, als er diesen Walzer schrieb. Der 70jährige Geburtstag dieses schönsten aller Wiener Walzer soll nun in Wien Anlaß zu größeren Feierlichkeiten sein. Die erst vor kurzem gegründete Johann Strauß-Gesellschaft wird dabei zum ersten Male in größerem Rahmen vor die Öffentlichkeit treten.

In Athen wurde ein neues Musikinstrument vorgeführt, das unter dem Namen „Polycordon" Klavier und Harfe in sich vereint.

Ein verschollenes Violinkonzert Paganinis (Nr. 4 in d-moll) wurde in Parma entdeckt und im Archiv des Konservatoriums untergebracht.

Der Lübecker Buxtehude-Forscher Professor W. Stahl wurde vom Lübecker Buxtehude-Ausschuß mit der Herausgabe einer Buxtehude-Biographie beauftragt.

Die Stadt Bielefeld plant die Errichtung eines städtischen Schallplatten-Schularchivs.

Alfred Pellegrini, der bekannte Dresdner Tonkünstler und Kunstwart des „Bayreuther Bundes" hatte unlängst in Hamburg, Bremen, Berlin, München, Nürnberg und Innsbruck schöne Erfolge als Geiger und Vortragender.

Nach einer Meldung aus Paris hat die Tochter Charles Gounods das Arbeitszimmer ihres Vaters für musikalische Veranstaltungen zur Verfügung gestellt, sodaß dort in Kürze die bisher unveröffentlichten Chöre aus verschollenen Opern des Meisters erklingen werden.

In Augsburg besteht die Absicht, das dortige Stammhaus der Familie Mozart in der Frauenchorstraße zu einem Mozart-Museum auszubauen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Paul Graener leitete im Reichssender München eine Aufführung seiner dreiaktigen Oper „Don Juans letztes Abenteuer".

Der Reichssender Königsberg sendete das Vorspiel zum „Sommernachtstraum" von Julius Weismann.

Josef Lederers neue Oper „Der Vormund wider Willen" kam soeben am Reichssender Leipzig unter Leitung von KM Th. Blumer zur Aufführung.

Zwei bedeutsame Opern-Premièren

MASSIMILLA DONI

Oper in 4 Akten von

OTHMAR SCHOECK

Uraufführung 2. März Staatstheater Dresden
Erstaufführung 13. März Stadttheater Zürich

KLAVIERAUSZUG MIT TEXT . . . RM 16.—
TEXTBUCH . . . . RM —.80

*

LULU

Oper in 3 Aufzügen von

ALBAN BERG

Uraufführung Juni 1937 Stadttheater Zürich

KLAVIERAUSZUG MIT TEXT . . . RM 20.—

UNIVERSAL-EDITION WIEN, LEIPZIG

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by
A. H. FOX STRANGWAYS
Edited by
ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Anunal Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand
LONDON W.C. 2

Neuerscheinung!

Eine kleine Passion

für Soli, (Sopran, Tenor, Bariton), gemischten Chor u. kleines Orchester (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Orgel u. Streichquintett) von **Max Gebhard** op. 18

Diese kleine Passion wurde im Ausschnitt auf der letzten Nürnberger Sängerwoche gesungen und erregte durch ihren künstlerischen Ernst, ihre tief religiöse Haltung und ihren klaren, durchsichtigen Stil berechtigtes Aufsehen. Das Werk bietet dem Chor keine besonderen Schwierigkeiten. Der Komponist läßt die Möglichkeit offen, die Begleitung auf Flöte, Oboe, Klarinette, 2 stg. Geigenchor und Orgel zu beschränken.

Aufführungszeit: ca. 60 Minuten :: :: :: :: :: Das Notenmaterial liegt im Januar 1937 vor

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG C 1

Der Reichssender München hat in sein Winterprogramm eine neue Sendereihe „Ewige deutsche Musik“ aufgenommen, die in sechs großen öffentlichen Veranstaltungen sinfonische Werke der großen deutschen Meister bringen soll.

Der Reichssender Königsberg brachte Hanns Schindlers „Weihnachtsmusik“. In München, Nürnberg erklang seine Oboensonate mit Orgel. Köln sandte sein Streichquartett „Nordische Skizzen“.

Hans Chemin-Petits Konzert für Violoncello und Orchester wurde kürzlich an den Reichssendern Köln und München mit Erfolg gesendet.

Richard Wetz' A-dur-Sinfonie kam vor wenigen Wochen im Reichssender Hamburg und Saarbrücken zur Aufführung.

Die bekannte Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze, über deren nachdrückliches Eintreten für die lebende Generation wir wiederholt berichten konnten, spielte soeben im Reichssender München Hans Kummers „Norddeutsche Stimmungen“ und Hugo Kauns „Spitzwegbilder“.

Der Reichssender Berlin gedachte des Mozart-Geburtstages mit einer Aufführung seiner Jugendoper „Gärtnerin aus Liebe“, seines Konzertes in d-moll (Solist Eduard Erdmann) und seiner Sinfonie Es-dur.

Die Reichssender Königsberg und Berlin nahmen den Geburtstag E. Th. A. Hoffmanns (24. Januar) zum Anlaß mit zwei Szenen aus seinem Leben „Dreiklang der Fantasie“ und einer Aufführung seines romantischen Quintetts für Harfe und Streichquartett, den liebenswürdigen Künstler vor eine breite Öffentlichkeit zu stellen.

Der Reichssender München vermittelte unlängst Karl Meisters Adagio und Scherzo unter Leitung des Komponisten.

Im Rahmen einer Sendung zeitgenössischer Kammermusik brachte der Reichssender Leipzig H. W. Sachses „Sonate für Cello und Klavier“ zur Aufführung.

Im Reichssender Königsberg erklang kürzlich Wilhelm Petersens Sinfonie Nr. 3.

MD Gustav Schoedel brachte am 6. Januar im Reichssender München Franz Clausings „Sechs Orgelchoräle“ über alte geistliche Volkslieder, Werk 8, zur eindrucksvollen Uraufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Walter Niemanns „Kocheler Ländler“ gelangten (Klavier-Original) im Radio Straßburg durch die holländische Pianistin Rosine de Cocq und (Orchesterfassung) in Milwaukee (U.S.A.) zu Gehör. Der Schuhplattler (Nr. 12) mußte in der amerikanischen Erstaufführung wiederholt werden. — Walther Pfitzner spielte im University Radio Minneapolis (Minn., U.S.A.) einige Klavierstücke aus Niemanns op. 95 und 107, Sabine Kreitz im Radio Santiago (Chile) den Zyklus „Porzellan“ op. 120.

Das Münchner Fiedel-Trio unternahm vor einigen Wochen eine Konzertreise durch Jugoslavien, Bulgarien und Griechenland.

Ludwig Hoelscher gibt in der nächsten Zeit eine Reihe von Cello-Abenden, u. a. auch in Amsterdam und Den Haag.

Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit“ kam in mehreren Städten der Tschechoslovakei zu stark beachteter Wiedergabe.

Felix Woyrsch „Totentanz“ wurde soeben durch den Warnsdorfer Männergesangsverein unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters des Vereins der Musikfreunde zur Aufführung gebracht.

Der Duisburger Organist Josef Tönnes spielte in Brüssel Werke von Bach, Muffat, Lübeck und Max Reger.

Max Trapps 4. Symphonie wurde erstmalig in Ankara, sein „Divertimento“ ebenfalls zum ersten Male in Paris aufgeführt.

Karl Elmendorff wurde eingeladen, im Februar ein Sinfoniekonzert in Turin und im März eine Festvorstellung der „Meistersinger“ an der flämischen Oper in Antwerpen zu leiten.

GMD Hans Weisbach vom Reichssender Leipzig leitet dieser Tage erneut und zwar zum 6. Male eine Aufführung von J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ durch das Londoner Symphonie-Orchester in London.

Max Trapps „Konzert für Orchester“ erlebte soeben seine amerikanische Erstaufführung in Chicago durch das dortige Symphonie-Orchester. Im März wird das Werk in Montevideo zur Aufführung kommen.

Helmut Thierfelder-Hamburg wird demnächst ein Abonnements-Konzert des finnischen Staatsorchesters in Helsingfors leiten. Auch an den finnischen Sender wurde der Dirigent zur Aufführung neuer deutscher Werke verpflichtet.

Reinhard Schwarz' „Partita für Orchester“ kam kürzlich in Winterthur und in New York zur Aufführung. Das Werk ist auch von Eugen Jochum für ein Konzert der Hamburger Philharmoniker vorgesehen.

Karl Höllers „Hymnen für Orchester über gregorianische Choralmelodien“ kommen demnächst in Ankara und Istambul in der Türkei durch GMD Praetorius zur Aufführung.

GMD Hans Knappertsbusch leitete drei Aufführungen der „Salome“ in London.

Carl Schuricht dirigiert je ein Konzert in Zürich und Turin, zwei Konzerte in Athen, zwei Konzerte in Budapest und ein Konzert der Belgrader Philharmonie.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1936: 2533. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1937 HEFT 3

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349 Öſterreichiſche Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

„Der deutsche Schriftsteller" Nr. 2, Febr. 1937, Brunnen-Verlag, Berlin:

Willi Fr. Könnitzer: Seine Wichtigkeit, der Kritikaster — zerplatzte, nachdem ihm auch im kulturellen Raum die Luft zu rein und zu dünn geworden war. Die Hinterbliebenen atmeten auf, wurden sie doch dadurch von einem ewigen Nörgler befreit, konnten frei atmen und das häßliche Erbe — eben die zerplatzte Wichtigkeit — aus wohlerwogenen Gründen ausschlagen. Was war es doch mit diesem gut rasierten Greis? Tauchte er nicht u. a. täglich beim Bau, an dem sie alle besten Willens und in Kameradschaft wirken, wie ein Vertreter der Baupolizei mit Vorschriften aus einem überlebten Jahrhundert auf? Hielt er diese Vorschriften, über die das Leben längst hinweggegangen war, nicht für wichtiger als den Bau selbst? Nicht einen Stein hat er bewegt, aber sein spitzer Finger hat auf tausend Steine hingewiesen, die falsch gemauert sein sollten. Seine Hand hat kaum einen Stein gefügt, nie Kelle und Hammer gefaßt, aber immer nach dem Kragen gegriffen, an dem er einen der Bauhandwerker nach dem andern mit selbstherrlich-polizeilicher Wollust packte. Sein Leiden wuchs aus dem Entsetzen über die vermeintliche Unfähigkeit aller dieser Arbeiter. Und wäre er ihm nicht erlegen — sie hätten gestreikt und ihm das Handwerkszeug hingeworfen: mach du es allein, ewiger Besserwisser! Er hätte entsetzt abgewinkt, dazu bin ich nicht da, das Werk habt ihr zu schaffen. Aber nicht nach deinen Plänen, du Nörgler, wäre die Antwort gewesen, sondern nach den Notwendigkeiten, aus denen unser Bau ersteht, für seine Bewohner, für seine Beschauer. So schaffen wir ihn als unser Werk. Als er sie anfuhr: was gehen mich die Bewohner an, ich habe mich nur um den Bau an sich zu bekümmern — da traf ihn der Schlag, da sprach er sein eigenes Urteil. Denn wer den Sinn des Werkes verkennt, den erschlägt es, denn es ist stärker als die Willkür eines einzelnen. Oder sollte etwa der Schlag den Schaffenden treffen, damit sich der Lüsterne weiter berausche?

Der ewige Tod trifft, was zu sterben verdient, aber das Leben lebt auch über den Tod hinaus. — S. W., der Kritikaster, ist gestorben. Wer seinen Tod als Lücke empfindet, hat nicht begriffen, daß dieser Tod eine Erlösung bedeutet für die Schaffenden. Denn nicht, daß jener starb, sondern daß diese leben, ist der höhere Sinn.



PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

Was haben wir mit dem Kritikaster verloren? Den Zwiespalt in unserem schöpferischen Dasein. Und was haben wir gewonnen? Alles, zum mindesten den Kameraden, der mit uns am Bau wirkt, er so und wir so, jedenfalls in einer Gemeinschaft, die denen dient, für die der Bau errichtet wird. Und nun nicht mehr bildlich, sondern sachlich gesprochen: der Kritiker, der sich selbst wichtiger nahm als das Werk, das er „kritisierte", der, gerade weil er nur in solchem verworfenen Sinn kritisierte, kleiner war als das Werk, hat keinen Raum mehr in unserem kulturellen Leben. Selbstherrlich schwätzen ist keine Kunst, wohl aber, dienend die Wahrheit sagen, ohne zu töten.

Wozu brauchen wir den Kritiker am Buch, am Bildwerk, am Tonwerk, am Bühnenstück? Wozu brauchen wir ihn, die wir selbst schaffen, und wir, die wir nur aufnehmen? Daß er uns sage: da hast du nicht gedient, sondern deiner eigenen Büste Weihrauch gestreut; daß er uns sage: hier horcht auf, der da spricht, spricht zu euch, und er ist es wert, daß ihr ihn hört.

Wie, wenn ein Schauspieler sich sein Leben lang dazu hergäbe, die Gestalten eines Dichters nach eigenem Gutdünken umzuformen, sie also zu verfälschen, weil er es so für richtig hält? Die Theaterzettel hätten bald keinen Raum mehr für seinen Namen. Und der „Kritiker" durfte das bislang unbeschadet, was der Schauspieler nie hätte wagen dürfen? Ist er nicht Mittler wie jener? Ist er also nicht Diener am Kunstwerk im Auftrag des schöpferischen Menschen gegenüber denen, an die der Schöpfer sich wendet? Man würde einen Gärtner, der an den Blumen in seinem Garten herumschneidet, bis er sie nicht mehr verkaufen kann, nur weil sie ihm „an sich" nicht gut genug scheinen, für schwachsinnig halten. Aber was tat der Kritiker? Er mäkelte an der Nelke, daß sie keine Rose sei, und erklärte sie daher für ein schlechtes Machwerk der Natur. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, es müsse diesmal eine Rose sein, die auf diesem Halm blühen sollte. War es aber etwas anderes, nun, so lag die Schuld an der Pflanze. Denn er wollte ja eine Rose. Er! Er konnte den Käufern diese Nelke nicht verkaufen, denn — sie war keine Rose. Darüber vergaßen die Käufer leicht, ob sie eine Rose oder eine Nelke kaufen wollten, und gingen unbefriedigt hinweg. Manche hielten den Warner für scharfsinnig, er hatte ihnen ja bewiesen, daß . . .

Wie der Schauspieler nicht nach eigenem Gutdünken an den Gestalten eines Dichters herumnörgeln darf, sondern den Willen des Dichters erfüllen muß, der an die Kraft einer Sendung in seinen Gestalten glaubt, ebensosehr ist der

Baden - Baden

2. Internationales Zeitgenössisches

MUSIKFEST

18. bis 21. März 1937

Gesamtleitung: HERBERT ALBERT

Orchesterkonzerte: 18., 19. und 21. März 1937

Kammermusik: 21. März (vorm.); Balletabd: 20. März

Auskunft, Prospekt, Kartenbestellung bei der Veranstalterin:

Bäder- und Kurverwaltung (MUSIKDIREKTION)

Zoppoter Waldoper

Richard Wagner-Festspiele

„Parsifal"
18. und 20. Juli

„Lohengrin"
23., 25., 28. Juli und 1. August

Gesamtinszenierung: Generalintendant Hermann Merz

Dirigenten: Staatskapellmeister Prof. Robert Heger, Staatsoper Berlin, Staatskapellmeister Karl Tutein, Staatsoper München

Solisten: Erste Wagnersänger Deutschlands

Orchester: 125 Musiker

Chor: 500 Personen

Das Ostseebad Zoppot (Freie Stadt Danzig) ist mit der Bahn, auf dem Seewege, auf dem Luftwege u. mit dem Auto bequem zu erreichen

Auskunft erteilen:

Waldoper Zoppot und sämtliche MER-Reisebüros

Kritiker Mittler. Und Mittler sein, heißt nicht Richter sein, sondern Diener. Welche Aufgabe hat der politische Schriftleiter im heutigen Deutschland? Er hat dem Volk den politischen Willen der Regierung und ihrer Taten zu deuten, er hat die Brücke zwischen Verantwortung hier und Vertrauen dort zu schlagen. Das ist uns längst selbstverständlich. Der Kritiker, wie wir ihn brauchen, ist ebenso berufen wie jener, eben auf dem Gebiet des kulturellen Lebens, wobei die Regierung für ihn die Schar der schöpferischen Menschen, der Künstler, ist und das Volk genau so das Volk bleibt. Ist es nicht ein Zeichen für die tiefe Notwendigkeit der Verfügung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda als Präsidenten der Reichskulturkammer, wenn so manches entsetzte Wort so manchem um sein Kritikerdasein besorgten Kunst-, Buch-, Theater-„Rezensenten" entfuhr? Muß sich nicht das, was wir im Bereich des politischen Daseins längst als gut erkannt haben, im Bereich des Kulturpolitischen als ebenso natürlich erweisen?

Der Kritiker ist nicht Richter, noch dazu ein Richter im römischen Recht, dessen Waffen die Paragraphen sind, die ebenso seine Willkür wie seine Gerechtigkeit gestatten. Noch nie, solange die Welt besteht, hat ein Künstler, selbst kein vermeintlicher, ein Werk für die Kritiker geschaffen. Mochte manches Werk zu einem Zweck, auch aus persönlicher Eitelkeit entstanden sein, für einen Kritiker entstand es noch nie. Und wie viele Kritiker gab es (gibt es vielleicht auch heute noch?), die sich einbilden, ein Buch sei um der Tätigkeit ihres Rotstifts, ein Drama um des Scharfsinns ihres Urteils, ein Bildwerk um der Unbestechlichkeit ihres Auges willen geschaffen!

Der wahre Künstler spricht seiner Zeit von ihrer eigenen Kraft, ihrem Zweifel, ihrer Hoffnung, spricht seinem eigenen Volk von seiner Sehnsucht und von der Erfüllung dieser Sehnsucht. Darum kann der Kritiker nur eine Aufgabe haben: das Volk darauf hinzuweisen, jener Dichter, Musiker, Bildhauer, Maler spricht zu dir. So spricht, so bildet er, höre, erkenne ihn. Jedes Werk ist zunächst klein, es steht, auch von besten „Eltern" — allein. Die es dann in Pflegschaft nehmen, können es wohl bilden, erziehen, aber nicht schänden, schikanieren. Die, denen es anvertraut ist, Kunstwerke zu würdigen, sind wie ein Stoßtrupp. Die Schlacht selbst schlagen die, die hinter ihnen kommen. Aber sie bereiten das Feld. Und wenn sie nach hinten mitteilen: ihr greift am falschen Punkt an, ihr müßt hier und dort vorgehen, so ist das nicht Kritik, die verurteilt, sondern Würdigung der Sachlage, die weiterhilft und dem Erfolg des Angriffs dient. Es ist klar, daß so am Aufbau mitwirken kann allein die Kritik, die nicht vom Schreibtisch aus nörgelt, sondern die mit im Felde steht.

Das setzt zwar eine eigene Kenntnis, einen eigenen Mut voraus, wie sie recht oft bedeutend unbequemer sind als jene andere Art der Tätigkeit. Das setzt eigene Erfahrung im Sinn eines solchen Angriffs, Wissen um sein Ziel voraus, wie sie sich nur im Feld des Kampfes selbst lernen. Was anders heißt denn Würdigung eines Kunstwerks, als es denen nahebringen, die dafür aufgeschlossen sind oder werden sollen?

Die Verantwortung hat eine zweite Seite. Ist der Kritiker Pfleger des Werkes — im Guten wie in der Strenge —, so ist er gleichzeitig Treuhänder des aufnehmenden Menschen. Er bedarf des Vertrauens beider. Und daraus erwächst das besondere Gewicht seiner Aufgabe. Was wird geschehen, wenn er sich als schlechter Treuhänder erweist? Er ist auf das Volk vereidigt. Der Kritiker ist Stimme: für den Schöpfer des Werkes an die, denen es bestimmt ist. Darin liegt die beruhigende Antwort auf die beiden Sorgen, von denen man hört. Bei der rechten Verantwortung wird die Stimme, wenn sie vom Werk eines Nichtkönners spricht, immer klanglos und warnend werden. Und wenn sie — aus selbstsüchtigen oder andern verderblichen Gründen — falsch oder schlecht spricht, wird sie das Vertrauen ihrer Hörer sehr bald verlieren und damit auch den eigenen Widerhall. Dann wird die gute und klare Stimme des guten Werkes vernehmlicher klingen und die falsche übertönen.

Denn der Kritiker ist ja nicht der einzige Kenner. Nehmen wir die gesamte Kritik wie ein großes Nachschlagewerk über Bücher, Dramen, Musikstücke, Werke der bildenden Kunst. Was würde man von einem Sachbearbeiter eines gewöhnlichen Lexikons halten, der über die Gerichte der Schnecken und Froschschenkel oder der faulen Eier abfällig urteilt, weil sie ihm selbst zuwider sind? Man würde ihn für einen Dummkopf halten, der noch nicht begriffen hat, was man von ihm will: man sucht in dem Lexikon, das er bearbeitet hat, ja nicht den Ausdruck seiner eigenen Neigung, sondern die Sache selbst, um sich dann zu entscheiden. Es ist sicher, auch dies Beispiel hinkt, denn es fehlt dieser Arbeit des Sachbearbeiters die sittliche Verpflichtung, die Sendung, wie sie der Kritiker trägt, aber es mag dennoch unterstreichen. Der Kritiker soll ja auch nicht nur darstellen, klären, berichten, er soll nahebringen.

Das setzt aber außer seiner Verantwortung eine besondere Begabung voraus, die sich nicht

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz"-Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

KONSERVATORIUM DER MUSIK IN SONDERSHAUSEN
Ausbildung in allen Zweigen der Musik bis zur Reife Opern- und Dirigentenschule. Musiklehrer-Seminar. Schülerorchester. Freistellen fur Bläser und Streichbaßisten. — Eintritt: Ostern, Oktober und jederzeit. Unterrichtsplan kostenlos. Direktion: **Prof. C. Corbach.**

Württ. Hochschule für Musik Stuttgart
DIREKTOR: PROFESSOR CARL WENDLING

Ausbildung in sämtlichen Fächern der Tonkunst — Musiklehrerseminar, Opernschule, Orchesterschule, Chorleiterkurs — Abteilung für evangelische und katholische Kirchenmusik

Aufnahme: 5. April 1937. — Hochschulordnung frei durch das Sekretariat

HERMA STUDENY: DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN
16°, 110 Seiten, geheftet Mk. –.90, Ballonleinen Mk. 1.80
Übungsbeispiele zum „Büchlein vom Geigen"
4°, Mk. 2.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

MUSIC & LETTERS
THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY
Founded in 1920 by
A. H. FOX STRANGWAYS
Edited by
ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Anunal Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand
LONDON W.C. 2



einfach daraus ergibt, daß man neben einem andern Brotberuf noch Zeit zur Kritik hat oder als verkrachter Schriftsteller wenigstens doch die Befähigung zur Kritik zu haben glaubt. Der echte Kritiker ist ein Lehrer der Nation. Ein guter Lehrer aber kann nur ein schöpferischer Mensch sein, der nicht neben oder unter seinem Lehrstoff steht, sondern darin, der ihn erlebt hat und gestaltet von sich gibt. Verlangt der Kritiker vom Künstler schöpferische Leistung und Verantwortung, so vergesse er nicht: das Volk, dessen Lehrer und Treuhänder er ist, verlangt sie von ihm desgleichen. Was nützt es dem Volk, wenn er in verschlossenem Zimmer einen Kampf mit dem Schöpfer des Werkes auskämpft, einen Kampf, von dem allein der Lärm nach außen dringt? Er soll den Schlüssel zu diesem Zimmer in der Hand haben und den Wartenden die Tür aufschließen und einladen, zeigen, erklären, geben und immer wieder geben. Niemand hat ein feineres Empfinden dafür, ob ein Lehrer wirklich zum Lehramt berufen, ob er von seinem Stoff besessen ist als der Schüler. Und genau so hat das Volk ein feines Empfinden für die innere Wahrhaftigkeit und das Verantwortungsbewußtsein dessen, der ihm die Werte seiner eigenen Kultur nahebringen soll.

Die Forderung der schöpferischen Kraft auch des Kritikers erstreckt sich bis auf die äußeren Formen. Man könnte ein Wörterbuch der vergangenen kritischen Mode schaffen: es hätte seine einzelnen Kapitel und würde für alle Gebiete der Kritik einen ständigen — aber toten — Schatz an Formen der Darstellung und Ausdrücken — einen „Kritikjargon" enthalten, der uns abgenützt dünkt wie ein in jahrelangem Gebrauch zerhauenes Farbband einer Schreibmaschine.

Farbe und Gestalt soll der Bericht über ein Werk der Literatur oder der Kunst haben, ein Gesicht, aus dessen Mienenspiel wir erkennen, was seinen Träger bewegt. Also verlangen wir von dem Bericht Eigentümlichkeit, Frische, einen spürbaren Willen zur Aufgabe. Mag ein Kritiker in jenem „Kritikjargon" so gut zu Hause sein wie kein zweiter, mag er mit virtuosem Geschick glänzende, scheinbar „scharf geschliffene" Kritik hinwerfen — ohne diesen Willen bleibt ein Automat, der auf Anhieb bedient, statt aus Berufung zu dienen.

In den letzten Monaten ist im Anschluß an die Kritik-Verfügung von Reichsminister Dr. Goebbels viel über diese Frage geschrieben worden. Wer, wenn nicht der schöpferische Mensch selbst, könnte sich den Kritiker dringlicher als Kameraden wünschen, mit dem er gemeinsam kämpft? Wer, wenn nicht der schöpferische Mensch selbst, könnte erfassen, was Würdigung heißt, schöpferische Kritik, die nicht zerfleddert, sondern dient, die aber eben, weil sie dient, wahrhaftig ist und nicht schwärmerisch lobhudelt, die das Recht hat, zur Verantwortung zu erziehen, weil sie selbst von Verantwortung getragen ist!

seit 1868 NEUPERT Das Zeichen der Qualität

Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

E H R U N G E N

Die bayerischen Staatstheater feierten Josef Reiters 75. Geburtstag mit einer musikalischen Morgenfeier, bei der der anwesende Komponist lebhaft gefeiert wurde.

Graz feierte den 80. Geburtstag Wilhelm Kienzls mit einer Festaufführung des „Evangelimann" im Opernhaus, bei der das ausverkaufte Haus dem greisen Tonsetzer stürmische Huldigungen darbrachte.

Der Führer und Reichskanzler verlieh Kammersänger Wilhelm Rode, dem Generalintendanten des Deutschen Opernhauses zu Berlin, zu seinem 50. Geburtstag in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Musikleben die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Anläßlich des Vierjahrestages der Machtübernahme wurden für das Musikleben folgende Ernennungen bekanntgegeben: Den Titel Generalmusikdirektor erhielten die beiden ersten staatl. Kapellmeister des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, Karl Dammer und Artur Rother, sowie der erste Geschäftsführer des Berliner Philharm. Orchesters KM Hans von Benda; den Titel Professor die Komponisten Max Donisch und Arno Rentsch, der Pianist Walter Gieseking und der technische Direktor am Deutschen Opernhaus Kurt Hemmerling. — Den Titel Kammersänger erhielten die Opernsänger Anton Baumann, Michael Bohnen, Eduard Kandl, Eyvind Laholm, Walter Ludwig, Gotthelf Heinrich Pistor, Hans Reinmar und Willi Wörle vom Deutschen Opernhaus, sowie Ludwig Weber von der Staatsoper München. Den Titel Kammersängerin erhielten die Opernsängerinnen Elisabeth Friedrich, Elsa Larcén, Margret Pfahl und Louise Willer vom Deutschen Opernhaus, sowie Sabine Offermann von der Staatsoper Ham-

Offene Stellen

Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker

Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Für die Sommerspielz. 1. 5. — 1. 9. 1937		1. Klarinette 1. Flöte 1. Trompete (Gage üb. Tarif)		Bezüge nach der Reichsbädertarifordnung Ortskl. III		Fachschaft Orchestermusiker i. der Reichsmusikerschaft, Berlin SW 11, Bernburgerstr. 19
Dresden	Philharmonie	1. Konzertmeister			1. 5. 37	Dresdner Philharmonie Dresden, Ostra-Allee
		1. Solo-Flöte			1. 7. 37 bezw. 1. 10. 37	
		1. Solo-Trompete			1. 7. 37 bezw. 1. 10. 37	
München	Nationalsozialist. Reichs-Symphonie-Orch.	1. Pauke 1. Flöte (nur allererste Kräfte)				Nationalsozial. Reichs-Symph. Orchester München, Jägerstr. 30
Berlin	Deutschlandsender-Orchester	1. Kontra-Baß (nur allererste Kraft)			1. 4. 37	Deutschlandsender-Orchester, Berlin-Charlottenburg, Haus d. Rundfunks, Masuren-Allee
Gießen	städt. Orchester	1. Konzertmstr.	mit Dirigierverplichtung	Mk. 350.-	1. 4. 37	städt. Orchester Gießen Stadttheater
		2 1. Geigen		je 290.-		
		Schlagzeug	1. Geige u. 2. Trompete	270.-		
		Cello		255.-		
		3. - 1. Flöte		270.-		
		1. Oboe		290.-		
		2. Oboe	Engl. Horn	270.-		
		Fagott		270.- -290.-		
		2 Posaunen (hoch und tief)		290.- u. 270.-		
		Solo-Hornist		300.-		
Stuttgart	Württ. Staatstheater	2. Fagott Schlagzeug	Kontrafagott		1. 8. 37	Generalintendanz der Württ. Staatstheater Stuttgart

burg. — Den Titel Kammermusiker erhielten folgende Mitglieder der Schlesischen Philharmonie: Kurt Alter, Otto Born, August Dierig, Max Kalki, Adolf Kandora, Otto Kirbach, Gerhard Kliewe, Rich. Meisch, Wilhelm Milde, Albert Müller-Stahlberg, Clemens Müller, August Niegsch, Franz Nitschke, Heinrich Ohlrogge, Bruno Schaefer I, Franz Schätzer, Paul Spilke, Robert Strauß, Max Urban, Rudolf Vormeng, Alfred Wittig, Max Weise.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Zur vierten Wiederkehr des Jahrestages der Machtergreifung stiftete Oberbürgermeister Zörner einen Kunstpreis der Stadt Dresden mit einem jährlichen Verfügungsbetrage von Mk. 10000.—, der Künstlern deutschen Stammes für besondere Leistungen auf dem Gebiete der Musik, der Dichtkunst oder der bildenden Kunst zuerkannt werden soll.

Am 1. März, dem Tag der Rückkehr des Saarlandes zum Reich, wird der Westmarkpreis 1937 zur Verteilung gelangen, der wieder drei Künstlern der Saarpfalz Anerkennung für ihre Leistungen und Ansporn zu weiterem Schaffen bringen soll. Mit dem Preis werden ein Dichter, ein Musiker und ein bildender Künstler ausgezeichnet werden. Die festlich ausgestaltete Westmarkpreisverteilung wird auch in diesem Jahre einen Überblick über die kulturelle und schöpferische Vielgestaltigkeit der Saarpfalz geben.

Der Musikpreis von Mk. 5000.—, der alljährlich durch die Stadt Düsseldorf zur Verteilung kommt, wird für das Jahr 1937 für eine Sinfonie, für das Jahr 1938 für eine Oper und für das Jahr 1939 für Kammermusik und für zyklische Liedwerke ausgesetzt. Einsendungstermin ist für 1937 der 1. Oktober, für 1938 und 1939 jeweils der 1. März. An dem Wettbewerb können sämtliche arischen Komponisten teilnehmen mit neuen Werken, die von anderer Stelle noch nicht preisgekrönt wurden. Die Einsendungen sind an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, Rathaus, zu richten. Als Prüfungsunterlage ist die Partitur vorzulegen. Die Auswahl der Kompositionen, die für eine Ehrung geeignet erscheinen, trifft als Vorprüfer der Ausschuß von fünf Sachverständigen, die von dem Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf bestimmt werden. Der eigentlichen Jury gehören folgende Herren an: Prof. Dr. Paul Graener, Prof. Georg Vollerthun-Berlin, Dr. Herbert Gerigk-Berlin, Friedrich W. Herzog-Düsseldorf und der städtische Musikbeauftragte von Düsseldorf GMD Hugo Balzer. Die Entscheidung der Jury ist endgültig und erfolgt unter Ausschluß des Rechtsweges; durch die Verleihung des Preises erwirbt die Stadt Düsseldorf das Ur-Aufführungsrecht, das erlischt, wenn eine Ur-Aufführung zwei Jahre nach Verleihung des Preises nicht zustande kam. Der Jury steht das Recht zu, den Preis zu teilen, und an zwei Komponisten zu vergeben. In diesem Falle erwirbt die Stadt selbstverständlich das Recht auf beide Ur-Aufführungen.

Stabschef Lutze stiftete 3 SA-Kulturpreise für Dichtung und Schrifttum, Musik und bildende Kunst, die alljährlich am 23. Februar, dem Todestag Horst Wessels, für die besten Leistungen auf den Kunstgebieten aus den Reihen der SA verliehen werden.

Die Mozart-Stiftung von 1838, seinerzeit errichtet von dem Frankfurter Liederkranz aus den Überschüssen des von ihm veranstalteten ersten deutschen Sängerfestes, vergibt zum 1. September ein neues Stipendium, um das sich jeder Deutsche bis zum Alter von 24 Jahren, der sich dem Musikerberuf widmen will, bewerben kann und das ihm auf die Dauer von mindestens zwei Jahren ein freies Studium an Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt a. M. sicherstellt. Bewerbungen sind bis längstens 15. April an das Sekretariat des Verwaltungsausschusses der Stiftung, B. A. Anthes, Frankfurt a. M., Sonnenstr. 7 zu richten. Es dürfte in diesem Zusammenhang interessieren, daß zahlreiche später namhafte Musiker in ihrer Jugend zu den Stipendiaten der Mozart-Stiftung zählten, so u. a. Max Bruch, Josef Brambach, Arnold Krug, Fritz Steinbach, Engelbert Humperdink, Paul Umlauft, August von Othegraven, Ludwig Thuille, Otto Urbach, Hermann Zilcher.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Musikverlag R. und W. Lienau, Berlin, legt unserem heutigen Heft seinen neuen Hermann Simon-Prospekt bei, der die Leser unseres kürzlichen Hermann Simon-Heftes (November 36) lebhaft interessieren wird.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Dr. Erich Valentin: „Rich. Wagners Klavierideal" (Steinway-Mitteilgn., Hamburg, Okt. 36).

„Deutsche Tonkünstlerzeitung", Heft 5, Febr. 37: „Die Arbeit des Musikerziehers an sich selbst" von Prof. Dr. Felix Oberborbeck:

„Daß jeder Musiklehrer heute regelmäßig eine Fachzeitschrift lesen sollte, bedarf wohl nicht ausdrücklich der Erwähnung. Die Lektüre einer guten Zeitschrift bringt den Erzieher nicht nur mit den Problemen des Tages in Berührung, sondern läßt ihn am musikalischen Geschehen der Gegenwart lebendigen Anteil nehmen, zeigt ihm die wertvollen Neuerscheinungen auf und vermittelt ihm in den Musikbeilagen zeitgenössisches Musikgut.



Aufnahme: Götze-Steindamm, Königsberg

Der Dekan der philosophischen Fakultät der Albertus-Universität Königsberg Prof. Dr. Freiherr von Richthofen überreicht Präsident Prof. Dr. Peter Raabe das Ehrendoktordiplom der Universität. In der Mitte: der Rektor der Universität Prof. Dr. Gerullis

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1937 HEFT 3

Franz Liſzt und das deutſche Muſikleben.

Vortrag gehalten in der Albertus-Univerſität zu Königsberg/Pr.

von Peter Raabe, Berlin

bei Gelegenheit der Liſzt-Feier des Collegium musicum am 19. Dezember 1936.

Wer heute im deutſchen Kulturleben an verantwortungsvoller Stelle ſteht und täglich die Flut neuer Pläne, neuer Meinungen, neuer Aufgaben auf ſich zu rollen ſieht, der fragt ſich unwillkürlich immer wieder, wie kann dieſes Neue in das Beſtehende eingegliedert werden, was darf bleiben, was muß weichen, was umgeſtaltet werden.

Jeder Blick in die Vergangenheit wechſelt fortdauernd mit Blicken, die auf die Zukunft gerichtet ſind, und dieſes unabläſſige Spiel der Gedanken würde ſich in das Spiel*eriſche* verlieren, wenn nicht der Grundgedanke der Politik unſeres Führers einen feſten Pol bildete, um den alle Beſtrebungen, auch die kulturellen — und die vor allem — zu kreiſen haben. Dieſer Grundgedanke iſt die Feſtigung des deutſchen Menſchen. Adolf Hitler denkt mehr als irgend ein anderer Staatsmann vor ihm in großen Zeiträumen. Die wichtigſten der von ihm erlaſſenen Geſetze geben davon Zeugnis: was die Raſſengeſetzgebung bezweckt, die Geſundheitsgeſetzgebung oder das Geſetz zur Regelung der Erbhoffrage wird ſich erſt in ſpäter Zeit auswirken, manches *voll* erſt nach Jahrhunderten.

Der Führer will, daß der Deutſche alles, was an Wertvollem in ihm liegt, ſtärke, daß er alles von ſich fernhält, was ihm an Undeutſchem im Laufe der Zeit aufgezwungen worden iſt, und daß er ſeine Erb*fehler* auf das geringſte Maß zurückführe. Behält man das beſtändig vor Augen, ſo wird einem die Entſcheidung darüber erleichtert, welche Güter der Vergangenheit zu bleiben haben, welche Geiſter als Vorbild dienen müſſen. Unter dieſen befindet ſich auch *Franz Liſzt*, der Ehrendoktor dieſer Univerſität, und zwar nicht nur ſeiner künſtleriſchen, ſondern auch ſeiner menſchlichen Vorzüge wegen.

Am Schluſſe meines Buches über Liſzt habe ich angeführt, was Ambros in dem offenen Briefe an Liſzt ſagt, mit dem er ſeine „Kulturhiſtoriſchen Bilder aus dem Muſikleben der Gegenwart“ einleitet:

> „Sie werden im Buche oft Ihrem Namen begegnen — überhaupt kann die moderne Muſikphiloſophie, Äſthetik und Kritik nicht leicht einen Spruch von ſich geben, ohne . . . jedesmal zuletzt auf jene Bewegungen und Erregungen zu geraten, in deren Mitte Sie ſtehen.“

Wer ſich eingehend mit dem Muſikleben unſerer Tage beſchäftigt und wer Liſzt kennt, der weiß, daß das Ambros'ſche Wort auch in unſerer Zeit noch Geltung hat. Auch was wir heute in unſerem Muſikleben treiben, was wir anſtreben oder unternehmen, muß der Kundige immer wieder in Zuſammenhang bringen mit dem, was Liſzt für das deutſche Muſikleben getan oder von ſeiner Entwicklung erwartet hat.

Wir wissen seit kurzem, daß er rein deutscher Abstammung ist. Aber e r wußte es nicht. Und wenn er es gewußt hätte, so wäre doch für ihn bestimmend geblieben, was das Leben mit ihm anfing. Es führte ihn in der bildungsfähigsten Jugendzeit nach Paris und ließ ihn da zum französischsprechenden Menschen werden, keineswegs zum französischfühlenden, wenn auch die Einflüsse der französischen Romantik lange Zeit bei ihm spürbar waren. Der Besuch seines Geburtslandes Ungarn ließ in ihm den Wunsch aufflammen, ein würdiger Sohn dieses Geburtslandes zu sein oder zu werden. Aber das stand nicht in seiner Macht, und er wurde dank seiner großen Fähigkeiten und seines herrlichen Menschentums einer, auf den jedes Volk Ursache gehabt hätte, stolz zu sein, aber er wurde doch kein rechter Ungar. Und so ist er auch kein Deutscher geworden in dem Sinne, wie Beethoven ein Deutscher war oder Kleist, Goethe oder Brahms. Wenn er trotz allen Erfolgen, trotz allen Ehrungen und so vieler Liebe, die ihm entgegengebracht worden ist, schließlich doch immer ein Einsamer geblieben ist, so liegt der Grund dafür in erster Linie in der Tatsache, daß er eben doch zeitlebens heimatlos war. Solange er in der Welt als Virtuos herumreiste, war die Heimatlosigkeit gleichsam etwas Natürliches für ihn. Es ist aber doch außerordentlich bezeichnend, daß in dem Augenblick, in dem e r die Reiselaufbahn beendete, um sich seßhaft zu machen, für ihn zu diesem Zweck überhaupt kein anderes Land in Frage kam als Deutschland. Wie vielen Anteil an diesem Entschluß sein deutsches Blut hatte, läßt sich nicht einmal schätzen; mit Sicherheit ist aber anzunehmen, daß seine Liebe zur deutschen Musik und sein Vertrauen auf die Tüchtigkeit und wohl auch die Entwicklungsfähigkeit des deutschen M u s i k l e b e n s den Ausschlag gegeben hat.

Liszt kannte aus eigener Anschauung die musikalischen Leistungen ganz Europas; wenn e r also, dem es freigestanden hätte, überall hinzugehen, und der überall mit Auszeichnung empfangen worden wäre, Weimar wählte, so muß das wohl besondere Gründe gehabt haben. Sie lagen — das darf nicht verschwiegen werden — nicht nur in künstlerischen Erwägungen. (Liszt hoffte auf den Beistand der Weimarischen Großherzogin in der Ehescheidungsangelegenheit der Fürstin Wittgenstein.) Wenn nicht aber die künstlerischen Rücksichten mit der Zeit für ihn eine ausschlaggebende Bedeutung gewonnen hätten, so wäre er doch von Weimar weggegangen, als er erkannte, daß die auf die Großfürstin Maria Paulowna gesetzten Hoffnungen sich nicht erfüllen konnten. Er war aber, bis diese Erkenntnis ihm kam, eben im deutschen Musikleben tätig, und hatte nun Pflichten übernommen, die er nicht im Stich lassen wollte und konnte.

Ich habe als erster einmal den Versuch unternommen festzustellen, welche künstlerischen Mittel denn Liszt damals in Weimar zur Verfügung standen, und habe nachgewiesen, daß die Weimarer Glanzzeit ihren Glanz wirklich nur von Liszt erhielt und daß er ein verehrungswürdiges Maß von Selbstlosigkeit und Pflichttreue aufgebracht hat, um unter den seiner unwürdigen Zuständen auf seinem bescheidenen Posten auszuharren. Mit beispielloser und beispielgebender Offenheit hat Liszt dem Weimarischen Fürstenhause dargelegt — schriftlich und mündlich — wie wenig die künstlerischen Verhältnisse am Hoftheater und in den Konzerten d e m entsprächen, was an dieser überlieferungsreichen Stelle verlangt werden mußte. „Ein Kunstinstitut kann die Kunst nicht entbehren", schrieb er einmal, „vergebens hascht man nach Wirkungen, wenn man die Ursachen vernachlässigt. . . . Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin und Wien zu finden ist." Er verlangte immer wieder, daß sowohl das Bewährte, Alte und unzweifelhaft Gute als auch das Neue noch Unerprobte aufgeführt werde, sobald man ihm — um mit seinen Worten zu reden — „Zukunft zutraute". Von ganz besonderer Bedeutung ist Liszts Mahnung, Werke aufzuführen, die nur überhaupt „bemerkenswerte Eigenschaften haben, s e l b s t w e n n d i e s e n u r t e i l w e i s e v o r h a n d e n s i n d."

Denen, die ihn verstehen konnten und ihm folgen wollten — und solche Künstler hat er ja doch vielfach durch seine Lehre zu beeinflussen vermocht — also, sowohl Virtuosen wie Dirigenten hat Liszt damit eine außerordentlich wichtige und für die Praxis bedeutungsvolle Lehre gegeben. Wenn sich im deutschen Musikleben allmählich die Übung herausgebildet hat, neue Werke zu bringen, die zwar nicht die letzte Meisterschaft aufweisen, aber

doch in der Art ihrer Zeit geschrieben sind, so ist das sicher mit auf Liszts nie ermüdende Werbung zurückzuführen. Man darf nicht einwenden, daß auf diese Weise ja auch Vieles aufgeführt worden ist, was erstens selbst nicht von höchstem Wert war, und zweitens einem besseren klassischen Werke den Platz wegnahm, und daß schließlich mehr Wert auf „Problematik" als auf Schönheit gelegt wurde. Das ist die Auswirkung solcher Tätigkeit in Verfallszeiten, aber in Zeiten der Ordnung muß man auch den Künstler zu Worte kommen lassen, der nicht das Allerletzte zu sagen hat; man schließt sonst vor lauter Warten auf das Genie das Talent aus, das ein Recht hat, gehört zu werden. Dadurch, daß an manchen Stellen Liszts Vorbild und Mahnung übersehen wurde, ist vielen begabten schaffenden Musikern Unrecht geschehen. Verkannte Genies gibt es nicht, verkannte Talente viele!

Es ist nicht sehr schwer, sich für die Werke bekannter und beliebter Meister einzusetzen, aber es gehört einiger Unternehmungsgeist dazu, dem Unbekannten in der Öffentlichkeit zum Wort zu verhelfen. Liszt hat nun nicht nur auf den Wert der Förderung von Talenten hingewiesen, sondern er hat sie selbst sein ganzes Leben hindurch gefördert, ganz besonders in der Zeit, in der er im deutschen Musikleben — eben als Weimarischer Hofkapellmeister — an verantwortungsvoller Stelle stand. Von den 44 Opern, die er in Weimar dirigiert hat, waren 28 die Arbeiten zeitgenössischer Musiker. Von den Opern, die Liszt zum überhaupt ersten Male aufgeführt hat, sind freilich nur 2 dauernder Besitz der deutschen Spielpläne geworden; diese beiden gehören aber zum schönsten, was wir auf dem Gebiet besitzen, nämlich „Lohengrin" und „Der Barbier von Bagdad".

Liszt hat sich — wie jeder weiß — damals mit Leidenschaft für Wagner, den Unbekannten oder Kaumbekannten und Angefeindeten in der ritterlichsten Weise eingesetzt und wenn man zusammenstellt, was das deutsche Musikleben Liszt verdankt, dann wird sein nie ermüdender Eifer für die Sache und die Person Richard Wagners dabei immer besonders rühmend genannt werden müssen. Das hat übrigens Wagner selbst anerkannt und er hat manche Gelegenheit wahrgenommen, um auf dieses Verdienst Liszts dankbar hinzuweisen.

Aber man darf die Sache nun nicht so hinstellen, als ob diese Fürsorge der wichtigste Teil der Tätigkeit Liszts im deutschen Musikleben gewesen sei. Durch sein eigenes Schaffen, durch seine schriftstellerische Tätigkeit, durch seine Lehre und sein Eintreten für alles, was ihm gut und würdig, zukunftsträchtig oder auch nur lebensfähig erschien, hat er die Führung im deutschen Musikleben jahrzehntelang in stärkerem Maße besessen als es der späteren Geschichtsschreibung erschienen ist oder als sie es zugeben wollte!

Was sich damals abspielte, war der Kampf zwischen den gemächlich Gehenden und den Vorwärtsstürmenden. Die nannten sich die Vertreter des „Fortschritts", die „Neudeutschen", die „Zukunftsmusiker", oder sie wurden so genannt, und damit wurde der Samen zu Mißverständnissen ausgestreut, der noch heute auch zwischen vernünftigen und klardenkenden Menschen Unkraut aufgehen läßt. Von einem Feuergeist springen immer Funken auf andere über; nicht immer auf die Richtigen, und manches Feuer, das da entzündet wird, qualmt auch. Liszt selbst und noch sein Andenken hat schwer darunter gelitten, daß zuviel Dunst um ihn hergemacht worden ist. Wer ihn in seiner Schlichtheit kennt und in seiner menschlichen und künstlerischen Größe, der weiß, daß sich mit ihr das Brimborium schlecht vertrug, das viele seiner Verehrer — und namentlich seiner Verehrerinnen — um ihn her schufen. Wer Liszt in seiner Schlichtheit kennen lernen will, der darf freilich nicht seine Schriften zur Quelle dieses Studiums machen, sondern der muß Briefe an ihm Vertraute lesen und zuverlässige Zeugnisse derer, die ihm nahegestanden haben. Dann wird sich ihm zeigen, daß Liszt in der Vollendung der Musiker war, den seine Zeit neu hervorgebracht hatte, der gebildete, der in seinem Streben nach Erkenntnis überall Hinschauende, der in der Geschichte, in der Dichtkunst und Philosophie Rat Suchende. Und Liszt war noch dazu von Haus aus gar nicht daraufhin erzogen, so zu werden, sondern er mußte sich aus tausend Gesprächen, aus mühsam Zusammengerafftem und begeistert Aufgegriffenem das selber schaffen, was er als das für den rechten Musiker Nötige erkannt hatte: eine zuverlässige Bildung.

Kein anderer Musiker des 19. Jahrhunderts — Wagner eingeschlossen — hat auf so viele Menschen durch den Einfluß seiner Persönlichkeit entscheidend gewirkt wie Liszt. Schon wer

ihm auf seinen Reisen begegnet war, schied nicht von ihm ohne bleibende Eindrücke. Als er aber — zunächst in Weimar, dann in Rom, dann in Budapest und wieder in Weimar — wie ein Magnet alles anzog, was in der Musik großen Zukunftsplänen nachhing, da hat er auf Ungezählte seinen Einfluß in segensreicher Weise verwandt, indem er — so eindringlich wie nur der es vermag, der geliebt wird, — die Lehre verkündete, daß der Musiker seine menschlichen Fähigkeiten genau so sorgfältig auszubilden habe, wie seine künstlerischen, wenn er wirklich etwas leisten will. Durch den so ausgeübten Einfluß hat Liszt vielleicht in noch höherem Maße als durch sein künstlerisches Beispiel und seine ausgedehnte Lehrtätigkeit dem deutschen Musikleben genutzt.

Er hätte, wenn er nicht ein so vornehmer und anständig denkender Mann gewesen wäre, unmöglich die Kraft aufgebracht, die dazu gehört, allen zu helfen, während ihm selbst nicht geholfen wurde, allen zur Anerkennung ihres Schaffens die Wege zu ebnen, während man sein eigenes Schaffen übersah, totschwieg oder rüde beschimpfte.

Als Liszt Weimar verließ und seinen Wohnsitz nach Rom verlegte, glaubte er sicher, daß er selbst im deutschen Musikleben keine entscheidende Rolle mehr spielen würde. Zu den großen Enttäuschungen, die er als Leiter des Weimarischen Musikwesens erfahren hatte, kam das Scheitern eines Planes, dessen Ausführung das ganze deutsche Kulturleben bestimmt hätte, nämlich des Planes der Goethe-Stiftung, die 1849 zu Goethes 100. Geburtstag von Berliner Künstlern und Gelehrten angeregt worden war, und zu der Liszt einen ausführlichen, im höchsten Maße fesselnden Plan entworfen hatte.

Der Grundgedanke von Liszts Vorschlag war der folgende:

(Ich darf mich hier wohl an die Darstellung halten, die ich im 2. Bande meiner Lebensbeschreibung des Meisters gegeben habe.)

Wie in den Zeiten der Olympischen Spiele sollte alljährlich ein Preiswettbewerb stattfinden, in dessen Veranstaltung die Vertreter der verschiedenen Künste so abwechseln, daß in dem einen Jahre die Dichtkunst, im anderen die Malerei, im dritten die Bildhauerkunst und im vierten die Musik um Preise ringt.

Die Goethe-Stiftung sollte das Eigentumsrecht der preisgekrönten Werke erwerben, von denen die der bildenden Kunst angehörenden in einem Goethe-Museum in Weimar vereinigt, während die Dicht- und Musikwerke von der Stiftung in würdiger Weise herausgegeben werden sollten. Was für den Konzertsaal oder für die Bühne bestimmt war, sollte in festlicher Weise bei der Preisverteilung aufgeführt werden. Den so veranstalteten Musikfesten sollte überdies die Aufgabe zufallen, „Werke, deren Absatz schwer und deren Aufführung selten ist", bekannt zu machen, damit „diese Ermutigung dazu beitrage, das Niveau der höheren Kunstregionen zu heben". Liszt schrieb das zu einer Zeit, in der Aufführungen zeitgenössischer Symphonien, Messen, Oratorien u. dgl. zu den Seltenheiten gehörten.

Ausdrücklich betonte er, daß die Stiftung nicht den Zweck hätte, Unterstützungen, Beihilfen zur künstlerischen Ausbildung und ähnliches zu gewähren. Man wollte das reife Kunstwerk krönen und sich überhaupt nur an die Künstler wenden, die schon „Beweise ihrer Kraft" gegeben hätten.

Zur Ausführung des Planes sollte ein Kapital von hunderttausend Talern genügen, über deren Verwendung Liszt ganz ins einzelne gehende Vorschläge machte. Beschützer der Stiftung sollte für alle Zeiten der jeweilige Großherzog von Sachsen-Weimar sein.

Liszt unterrichtete den damaligen Erbgroßherzog Carl Alexander über den Plan zuerst durch einen auf Helgoland geschriebenen Brief vom 18. September 1849. Bald darauf wurde ein vorbereitender Ausschuß gewählt, dem Liszt und der Erbgroßherzog angehörten.

„Ihr Plan", schrieb Carl Alexander am 14. Oktober 1849 an Liszt, „ist Ziel und Grundlage geworden und wird den Arbeiten des Ausschusses als Kompaß dienen. Ich bitte Gott, einen Gedanken zu segnen, dessen Tragweite unermeßlich ist, dessen Folgen außerordentliche werden können. Schwierigkeiten können seine Entwicklung verzögern, aber ich habe zu viel Vertrauen zum Wahren und Guten, um nicht überzeugt zu sein, daß er auf der ganzen Linie siegen wird."

Es ist aber grade das Gegenteil eingetroffen. Man hat nicht einmal die Linie gefunden, auf

der man hätte ſiegen können. Weder Liſzt noch Carl Alexander dachten in ihrem Idealismus daran, daß, wenn ſie alle Künſte auf den Plan riefen, damit ſchon der Keim zu einem gegenſeitigen Befehden gelegt würde, das der Sache verhängnisvoll werden mußte. Den Plan in die Tat umzuſetzen und gar die Stiftung dauernd zu erhalten, wäre nur möglich geweſen, wenn Menſchen, wie Liſzt — der hohen Geiſt mit Selbſtloſigkeit und Menſchenliebe verband —, nicht ſeltene Ausnahme, ſondern die Regel wären.

„Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt", ſagt die Seherin Manto in der klaſſiſchen Walpurgisnacht zu Fauſt. Liſzt begegnete aber nicht der Seherin Manto, ſondern der nüchtern und kühl denkenden Welt, die ihn durchaus nicht liebte, weil er ihr hier ein Zauberbild höchſter Kulturfähigkeit hinſtellte und von ihr verlangte, den Zauber zur Wirklichkeit zu machen durch Opfer, die zu bringen ſie ganz und gar keine Luſt verſpürte.

Es iſt nicht auszudenken, wie ſich die Dinge im deutſchen Kulturleben entwickelt hätten, wenn ein ſo idealer Plan von großen und tatkräftigen Männern ausgeführt und durchgehalten worden wäre! Liſzt mit ſeiner umfaſſenden Bildung, ſeinem Eifer und ſeinem Gerechtigkeitsſinn würde unzweifelhaft Außerordentliches geleiſtet haben, wenn man ihn mit der Durchführung ſeiner Gedanken beauftragt hätte. Als es nicht geſchah, ſuchte er wenigſtens für das deutſche Muſikleben zu retten, was zu retten war, und beteiligte ſich nun maß- und richtunggebend am Aufbau des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins, der als ein aus Muſikern und muſikbegeiſterten Laien beſtehendes Gebilde nun nicht nur dafür da war, neuen Werken den Weg zu bahnen, ſelten aufgeführte der Vergeſſenheit zu entreißen oder ſie nicht erſt bis zum Vergeſſenwerden kommen zu laſſen, ſondern der alles, was die Muſiker anging, zum Gegenſtande ſeiner Fürſorge zu machen beſtrebt war. Ein großer Teil der Aufgaben, die heute die Reichsmuſikkammer zu löſen hat, iſt — beſonders in den erſten Jahrzehnten der Geſchichte des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins — von ihm aufgegriffen und in jeder möglichen Weiſe gefördert worden. 25 Jahre hat Liſzt an dieſer Arbeit teil gehabt, und zwar ſo wie eben ein großer Mann an einer großen Sache teil hat: arbeitend, ratend, Gedanken ſpendend, und dabei unbekümmert um Angriffe, um Hohn, Verleumdung und Verfolgung.

Es iſt ein ſchöner Zug des Nationalſozialismus, daß er nach dem Siege den Kämpfer nicht vergißt. So ſollen auch die nicht vergeſſen werden, die für das Beſtehen und den Fortſchritt der deutſchen Kultur gekämpft haben. Und unter ihnen iſt Franz Liſzt einer der mutigſten und unerbittlichſten geweſen, dazu einer, der immer wußte, wofür der Kampf ſich lohnte und wofür nicht.

In ſeinem Buche hat der Führer einmal geſagt:

> „Geſchichte „lernen" heißt die Kräfte ſuchen und finden, die als Urſachen zu jenen Wirkungen führen, die wir dann als geſchichtliche Ereigniſſe vor unſern Augen ſehen. Die Kunſt des Leſens wie des Lernens iſt auch hier: Weſentliches behalten, Unweſentliches vergeſſen."

„Weſentliches behalten"! Darauf kommt es hier an. Man kann einen Geiſt wie Liſzt, der, weil er ſelbſtlos war und außerdem eben der Mann dazu, ein Rieſengebilde wie das deutſche Muſikleben zu beeinfluſſen, mittelbar und unmittelbar, ich meine, man kann einen ſolchen Mann nicht immer wieder wie einen Eindringling behandeln, der beſſer draußen geblieben wäre, der ſich mit ſeinem Virtuoſenruhm zu begnügen gehabt hätte und allenfalls als der „muſikaliſche Heldenvater" zu werten ſei, wie es Romain Rolland zu tun verſucht hat.

Es hat nicht viele Muſiker ſeiner Zeit gegeben, in deren Wirken und in deren Gedanken ſo viele Beziehungen zu den großen Geſchehniſſen unſerer Zeit zu finden ſind, wie es bei Liſzt der Fall geweſen iſt. Freilich muß man, was er tat, beurteilen mit Rückſicht auf den Kreis, in dem er es tat. Mut bleibt Mut, und wer ſein Lebenswerk unabhängig macht von dem, was die Welt dazu ſagt, auch wenn er zu erwarten hat, daß er die Früchte dieſes Lebenswerkes deswegen niemals in die Scheune bringen wird, der iſt einer von den Kämpfern, die man zu ehren hat.

Auf den Muſikfeſten, die Liſzt ins Leben rief und leitete, trat er mit ſolcher Wärme für Unbekannte oder Umſtrittene ein, daß er ſich den Haß eines ganzen Geſchlechtes von Zeitungsſchreibern und Zeitungsgewaltigen erwarb. Vor Hanslick zitterten die meiſten und

andere grämten ſich über das, was ſein anmaßender Tadel ihnen antat; Liſzt ſchrieb in ſeinem 70. Lebensjahr einmal an die Fürſtin Wittgenſtein, daß er nächſtens Hanslick in Wien treffen, ihm aber unbefangen gegenübertreten würde: „Er hat ſeine Wichtigkeitsrolle zu ſpielen, nicht ich!" fügte er hinzu.

Im Jahre 1835, alſo faſt genau vor 100 Jahren, ſchrieb der damals 24jährige Liſzt:

> „Ohne Zweifel wäre es notwendig, daß keiner ſich das Recht zu lehren und öffentlich das Amt des Kritikers auszuüben anmaßen dürfte, bevor er eine Prüfung beſtanden und ein Zeugnis erlangt hätte."

Liſzt hat dieſen Satz — wie die ganze Abhandlung, in der er ſteht — in ſeinem 70. Lebensjahre in die geſammelten Schriften aufgenommen. Er war alſo im Alter noch genau derſelben Meinung wie in der Jugend. Er ſelbſt hat nie in ſeinem ganzen Leben eine Prüfung beſtanden und nie ein Zeugnis erlangt. Wenn man ihn gefragt hätte, wie denn die Prüfung beſchaffen ſein ſolle, und wie das Zeugnis auszuſehen hätte, ſo würde er gewiß geantwortet haben, daß die Leiſtung erkennbar ſein müſſe und daß ſachkundige und ernſte Menſchen ihren Wert bezeugt haben müßten. Wenn heute Herr Reichsminiſter Dr. Goebbels angeordnet hat, daß alle verletzende und unſachliche Kritik zu verſchwinden und daß an ihre Stelle eine fruchtbare Betrachtung und Würdigung des Kunſtwerkes oder der Kunſtleiſtung zu treten habe, ſo will er nichts anderes, als was Liſzt damals gefordert hat und als was jeder ſauber Empfindende wünſcht.

Ganz im Sinne Liſzts iſt auch die Forderung des neuen Erlaſſes, daß alle Beſprechungen von Kunſtwerken und Kunſtleiſtungen mit dem Namen zu unterzeichnen ſind, daß alſo die Verantwortung des Geſchriebenen in vollem Umfange getragen wird. Er ſelbſt hat ſtets mit offenem Viſier gekämpft und wenn er Kunſtwerke beurteilte und ſeine Urteile veröffentlichte, ſo hat er damit das Muſterbeiſpiel dafür gegeben, wie man der Arbeit eines Meiſters durch Kunſtbetrachtung näherkommen kann, das heißt: wie man beſchreiben kann und dabei doch ſeine eigenen Gedanken und ſeine eigene Auffaſſung zur Geltung bringen.

Das Geheimnis des ausübenden Künſtlers Liſzt lag ja in der Fähigkeit, die von ihm geſpielten oder dirigierten Werke mit höchſter Genauigkeit wiederzugeben und doch von ſeinem eigenen, reichen, phantaſievollen Weſen ſo viel dazu zu geben, daß eben eine Geſtaltung von Eigenart dabei herauskam, eine Geſtaltung, die Einblick gewährte in eine edle Seele, in einen lebendigen Geiſt und ein tiefes, von Demut und Ehrfurcht erfülltes Gemüt.

Man kann über Liſzt als ſchaffenden Künſtler denken wie man will; dem einen enthüllt er ſich als kühner, immer wieder feſſelnder Erfinder und Geſtalter, dem andern bleibt vieles oder alles fremd, was er geſchaffen hat. Beiden aber muß, wenn ſie ſich ernſthaft mit Liſzt und ſeinem Wirken beſchäftigen, die Erkenntnis kommen, daß er der Kunſt des 19. Jahrhunderts in einer Weiſe gedient hat, die namentlich dem deutſchen Muſikleben hohe Werte gegeben und dauernd hinterlaſſen hat.

Er, den viele allenfalls nur als Virtuoſen gelten laſſen wollen, hat auch auf dieſem Gebiete nicht nur geleiſtet, was nie wieder erreicht, geſchweige denn übertroffen worden iſt, ſondern er hat für die Virtuoſität wie für alles andere, was den Künſtler angeht, die Aufgabe richtig erkannt und dieſer Erkenntnis klaren Ausdruck gegeben. „Nicht ein Auswuchs", ſagt Liſzt, „ſondern ein notwendiges Element der Muſik iſt die Virtuoſität . . . nicht paſſive Dienerin der Kompoſition iſt ſie, denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunſtwerkes ab: ſie kann es im Glanze ſeiner Schönheit, ſeiner Friſche, ſeiner Begeiſterung wiedergeben, ſie kann es ebenſo verdrehen, verunſchönen, entſtellen . . . das wäre ein ſchlechter oder gar kein Künſtler, der mit verſtändnisloſer Treue bloß den ihm vorliegenden Konturen folgt, ohne dieſe auch mit dem Leben zu erfüllen, das aus der Auffaſſung der Leidenſchaften und Gefühle geſchöpft iſt. Die Virtuoſität iſt ſo wenig wie die Malerei den andern Künſten untergeordnet; denn beide erfordern ſchöpferiſche Fähigkeiten, die ihre Formen nach einer in der Seele des Künſtlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet und ohne die ſich ſein Produkt nicht über Induſtrieerzeugniſſe zum Kunſtwerk erheben kann."

Daß Liſzt mit dieſem Stolze von dem Beruf des wiedergebenden Künſtlers ſprechen konnte, beruht darauf, daß er durch Tauſende von Taten den Beweis geliefert hatte, daß erſt durch

das Zusammenwirken des schaffenden und des nachschaffenden, aber seiner Verantwortung bewußten Künstlers höchste Kunstleistungen zu erzielen sind.

An Wagner hat er einmal geschrieben, als es sich um die Uraufführung des „Lohengrin" handelte:

> „Die ernste und begeisterte Bewunderung, die ich Deinem Genie gewidmet habe, könnte sich keinen schläfrigen Gewohnheiten und unfruchtbaren Gefühlen anbequemen. Alles, was mir also zu tun möglich sein wird, sei es im Interesse Deines Ansehens und Deines Ruhmes, sei es im Interesse Deiner Person, ich werde es bei keiner Gelegenheit zu tun versäumen; dessen sei vollkommen gewiß. Allein einem Freunde wie Du bist zu dienen, ist nicht immer leicht und bequem, denn für diejenigen, denen es vergönnt ist, Dich zu verstehen, handelt es sich vor allem darum, Dir mit Verstand und Würde zu dienen!"

Nicht nur denen, die im deutschen Musikleben tätig sind, allen, die das Gebot unserer Zeit nicht verkennen, das — ich wiederhole es — lautet: Deutsche, festigt das Gute in Euch, Deutsche, legt alles ab, was Euch wesensfremd ist und was Euch darniederhalten kann — allen denen hat Liszt in diesen Worten, die er an Wagner richtete, den Weg gewiesen! Mit Verstand und mit Würde gilt es zu dienen, der Sache, der unsere Arbeit gewidmet ist, dem Führer, der uns voranschreitet, dem Vaterlande, und damit allem, was unserem Leben Wert, unserem Wirken Bedeutung verleiht.

MUSIKKRITIK — MUSIKBETRACHTUNG

Reichsminister Dr. Goebbels zur Kunstkritik.

„Es ist nicht an dem, daß der Nationalsozialismus vorschreiben will, daß dieses oder jenes Theaterstück, dieser oder jener Film so oder so kritisiert werden muß. Wichtig ist vielmehr, daß das Urteil, das abgegeben wird, überzeugungsvoll begründet und männlich vertreten wird. Kurz, daß es Charakter hat! Und wenn es das hat, dann ist es auch nationalsozialistisch."

(1934 auf der Führertagung des Reichsverbandes der deutschen Presse).

*

„... Ich habe mich deshalb veranlaßt gesehen, in einem Erlaß vom heutigen Tage die Kritik überhaupt zu verbieten und sie durch die Kunstbetrachtung oder Kunstbeschreibung ersetzen zu lassen.

Das bedeutet keine Unterdrückung der freien Meinung. Aber seine freie Meinung darf nur der vor die Öffentlichkeit tragen, der eine freie eigene Meinung besitzt und auf Grund seines Wissens, seiner Kenntnisse, seiner Fertigkeiten und Fähigkeiten obendrein das Recht hat, über andere, die mit den Schöpfungen ihrer Phantasie an die Öffentlichkeit appellieren, zu Gericht zu sitzen."

(1936 auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer und der Deutschen Arbeitsfront-NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude")

Muſikbetrachtung ſtatt Muſikkritik.

Von Wilhelm Zentner, München.

Der Muſikkritiker hat aufgehört zu ſein, an ſeine Stelle tritt fortan der Muſikbetrachter. Damit iſt ein Wort aus dem Sprachſchatz und hoffentlich desgleichen aus dem Bewußtſein der Öffentlichkeit getilgt, das allen, die es ernſt nahmen mit dem verantwortungsvollen Amte des Muſikſchriftſtellers und dieſem wahre Haltung und Würde gewahrt wiſſen wollten, ſeit langem fatal, ja, wie eine Art Zuchtrute auf den Rücken gebunden war. Ich glaube, gar manche Mißverſtändniſſe, vor allem vonſeiten der ſchaffenden Künſtler, hätten vermieden werden können, wenn man dem ſcheußlichen Wort „Kritik" ſchon längſt den verdienten ſchlichten Abſchied erteilt hätte. Denn mit dem Begriffe „Kritik", wie er heute, des hohen Sinns, den ihm einſt ein Kant und Herder verliehen, verluſtig, im allgemeinen Volksbewußtſein wurzelt, verbindet ſich, nach dem Vorgang eines in den letzten Jahrzehnten immer toller ſich auswirkenden zügelloſen Individualismus, durchweg die Vorſtellung von etwas Negativem, des unter allen Umſtänden und mit Wonne Verneinenden, mephiſtofeliſcher Geiſteshaltung.

Gerade aber das Gegenteil erſtrebt der ernſthafte Muſikbetrachter. Auch er liebt, wenngleich ihm die Natur vielleicht geringere Gaben an eigener Schöpferkraft verliehen, die Kunſt nicht minder als der ſchaffende Künſtler ſelbſt, und beſcheiden fühlt er ſich Diener und Wegbereiter aller großen und edlen Werte, glücklich, einer derart hohen, heiligen Sache dienen zu dürfen. Deshalb gibt es auch nichts Beſeligenderes, Erhebenderes und Beſchwingenderes für ihn, als anerkennend bejahen zu dürfen, liebend ins Innerſte eines Kunſtwerkes dringen und vom Myſterium des künſtleriſchen Schöpfungsaktes künden zu dürfen. Wer dieſes Geheimniſſes nur einen Hauch verſpürt hat, der wird und muß ſich jeder frivolen Geiſteshaltung entſchlagen, oder es fehlt ihm die unerläßlichſte Vorausſetzung jeglicher Kunſtbetrachtung, das Einfühlungsvermögen, die muſiſche Grundanlage. Nicht mitzuhaſſen, mitzulieben iſt der Muſikbetrachter da, und in dieſem Worte des antiken Dichters erkennt er ſeine vornehmſte Pflicht.

Freilich gab es — allzulange gab es ihn! — den Typ eines gewiſſen „Kritikers", der da meinte, er könne ſeinen perſönlichen Ehrgeiz und ein höchſteigenes Geltungsbedürfnis, da ihm ſelbſt die Gnade wahrer Schöpferkraft verſchloſſen blieb, dadurch für ſolchen Mangel entſchädigen, daß er, wie der Ausdruck lautete, rückſichtslos „verriß" und ſich in der Luſt der Verneinung nicht genug tun konnte. Je mehr Opfer ihm ſanken, deſto kühner gebärdete er ſich. Man ſchuf ſich ja raſcher einen „Namen", wenn man das Meſſer der kritiſchen Sonde beſonders ſcharf wetzte und erbarmungslos, bis aufs Herzblut des Schlachtopfers zuſchnitt. Und alſo ſog man von dieſem Herzblute, es im eigenen giftigen Inneren zu Galle zu verarbeiten. Die Bitterkeit aber ſollte auf keinen Fall über andere in angemaßter Inſtanz zu Gerichte ſitzen. Denn wenn ſie die Feder eintaucht, dann wird die Tinte, dieſer an ſich ſo verhängnisvolle Saft, noch einmal ſo gallig.

Nein, wer wahrhaft als Betrachter und Würdiger künſtleriſchen Schaffens gelten und als ſolcher ſich Anſehen und Gehör erwirken will, der muß auf jeglichen perſönlichen Ehrgeiz, Eitelkeit und alles „Reſſentiment" (diesmal trifft das Fremdwort ins Schwarze) verzichten, muß Herz und Geiſt ſauber halten, in Demut ſeiner hohen Sache dienen und dieſe vor allem unbändig, über die Maßen lieben können! Wem die Muſik nicht über alles geht, wer in ihr nicht einen höchſten Lebensſinn erkennt und nicht alle ſelbſtiſchen Belange von dieſem Ideal zu ſcheiden vermag, der meide den geweihten Ort, der auf die Dauer keinen duldet, der einzig mit der eigenen Perſon, deren allenfallſigen Minderwertigkeitskomplexen oder Geltungsbedürfniſſen beſchäftigt iſt. Vom wahren Muſikbetrachter verlangt man zuerſt ein redliches Gewiſſen, das ſcharf und kritiſch mit ſich ſelber ins Gericht geht, ob er auf Grund ſeiner Vorbildung, Kenntniſſe, Erlebnisfähigkeit und Liebe zur Sache auch wirklich zu urteilen und zu prüfen berufen iſt. In ihm muß ferner die Entdeckerfreude des Forſchers leben, dem keine Reiſe in ein Neuland voll unausgeſchöpfter Erkenntniſſe zuviel wird, muß die ſtete innere Bereitſchaft vorhanden ſein, bequeme, denkfaul machende Maßſtäbe über Bord zu



Aufnahme: P. J. Hoffmann

Reichsminister Dr. Joseph Goebbels

werfen, wenn er neuem Gesetz und Regel gegenübersteht, muß deutsche Musikgesinnung walten, die bei aller Bewunderung für das künstlerische Schaffen anderer Völker, die Summe ihrer Liebe der eigenen Art und Kunst aufzusparen weiß.

Ich glaube, der lebendige Musikbetrachter kann auch niemals jener reine „Theoretiker" sein, der ihm oft zum Vorwurf gemacht wird, denn abgesehen davon, daß praktische Bekanntschaft mit der Musik, schon aus den erwähnten Gründen ehrlicher Selbstprüfung, eine Notwendigkeit ist, kann nur der über ein neues Werk, über Art und Wesen einer Wiedergabe sich maßgebend äußern, der über die Praxis des Hörens verfügt, die einzig durch langjährige Erfahrung erworben, dem Musikunbegabten aber zeitlebens versagt bleiben wird.

In solchem Lichte betrachtet wird der Beruf des Musikbetrachters, des Musikschriftleiters ein schöner, lohnender und beglückender sein. Berufung des Künstlers ist es, Werte zu schaffen; Werte erkennen und schätzen zu lehren, auch das kann, wenn sie nur richtig mit gutem Gewissen geübt wird, eine Aufgabe sein, höchsten Mannesstrebens, vollpersönlichen Einsatzes würdig. Wir danken deshalb aufrichtigen Herzens Reichsminister Dr. Goebbels, daß er aus einem Berufe, der einst bei manchen seiner Träger nur die Freude am Niederreißen beförderte, ein Amt des Aufbaus gemacht hat, das sein Scherflein beitragen darf an der Volkwerdung des neuen Deutschland!

Kritik der Kritik vor anderthalb Jahrhunderten:

Wie der im folgenden abgedruckte Artikel „Kunstrichter" aus Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste" vom Jahre 1798 (Dritter Theil S. 112 ff.) zeigt, hat es eine Auseinandersetzung über die Frage, ob der Kunstrichter es dem Künstler an Kunstfertigkeit gleichtun solle, schon vor anderthalb Jahrhunderten gegeben. Zu bemerken ist dabei, daß das Wort „Genie" im Sinne der damaligen Sprache eine umfassendere Bedeutung hat als heute. Es bedeutet nicht nur (wenngleich auch diese Bedeutung mit eingeschlossen ist) eine überragende schöpferische Begabung, wie wir es verstehen, sondern vielmehr „Geist" schlechthin. Ein Mann von Genie ist demnach ein geistvoller, ein kluger, ein „gebildeter" Mann. Wenn man sich diese Bedeutungserweiterung klar macht, wird der Sinn des Artikels über den „Kunstrichter" deutlich. — Sulzer war ein Gelehrter, der dem Bachschüler Kirnberger und dessen Schüler Johann Abraham Peter Schulz auf der musikalischen, Herder und Hamann auf der philosophischen Seite nahestand. Sein Urteil ist im Zusammenhange der großen Bewegung zu verstehen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Reinigung und Erneuerung aller Kunstzweige auf der Basis des Natürlichen anstrebte.

S.

Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzet, dem es also, um ein Künstler zu seyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunstwerks; aber überdem weiß er noch, wie der Künstler zum Zwek gekommen ist; er kennt alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdekt die nächsten Ursachen der Unvollkommenheit desselben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Würkung eines Werks, sondern auf alles, was zum Mechanischen der Kunst gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum ist er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehöret, und der beste Rathgeber des Künstlers; da der Kenner blos dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunstrichter auftreten will, muß sowol den Kenner als den Künstler zurechte weisen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunst zu erwarten ist, muß er ihm sagen, warum seine Erwartung nicht kann befriediget werden; und wenn dieser gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntnisse zu einem wahren Kunstrichter gehören, so wird man leicht begreifen, daß er eben so selten als ein guter Künstler seyn müsse.

Es ist wahr, die Künste sind ohne Hülfe der Kunstrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen. Aber dieses beweiset nicht, daß im Reiche der Künste der Kunstrichter eine überflüßige Person sey. Der Geist des Menschen hat von der Natur einen, keine Gränzen kennenden Trieb nach immer höher steigender Vollkommenheit, zum Geschenke bekommen. Wer wird sich also unterstehen ihm Schranken zu setzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit sieht, kann niemand sagen, daß er über die Kräfte der Kunst reiche.

Doch kann auch dieses nicht geläugnet werden, daß die Künste meistentheils ihrem Verfall am nächsten gewesen, wenn die Critik und die Menge der Kunstrichter aufs höchste gestiegen sind. Die griechischen Dichter, die später als Aristoteles gelebt haben, scheinen weit unter denen zu seyn, die vor diesem Kunstrichter gewesen sind. Und wer wird sich getrauen zu behaupten, daß die lateinische Dichtkunst nach Horaz, oder die französische nach Boileau höher gestiegen sey, nachdem diese Kunstrichter das Licht der Critik haben scheinen lassen?

Aber dieses beweist nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunst mögen immer älter als sie seyn, so wie die edelsten Thaten der philosophischen Kentniß der Sittenlehre können vorhergegangen seyn. . . . Dieses beweist blos, daß die Bestrebungen des Genies nicht von Theorien und Untersuchungen abhangen, sondern ganz andre Veranlassungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die helleste Critik nicht ersetzt werden; und wenn auch dieses vorhanden ist, so wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, sondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in Würksamkeit gesetzt. Der Mensch, dem die Natur alles gegeben hat, sinnreich und erfinderisch zu werden, wird es doch erst dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibet, seine Kräfte zusammen zu nehmen. Diese Bestrebung entsteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeschylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunst dem Genie seine Stärke giebt. Aber diese Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächsten Weg einzuschlagen, der zum Zweck führet.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunstrichter entstehen können, als bis große Künstler gewesen sind. Denn aus Betrachtung der Kunstwerke entstehet die Critik. Daß aber die Künste fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Ursachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunst kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen . . . .

Die ersten Kunstrichter widmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künste, weil die Natur ihnen das besondere Genie zu Untersuchungen dieser Art gegeben hatte; was sie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollständig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen so weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, sie in ein System zu sammeln: so wurde sie zu einer Wissenschaft, die nun auch mittelmäßigen und seichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, sondern auch bloße Liebhaber ohne Talente widmeten ihr ihre Zeit. Diese bildeten sich ein, man könne sie lernen, weil die Kunstsprache, und die einmal in die Wissenschaft aufgenommenen Sätze sich leicht ins Gedächtnis fassen lassen. Was also im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewissenschaft, auf welche sich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder seichte Kopf, der sie ohne Verstand blos durch das Gedächtniß gefaßt hatte, versuchte sie mit seinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und so wurde die Critik zuletzt zu einem Gewäsche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunstrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte.

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunstrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunstrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem rathen auf seine Stimme zu horchen. Zwar scheinet es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man

aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert: so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebohrnes Genie, (und ein solches muß der Kunstrichter seyn,) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäfftiget, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

Generalmarsch gegen die Kritik.

Von Robert Peffenlehner, Frankfurt am Main.

Notwehr.

„Und allen Perückeurs und Fratzen
Und allen literarischen Katzen
Und Räten, Schreibern, Maidels, Kindern
Und wissenschaftlich schönen Sündern
Sei Trotz und Hohn gesprochen hier
Und Haß und Ärger für und für.
Weisen wir so diesen Philistern,
Kritikastern und ihren Geschwistern
Wohl ein jeder aus seinem Haus
Seinen Arsch zum Fenster hinaus.“ Goethe.

Es gibt keinen deutschen Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, der seinem Unmut, Zorn und Haß auf die Kritik nicht schon in solcher oder ähnlicher Weise Luft gemacht hätte. Zumal in der Musik, in der die Kritik von Bach an nichts anderes tat als das Wirken und Schaffen unserer großen deutschen Meister in den Staub zu ziehen. Ja, schon aus der Zeit vor Johann Sebastian Bach sind Beispiele überliefert, in denen Unverständnis, Bosheit oder gar nur Dummheit das Schaffen großer Meister beeinträchtigte. Mit Bach beginnt aber die Zeit der organisierten Kritik, die Zeit, in der die Kärrner einen festen Ring um die Könige schlossen, um vierteljährlich, monatlich oder gar wöchentlich das gewaltige Ringen der Großen mit Schmutz zu bewerfen. Auch Bach bäumte sich einmal auf und versetzte seinen Kritikern, im besonderen wohl Johann Adolf Scheibe einen Hieb mit den Versen:

„Aufgeblasne Hitze, aber wenig Grütze
Kriegt die Schellenmütze endlich aufgesetzt.
Wer das Schiffen nicht versteht
Und doch an das Ruder geht,
Ertrinket mit Schaden und Schanden zuletzt.“
Phöbus und Pan.

Der Ring, den die Kritik gegen jede Neuerung, gegen jedes persönliche Schaffen und Streben der Tonsetzer bildete, wurde immer enger. Schließlich umfaßte er nicht nur die schaffenden, sondern auch die ausübenden Musiker: ein ungeheures Betätigungsfeld, das den Künstler in Fesseln legte, dem Kritiker aber völlige Freiheit ließ. Alles konnte vernichtet werden, das Werk, die Ausführenden, die Instrumente, der Rahmen der Darbietung, die Zuhörer und so fort. Die Kritik hat wahrlich ganze Arbeit getan: seit Bach hat sie sich allem entgegengestellt, was nur irgend neu und zukunftweisend, groß, erhaben und mächtig war. In neun von zehn Fällen ist es ihr geglückt, das Schaffen der Künstler und Meister zu hemmen und wann immer sie sich einmal besann, das Neue zu fördern, dann war es in zehn Fällen zehnmal verkehrt. Sie hat den Schaffenden die Existenz vernichtet: siehe Schubert und Schumann; sie hat die herrlichsten Werke mit Dreck besudelt: siehe den späten Beethoven und Bruckner; sie hat die jungen Talente in allem gehindert: siehe Reger und Brahms; sie hört fünfzig Jahre nach dem Tode eines Meisters nicht auf, sein Leben und Wirken verächtlich zu machen: siehe Wagner. Sie schnüffelt weiter herum in der Hinterlassenschaft der Meister und zeiht sie wenigstens gedanklicher Irrtümer, auch wenn diese durch ihr gewaltiges Schaffen längst überholt sind.

Man könnte versucht sein zu glauben, daß solches im vierten Jahr des Dritten Reiches nicht mehr möglich wäre. Aber die Langmut der verantwortlichen Männer ist groß. Wie

könnte man es ihnen auch verübeln, daß sie für sich gerne darauf verzichten, in den Schnüffeleien der Kritiker weiter herumzuschnüffeln? Die gewaltigen Zuckungen, mit denen eine neue Geistigkeit sich stürmisch Bahn bricht, haben natürlich auch in den Reihen der Kritiker manches Segel aufgebläht. Diesen stellte sich erst im verflossenen Winter ein ernstes Mahnwort Paul Graeners, des Leiters der Fachschaft Komponisten in der Deutschen Reichsmusikkammer, entgegen. Die Entrüstung darüber war größer, als man so gemeinhin denkt. Es ist freilich jedermanns Recht, seinen Beruf zu verteidigen — noch vor kurzem hätte man da vom Berufsethos gesprochen und eine innere Leere mit lautem äußeren Geschrei verdeckt. Es sei auch von vornherein zugebilligt, daß ein Einzelner mit ernstem Willen bemüht ist, sein Amt nach bestem Können zu verwalten. Aber es handelt sich eben nicht um den Einzelnen, wenn es um Berechtigung und Notwendigkeit des Ganzen geht. Wäre sich, gerade in den Reihen der Kritiker, der Einzelne bewußt über die notwendige Zusammenarbeit mit seinen Berufskameraden, dann könnte sich nicht ereignen, was durch Jahrzehnte geübt und heute noch üblich ist: daß eine Aufführung eines Werkes eines Abends von zwei nebeneinander sitzenden Kritikern geradezu gegensätzlich besprochen wird, z. B. eine Hans-Pfitzner-Uraufführung. Hier steckt ein grundsätzlicher Fehler.

Gleiches ereignet sich immer noch bei Beurteilung der Leistungen der ausübenden Künstler. Wie unfähig die Kritik ist, den inneren Wert der Leistungen der Künstler zu beurteilen, zeigt sich bei den Uraufführungen. Da werden die Ausführenden immer gelobt; jeder Tadel vereinigt sich auf das Haupt z. B. des Opernkomponisten, der manchmal schon in der Vorbereitungszeit zusehen muß, wie seine besten Absichten verkannt und wie sein Werk z. B. durch Regisseur und Kapellmeister allmählich zugrunde gerichtet wird. Mißerfolge von Uraufführungen werden stets dem Autor in die Schuhe geschoben, müssen dies schon deswegen, weil es der Kritik beim besten Willen nicht möglich ist, irgend etwas zu erkennen. Hier steckt wiederum ein grundsätzlicher Fehler, der übrigens schon dann auffällt, wenn z. B. ein Dirigent es wagt, ein klassisches Werk in anderer als in der gewohnten Weise zu interpretieren. Durch die Gewohnheit hat sich zu jedem großen Meister eine herkömmliche Aufführungsweise gesellt, die nicht einmal zutreffend zu sein braucht. Selbst wenn sich die Uraufführung einer Beethovenschen Sinfonie in allen Einzelheiten wiederherstellen ließe, würde noch kein Maßstab gewonnen werden können für die richtige Wiedergabe. Denn die Musiker zur Zeit Beethovens steckten in den Anschauungen der vor-beethovenschen Zeit; erst unter dem Eindruck des gesamten Schaffens Beethovens entstand der Aufführungstil der Beethovenschen Sinfonien, nicht aber etwa durch Hilfe der Kritik, die den dringendsten musikalischen Aufgaben nicht einmal Verständnis entgegenzubringen imstande ist, sondern durch die Forderungen Richard Wagners und deren Verwirklichung. So ist es bis heute geblieben. Wer als Dirigent etwa wagt, neue und notwendige Forderungen bei der Wiedergabe Bachscher Werke zu verwirklichen, die herkömmliche Schlamperei und die willkürlichen Verzerrungen der Zeitmaße oder das falsche An- und Abschwellen zu ändern, wird zunächst von der Kritik verdammt, zumindest völlig mißverstanden. Auf der anderen Seite tobt sich die „Freiheit" des Kritikers aus. Wie selten stimmen die Ansichten der Presse eines Ortes über die Leistungen eines Dirigenten, eines Sängers oder eines Orchesters überein!

Solche Vorkommnisse leiten über zum vielleicht ärgsten Mißbrauch der Kritik, der eintritt, wenn sie sich in der Hülle des wissenschaftlich gebildeten Rezensenten aufschwingt zu Aufsätzen über irgend ein historisches Thema, dabei aber das erstrebenswerte Maß wissenschaftlichen Forschungsdranges ohne weiteres verwechselt mit verantwortungslosem und anmaßendem Kritikerdünkel. Wie anders könnte man auch die Ausführungen bezeichnen, die Josef Vogler am 16. Oktober 1936 in der „Allgemeinen Musikzeitung" (63. Jg. 640) unter dem Titel „»Ein Mißgriff«, Beethovens Urteil über den Chorsatz seiner Neunten", freilich mit Einschränkung durch die Schriftleitung, veröffentlichte. Da heißt es u. a.:

„Die skrupellose und oft verworrene Berufung auf die „Neunte" und besonders auf ihren Chorsatz sollte irgendeinem Gedankengebäude zur Beherbergung einer neuen musikalischen Meinung Stützpunkt sein.

Allen anderen voran hat Richard Wagner die Einführung des Chores in das Finale der „Neunten“ für seine Lehre vom Musikdrama ausgenützt und darzutun versucht, daß Beethoven, um das zu sagen, was ihn zutiefst erfüllt, unbedingt habe zum Worte, zum Gesange greifen müssen, was gar nichts anderes ist, als die Behauptung, daß die Instrumentalmusik für den Ausdruck des tiefsten Gefühles unzulänglich sei. Diese mit dem innersten Wesen der Musik in Widerspruch stehende Meinung hat Wagner mit seinem dichterischen Programm zur „Neunten“, das er mit Beziehungen auf Goethes Faust verfaßt hat, zu unterstützen gesucht.“

Die erbärmliche Gesinnung, die den ganzen Aufsatz charakterisiert, steckt schon in diesen wenigen Sätzen: Wagner, der ungeheure Meister, hat also eine „mit dem innersten Wesen der Musik im Widerspruch stehende Meinung“! Freilich, freilich, dieser Stümper Wagner hat nur den Ring des Nibelungen, Die Meistersinger von Nürnberg, den Parsifal und vorher mehr als fünf andere herrliche Bühnenwerke gedichtet und vertont. Sie alle haben mit dem „innersten Wesen“ der Musik nichts zu tun. Herr Josef Vogler allein kennt dieses „innerste Wesen“, dessen Einsichtnahme er übrigens auch Beethoven in den weiteren Ausführungen abspricht. Aber auch ich will mich nicht weiter einlassen in die vielen Irrtümer, Verdrehungen, Entstellungen und offensichtlichen Unrichtigkeiten des ganzen Aufsatzes, sondern nur zeigen, daß sich in Josef Vogler der Typus des dünkelhaften Kritikers offenbart, dem das Hinausposaunen seiner eigenen „Meinung“ alles, das Kunstwerk, das Leben und Wirken unserer Meister nichts anderes ist als eine bloße Unterlage zur Entfaltung des jämmerlichen eigenen Selbst. Es ist jene erbärmliche Gesinnung, die sich von Bachs Kritikern an bis in die unmittelbare Gegenwart erstreckt und die zu erkennen jedem möglich ist, der sich beruflich wohl oder übel mit der Kritik auseinanderzusetzen hat. Ob J. Vogler nun selbst noch bestallter Kritiker ist oder nicht, ist nebensächlich. Er ist jedenfalls Geist von dem Geiste, der von den Künstlern aller Generationen aufs schärfste, leider aber immer noch erfolglos bekämpft wurde.

Gewiß hat sich in den letzten drei Jahren auch auf dem Gebiete der Kritik vieles geändert. Der politischen Gesinnung entspricht aber nicht immer das erforderliche künstlerische Verantwortungsbewußtsein des Kritikers. „Löbliche“ Ausnahmen hat es auch schon vor hundert Jahren gegeben. Aber was nützte es Beethoven, wenn nach den Aufführungen seiner Sinfonien auf eine „wohlwollende“ Besprechung neun niederschmetternde zu zählen waren? Soll wegen einer günstigen Stimme die übrige Meute geschont werden? Ich glaube, eher sollen die Künstler gefördert als die Kritiker behütet werden. Darum sei ein Blick geworfen auf Zustände, die nachgerade ein Ende finden sollten.

Kritik ist Reaktion.

„Der Tausendsackerment!
Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.“
Goethe.

Bleiben wir in der lebendigen Gegenwart. Die Kritik der vergangenen Zeiten ist mehrfach untersucht worden, wobei natürlich auf die lobenswerten Dinge meist ein stärkeres Licht fiel als es dem tatsächlichen Zustande entsprach. Aber es ist nun einmal so, daß man namentlich die weit zurückliegende Vergangenheit gemeiniglich mit anderen Augen betrachtet; man dünkt sich eben weiser und hat für frühere Irrtümer oft nur ein nachsichtiges Lächeln übrig. Das Antlitz der Kritik hat sich aber nicht geändert. Wohl gibt es Wellen, in denen sie mehr hervortritt und Zeiten, in denen sie selbst innere Krisen zu überwinden hat. Eine solche Krise herrscht ja auch augenblicklich vor durch die Umwandlung des Laienkritikers zum Berufskritiker, vom Nichtfachmann oder bloßen Journalisten, der nebenbei auch die Musikveranstaltungen bespricht, zum berufsmäßig vorgebildeten Kritiker. Auch im jetzigen Deutschland ist die Zahl der letzteren noch so gering, daß sie als ungewöhnliche Ausnahmen gelten. Dies wird wohl immer so bleiben, da es schwerlich viele junge Menschen geben wird, die sich aus innerem Drange dem Kritikerberufe zuwenden wollen. Denn die Tätigkeit des Kritikers verlangt von seinem Kopfe eine Arbeit, die ansonsten der Magen zu verrichten hat. Auch der Magen arbeitet nur, wenn ihm von außen Arbeitsmaterial zugeführt wird. Und wie der Magen, so reagiert der Kritiker. Erhält er die ihm zur Gewohnheit gewordene,

alſo durch Erziehung und andere Umſtände gewöhnte Nahrung, dann iſt er zufrieden und verhältnismäßig ſtill. Erhält er ungewohnte Nahrung, ganz abgeſehen, ob ſie gut oder ſchlecht iſt, dann wehrt er ſich, der Magen und der Kritiker. Die ungewohnte, nicht etwa die gute oder ſchlechte Koſt, erregt ſeine Abſcheu. Er lehnt jede Veränderung ab ohne zu wiſſen, ob ſie ihm zuträglich ſein wird: Der Magen und der Kritiker ſind Reaktionäre. Reaktionäre aus Gründen der Trägheit, bequemer Selbſtbehauptung und aus Gründen, die mit der Magenweiſe überhaupt zuſammenhängen: der Abhängigkeit von der Zufuhr an Arbeitsmaterial. Die Pendelausſchläge ergeben ſich von ſelbſt. In der Zeit der Not an friſcher Zufuhr begnügt ſich die Kritik mit dem noch gerade Gebotenen, in der Zeit großer Meiſter gibt es die große Abwehr gegen das ungewohnt Große. Was ſollen die angeblichen Nutznießer der Kritik, die Künſtler und die Hörerſchaft dabei gewinnen? Wozu der künſtliche Keil zwiſchen Künſtler und Volk? Was kann die Reaktion überhaupt Gutes ſchaffen? Eine jede Kritik iſt aber eine Reaktion auf die Aktion des Künſtlers, des ſchaffenden wie des nachſchaffenden. Die Muſikkritik hat kaum jemals ſchlechte Künſtler zum Schweigen gebracht, die guten aber oft in jeder Weiſe gehemmt.

Das Abhängigkeitsverhältnis und die reaktionäre Arbeitstätigkeit gehören zum Weſen der Kritik. Beides ſind ſchwerwiegende und ſchlimme Vorausſetzungen namentlich für den verantwortungsbewußten Kritiker. Wem iſt der Kritiker aber verantwortlich? Außer demjenigen, der ſeine Erzeugniſſe druckt, alſo veröffentlicht, nur ſich ſelbſt. Der erſte Punkt wurde zur Tragödie vieler Exiſtenzen, die in vermeintlichem Glauben an eine heilige Sendung der Kritik furchtlos ſchrieben, zurückgewieſen wurden und nur zu oft der letzten Exiſtenzgrundlage beraubt wurden. Der falſche Glaube an die mögliche Reinheit der Kritik hat noch keine Heiligen, wohl aber unnötige Märtyrer hervorgebracht. Daß die heute noch übliche Form der Kritik entſtanden iſt lediglich aus Reklamegründen der Verleger, die Muſikzeitſchriften gründeten, um darin ihre eigenen Verlagswerke genügend anzupreiſen, iſt ſelbſt den Fachkritikern kaum bekannt. Der induſtrielle Ausgangspunkt der Kritik mag heute verwiſcht ſein, aber in alle Veräſtelungen hinein iſt noch ein Schimmer davon übrig geblieben, der ſelbſt dann noch erkennbar iſt wenn man behauptet, gerade der Künſtler bedürfe der Kritik. Der Künſtler bedarf wahrlich der Förderung, aber nicht der Kritik.

Die vermeintliche Verantwortung vor ſich ſelbſt iſt zumeiſt ein Schlag ins Waſſer. Der Künſtler iſt für ſein Tun verantwortlich, der Kritiker — wandelt ſich, wenns not tut. Wer hätte dies nicht in den letzten drei Jahren mit anſehen müſſen! Eine Muſikzeitſchrift verſtand es ſogar, ſich ſelbſt gänzlich ins Gegenteil zu verkehren, ſo gewiſſermaßen über Nacht das Gegenteil deſſen zu verkünden, was ihr zwanzig Jahre lang recht erſchien. Es iſt eben ſo mit der Kritik und allem Zubehör: das Unverantwortliche kann man nicht verantworten, alſo ſtellt man ſich um. Das können aber — vorher und nachher — nur ſolche tun, die jeder Weſenhaftigkeit ermangeln, ſolche, die immer ſchon der Mode, den augenblicklichen Tendenzen folgten, unter dem Mantel der Kulturpolitik in Wirklichkeit nur dem Erfolg ſich beugten und das elende Tagesgeſchrei ihren Leſern als „letzten Schrei" der jüngſten Kulturentwicklung auftiſchten. Aber auch abgeſehen von dieſem einzigartigen Falle wird es dem einzelnen Kritiker immer wieder ſehr ſchwer, die Verantwortung vor ſich ſelbſt frei zu halten von äußeren Einflüſſen. Zu ſehr iſt er eben gebunden an die Zufuhr von Arbeitsmaterial, das ihm von außen hereinſtrömen und das er mit allen anderen zeitlichen Bedingungen eben übernehmen muß, wenn er ſeine Tätigkeit überhaupt aufrechterhalten will. Das einzige, was er noch einzuſetzen vermag in ſeinem Berufe, iſt das Menſchliche. Aber gerade das Menſchliche ſchließt ſchwere Irrtümer in ſich ein.

Der Kritikerberuf.

„Floreſtan ſtieg auf den Flügel und ſprach:
Verſammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totſchlagen ſollet die Philiſter, muſikaliſche und ſonſtige, vorzüglich die längſten . . ."
Robert Schumann.

Die Kritik iſt ein tauſendköpfiges Ungetüm. Alle Welt iſt von ihm befallen; im engeren Bereiche der Kunſt, und hierin wieder in der Muſik iſt das geſunde Denken und Empfinden

geradezu unbekannt geworden. Künstler und Zuhörer sind diesem Gespenst verfallen, oft ohne dies zu wissen. Kaum einer ist mehr imstande, Musik anders zu hören als in dem herkömmlich kritischen Sinne. Drei Jahre Tätigkeit im Deutschen Volksbildungswerk mit Teilnehmern aus allen Schichten des Volkes haben mich hinlänglich überzeugt, daß die Zuhörer Musik gar nicht mehr anders aufnehmen können als in der Art, wie sie es durch die Presse lernen. Was nützt es, wenn an allen Orten versucht wird, den Kreis der an der Musik Teilnehmenden zu erweitern und zu vertiefen? Wenn dann nur erreicht wird, daß sie lernen, Musik zu „kritisieren"?

Von dieser Seite her erwächst dem Kritiker eine Verantwortung, die zu tragen er gar nicht imstande ist. Schließlich trägt sie der Pressereferent gar nicht allein, sondern mit ihm alle diejenigen, die von Berufswegen mit Musikdingen zu tun haben, Laien wie Fachmusiker. Die Kritiker hinter verschlossenen Türen, bei den verschiedenen Organisationen wie Instituten sind dabei so ernst einzusetzen wie etwa die Verleger und ihre Berater, die, wie im Falle Franz Schuberts, an der Vernichtung der Existenz eines Genies die größte Schuld tragen. Überall herrscht in der Musik die Kritik und doch wird nirgends so kritiklos gehandelt und geurteilt wie in der Musik.

Es gibt also verschiedene Arten von Kritikern, so wie es verschiedene Arten von Kritik gibt. Die Kritiker hinter verschlossenen Türen sind nicht ohne weiteres zu treffen. Sie laufen überall herum, anonym, feige und leider doch oft einflußreich. Öffnet die Türen der Sitzungssäle der Musikgesellschaften und Vereine, der Kuratorien der Musikinstitute, und bald wird sich zeigen, daß Musik und Musiker abhängen von kritischen Dilettanten, die alle in ihrem eigenen Berufe eine gleich große Ahnungslosigkeit niemals dulden würden. Der beste Arzt kann als Vorsitzender einer Konzertgesellschaft das Musikleben einer Stadt erheblich beeinträchtigen, der beste Jurist die geradezu staatspolitisch wichtige Erziehungsarbeit einer Musikschule als Kuratoriumsvorstand gefährden! Und doch kritisieren sie alle, sind abhängig von Dingen, die von sehr weit außen herangetragen werden an die Musik, die sie selbst nicht anders erleben können als gerade in der Art des Kritikers ihrer Tageszeitung. Glücklicherweise hat auf diesem Gebiete der „Kritik" der Staat nunmehr stärkeren Einfluß genommen als vordem.

Bleibt die Zeitungskritik, die in Tageszeitungen, in Fachzeitschriften und in sonstigen Blättern eine ziemliche Rolle spielt. Sie hat noch allen Stürmen getrotzt, ist immer wieder dagewesen, so daß man versucht sein könnte, sie wenigstens als notwendiges Übel gelten zu lassen. Sie verdankt aber ihre Zähigkeit nur dem Schmarotzerdasein, das sich gerade dann am meisten zu entfalten vermag, wenn es ihm gelingt, den lebenspendenden Baum zu überwuchern. Wohl ist die Fülle ihrer Möglichkeiten sehr gering im Vergleiche zur Schaffensfülle der Kunst; sie setzt sich aber mit Vorliebe dicht unter die Spitze des Baumes, treibt von da aus einen scheinheiligen Trieb nach oben um schließlich die ganze stolze Höhe des Baumes für sich zu beanspruchen: was wäret ihr Künstler, wenn wir nicht wären!

An dieser Spitze glaubt auch der ideale Kritiker zu stehen, der im Novemberheft 1936 dieser Zeitschrift („Kritik mal drei") durch Wolfgang von Bartels geschildert wurde. Der ideale Kritiker ist der Kulturkritiker, heißt es da, der verantwortungsbewußte, der „dank seiner tagtäglich beigebrachten Schau- und Hörergebnisse die einzige Stelle sein dürfte, die in der Lage ist, das tatsächliche Ausmaß, die tatsächliche Wirkung einer groß geführten kulturpolitischen Linie mit all ihren scheinbaren Krümmungen gründlichst zu kennen, zu prüfen, und aus eben dieser Kenntnis zur Überwachung, gegebenenfalls zur Richtigstellung berufen zu sein". Dies ist ein ehrlicher Wunschtraum, der dem Wollen des Einzelnen zur Ehre gereicht. Am wachen Tage aber zeigt sich sehr bald die Unmöglichkeit dieses Vorhabens. Die erwünschte große kulturpolitische Linie kann ja niemals vom Kritiker, sondern immer wieder nur durch den schaffenden Künstler in die Zukunft geführt werden. So baut der Künstler an der Zukunft, der Kritiker reißt sie täglich nieder. Aber nicht einmal die Gegenwartsaufgabe kann die Kritik erfüllen: Mittler zu sein zwischen Volk und Künstler, wie es da als Idealfall hingestellt wird, es sei denn, man verstehe unter Volk die urteilslose, ja gerade durch die Kritik verdorbene kleine Schicht von Zuhörern. Die Kritik

hat das Volk noch nicht zur Kunst herangeführt; diese schwierige Aufgabe wird jetzt erst allgemach unternommen. Der Kritiker, auch der ehrlichste Kulturkritiker, hat im besten Falle einen negativen Einfluß. Die ganze Geschichte der Kritik ist ein Beweis gegen ihre innere Berechtigung. Nur einmal schien es, als käme eine Wende der Dinge:

Der erste Umschwung.

„Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das meiste anders, als wir dachten ...“
Robert Schumann
in einer Besprechung über Niels Gade.

1834 war es, da schien einer heranwachsenden Generation jugendlicher Brauseköpfe das tyrannische Verhalten einer philiströsen und reaktionären Kritik unerträglich. Mit frischem Mut und froher Kampfeslust griff sie ein und gründete eine Zeitschrift, die den erbärmlichen Verhältnissen der Kritik ein Ende bereiten sollte: es ist dies Robert Schumanns Neue Zeitschrift für Musik. Mit klarem Sinn für die Erfordernisse der Kunst — und nicht wie sonst für die Erfordernisse des Augenblicks und der Konjunktur — wurden Forderungen gestellt und verwirklicht, die in der Tat geeignet waren, dem herkömmlichen Schlendrian Garaus zu machen. Nicht die Prediger, Militärauditoren, die Rechtsanwälte oder die ästhetischen Schöngeister sollten Musik und Musiker öffentlich kritisieren, sondern nur die Musiker selbst. Nicht das Wissen um einige musikalische Fachausdrücke sollte berechtigen, die Künstler zu kritisieren; nur durch eigenes Schaffen wurde das Recht zur Kritik erworben. Leider gelang es Schumann nicht, diesen Kreis von Kritikern zu erhalten. Eine Aufforderung an Richard Wagner landete im Papierkorb, schon zu Rang und Ansehen gelangte Komponisten fürchteten sich, durch eine Verbindung mit Schumann in revolutionären Geruch zu kommen. So blieb von dem Schwarm jugendlicher Brauseköpfe schließlich nur Schumann übrig; von ihm selbst stammten ja die neuen Forderungen, er als einziger übersah die Tragweite seines Tuns: Robert Schumann ist der erste ideale Kritiker gewesen, der durch eigene schöpferische Leistungen das Recht zur Kritik in Anspruch nehmen durfte.

Schumann ist ein Ausnahmefall inmitten einer Welt, die sich gerade gegen seine Grundsätze auflehnte. Seine, nun natürlich unzulänglichen Mitarbeiter zogen ihn herab. Verbittert und enttäuscht gab er sein Blatt nach zehnjähriger Tätigkeit aus der Hand. Seine Kritiken und Besprechungen sind aber ein Zeugnis edelsten Wollens, für uns Heutige eine Mahnung zur endlichen Erfüllung seiner Forderungen. Hätte Wagner den frühen Wunsch Schumanns erfüllt, Mitarbeiter zu werden, es wäre sicher nicht zu der bekannten künstlerischen Entfremdung gekommen. Aus der Einsamkeit, in welche Schumann wider Willen geriet, führte schließlich kein verbindender Weg hinüber zu Wagner, der gleichwohl am gleichen Strange zog. Nur dadurch kam Schumann zur Resignation: „Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das meiste anders, als wir dachten.“

Die Meistersinger von Nürnberg.

„Aus finstrer Dornenhecken
die Eule rauscht hervor,
tät rings mit Kreischen wecken
der Raben heis'ren Chor:
in nächt'gem Heer zu Hauf,
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elstern, Krähen und Dohlen!“

Wagner erlebte den Zusammenbruch der Forderungen Schumanns. Wagner überlebte seinen Alterskameraden Schumann und stand alsbald allein. Allein der Meute gegenüber, die ihn nicht bloß in herkömmlichem Sinne kritisierte, sondern neben seinem Schaffen auch sein Leben zu zerstören suchte. Wohin er kam, wo immer er Fuß zu fassen suchte, überall entzog sie ihm den Boden, stürzte sie sich auf ihn, machte ihm das tägliche Leben zur Hölle und ließ ihn fliehen, weiter fliehn und immer wieder wandern. Kritik in jeder Form, vom bayerischen Haus-



Johann Mattheson

1681—1764



Joh. Friedr. Reichardt

1752—1814



Joh. Adam Hiller

1728—1804

Die ersten deutschen Musikkritiker

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik“)



E. T. A. Hoffmann

1776—1822



Joh. Friedrich Rochlitz

1769—1842



Ludwig Rellstab

1799—1860



Franz Brendel

1811—1868

Führende deutsche Musikkritiker der Vergangenheit

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik")

minifter herab bis zum Logenfchließer. Es ift nicht leicht zu entfcheiden, welche Kritik Wagner am meiften beeinträchtigte, die Werkkritik, die Leiftungskritik, die Organifationskritik, die Kulturkritik oder die Kritik an feinem Lebenswandel, die durch engherzige Prüderie ganz befonders gefördert wurde? Einmal bäumte der Künftler Wagner auf: da zeichnete er nicht etwa die Karikatur, fondern das innerfte Wefen des Kritikers in der Geftalt Sixtus Beckmeffers in den Meifterfingern. Die hohle Vielfeitigkeit der Kritik, ihr Auftreten wie ihre Anfprüche, die ganze Erbärmlichkeit der Gefinnung ift in eine einmalige künftlerifche Form gebracht, wie fie wahrhaft künftlerifcher und zugleich natürlicher nicht gedacht werden kann. Man lefe nur einmal die Worte Beckmeffers für fich durch, von dem erften Anfpruch an, in welchem — fchon ganz echt — kritifche Bedenken geäußert werden:

„Doch wollt Ihr von dem Punkt nicht weichen,
der mich — ich fag's — bedenklich macht";

über die erfte Beurteilung Walters hinweg:

„Wer ift der Menfch?" . . .
„Er gefällt mir nicht!" . . .
„Was will er hier? — Wie der Blick ihm lacht!"
„Holla! Sixtus! Auf den hab acht!"

bis zum hinlänglich bekannten weiteren Verhalten. Beckmeffer ift die Perfonifikation der Kritik, phyfifch und pfychifch zufammengenommen. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man Wagners Idealzeichnung des Kritikers mit anderen als feinen Worten befchreiben. Wie wirkte fie auf die Kritik, auf die damalige Kritik? Der kritifche Hauptapoftel Eduard Hanslick war nicht mehr erboft als fonft auch; verftanden hatte er nichts davon; dennoch ift bezeichnend, was er neben den üblichen Schmähungen auszufetzen hatte. So fei trotz aller Übelkeit eine Stelle von ihm wiedergegeben:

„Erzählen wir Jemandem die Handlung der Meifterfinger, was mit wenigen Worten getan ift, fo wird er kaum begreifen, wie daraus eine Oper von größerm Umfang als der Prophet und die Hugenotten entftehen konnte. Diefe gewaltfame Dehnung und Zerrung einer kleinen, ärmlichen Handlung, die ohne fpannende Verwicklung und Intrigue fortwährend ftille fteht und kaum hinreichenden Stoff für ein befcheidenes, zweiaktiges Singfpiel bietet, ift der größte praktifche Fehler der Meifterfinger. Von der zähen Weitfchweifigkeit aller diefer Reden und Gegenreden, häuslichen Gefpräche und trockenen Belehrungen, bei ftetem Feftfitzen der Handlung, läßt fich fchwer eine Befchreibung geben . . ."

Dies ift keineswegs das fchlimmfte Zitat, das aus den Ausführungen Hanslicks herausgeholt werden konnte! Aber der kritifche Maßftab: Prophet und Hugenotten! fpricht fchon für fich. Man glaube aber nicht, daß dies etwa Hanslicks perfönliche Einftellung gewefen fei: es gehört zum Wefen der Kritik, daß fie fich mit dem fogenannten Publikumserfolge auf die gleiche Stufe ftellt und von da aus die wirklichen neuen Erfcheinungen der Kunft bekämpft. Luftig ift es zu beobachten, wie das künftlerifch geformte Bild des Kritikers auf den zuhörenden Kritiker wirkte. Das Abbild feines eigenen Wefens hatte Hanslick nicht erkannt; diefe Selbfterkenntnis kann man freilich von einem Kritiker nicht verlangen. Dennoch fcheint ihm nicht behaglich gewefen zu fein, da er fich alsbald gegen die „trockenen Belehrungen" wandte. Das ift zu viel: wie durfte Wagner wagen, einem Kritiker von der Bühne herab Belehrungen zu erteilen? Wer darf überhaupt die Kritik belehren?

Nur die Kritik darf dies tun: fo gab Hanslick feinen Lefern zum Todestag des Meifters am 13. Februar 1883 die Belehrung, daß das Bayreuther Feftfpielhaus „bald nur ein hiftorifches Monument fein wird"!

Hier der Künftler, dort die Kritik. Der Meifter fchafft ewige Werte, die Kritiker fchreiben einander ab. So die Allgemeine Mufikalifche Zeitung Friedrich Chryfanders 1870, die bedeutendfte Berliner Mufikzeitfchrift der damaligen Zeit, als die Meifterfinger nach der Wiener Erftaufführung und ihrer Verunglimpfung durch Hanslick auch in Berlin über die Bretter gingen. Um die bisherigen Taten der Kritik doch an einem „objektiven" Beifpiele zu zeigen — diefe Zeitfchrift liebäugelte ftets mit den Namen der bedeutendften Fachgelehrten — feien die beiden Nachrichten über die Berliner Erftaufführung wortgetreu wiedergegeben:

„Wagners „Meistersinger“ gelangten hier zur Aufführung, fuhren aber noch schlimmer, als in Wien. Durch alle Scandalosa scheint Wagner nun glücklich dahin gelangt zu sein, daß das Publikum auch seine Opern wesentlich als eine Gelegenheit zum Scandalmachen ansieht. Diese erste Berliner Aufführung — von einer zweiten mußte einstweilen ganz abgesehen werden, da Betz, der Sänger des Hans Sachs, total heiser und Frau Mallinger (Eva) ebenfalls noch von dem ersten Abend angegriffen ist — hat zahlreiche Anekdoten hervorgebracht. Nachfolgend eine zur Probe. Nach dem zweiten Akte wurde General von Moltke im Foyer des ersten Ranges von einer hohen Person gefragt, wie er sich befinde? Im Reichstag, erwiderte der berühmte Stratege, sei es doch besser, da könne man wenigstens auf Schluß antragen.“ (1870, 5. Jg. 118.)

Es ist dankenswert, der Nachwelt erhalten zu haben, daß Moltke Interesse genug aufbrachte, dem wichtigen Ereignis der Berliner Erstaufführung der Meistersinger beigewohnt zu haben. Die gelehrten Schriftleiter und Mitarbeiter der Zeitschrift gingen gewiß nicht hin; und wenn sie dies taten, dann ist nicht einmal eine Anekdote darüber erhalten. Chrysander wenigstens setzte sich im gleichen Jahrgang der Zeitschrift hauptsächlich mit dem Problem der dramatischen Aufführung des Oratoriums „Paulus“ von Mendelssohn auseinander. Die Besprechung der Meistersinger wurde einem Winkeljournalisten überlassen, der sich vierzehn Tage darauf nochmals vernehmen ließ:

„Die Meistersinger von Wagner haben nun dreimal bei überfüllter Hofloge die Bühne passiert, nach dem es in den Proben mehrfach zu der heftigsten Opposition von Seiten der Sänger und des Orchesterpersonals gekommen. Ob Wiederholungen dieses musikalischen oder vielmehr unmusikalischen Monstrums fernerhin folgen werden, ist im Grunde höchst gleichgültig, da das, was auf den königlichen Theatern der Residenz geschieht, nicht den geringsten Maßstab für die musikalischen Zustände Berlins abgibt. Lächerlich ist nur, daß die Kunst-Kritiker eines Teiles unserer politischen Tageblätter mit aller Wichtigkeit an eine Besprechung dieses sogenannten Zukunfts-Dramas gehen und in possierlichem Ernste ein „Dafür“ und „Dawider“ abzuwägen suchen. Wir wollen auf diese Albernheiten nicht weiter eingehen, halten es dagegen für unsere Pflicht, auf die in der Glasbrennerschen Montagszeitung gegebene vortreffliche Rezension zu verweisen, welche Inhalt und Musik des Wagnerschen Werkes vollkommen charakterisiert. Es heißt daselbst: „Das (nämlich der Hergang des Stückes) war für den gewöhnlichsten Theaterbesucher-Verstand alles vorauszusehen, denn von wirklicher Erfindung, von mannigfachen, geistreich in Konflikte gestellten Intriguen, von einer Peripetie endlich ist in diesem vierstündigen Meistersingerspiel kaum eine Spur zu finden. An frappanten Wortstellungen, heiklichen Versen, ungeheuerlichen Reimereien fehlt es aber nie in Wagnerschen Textbüchern, und, Dank der Ironie des Schicksals! ein Wort hat der Dichterkomponist in diesem neuesten Libretto aufs Tapet gebracht, das zur Bezeichnung des Effekts, den mindestens dreiviertel seiner Musik, vor allem gleich die Ouvertüre, auf jedes musikalische Ohr ausüben, nicht trefflicher ersonnen werden kann: „OHRGESCHINDER“! Dieses Ohrgeschinder kulminiert nun in der kolossalen Prügelszene des zweiten Finales, und wenn Musik stinken könnte, so würde man sich bei dieser Ecoscherie in Noten die Nase zuhalten müssen. Wenn sämtliche Leierkastenmänner von Berlin in den Renzschen Zirkus gesperrt würden, und jeder eine andere Walze drehte, es könnte keine grauenvollere Katzenmusik erzielt werden, als hier von Herrn Wagner erreicht worden ist, und wenn dann nach einem solchen Ohrgeschinder im letzten Akt ein paar Dutzend menschlich und musikalisch klingende Texte auftauchen, so klatscht das gute, abgemarterte Publikum in die Hände und meint Wunder, was es gehört hat.“ Die Herstellung des hier so vortrefflich beschriebenen Ohrgeschinders hat der Komponist aber den Executierenden nicht so leicht gemacht, wie man denken sollte. Mit Leierkastenmännern wäre nach Glasbrenners Vorschlag das Ziel allerdings sofort zu erreichen gewesen. Aber Gott behüte! das wäre ja zu einfach!! Wagner hat es dagegen vorgezogen, die Blech-Instrumente derart zu behandeln, daß es Pflicht wurde, an jedes Pult, wo sonst nur einer zu sitzen pflegt, zwei Mann hinzusetzen, so daß erstlich, wenn dem einen Bläser die Puste ausgehen sollte, der andere für ihn eintreten könnte, dann aber auch, daß jener zweite mithelfen könnte, wenn nach Ansicht eines hochweisen Kapellmeisters das Fortissimo nicht stark genug ausfallen sollte. Über die Art, wie die Oper in der ersten Vorstellung aufgenommen wurde, heißt es weiter unten: „Man applaudierte angemessen zuerst, aber stürmisch, als sich zischende Opposition erhob; ja man verlangte nun das Lied da capo und Niemann mußte wirklich eine Strophe davon repetieren. Dies war ein interessanter, ja der interessanteste Moment der ganzen ersten Meistersinger-Vorstellung. Herren und Damen aus den höchsten und exklusivsten Kreisen machten eine so heftige Demonstration gegen die Zischer, daß es den hier eben nicht besonders zahlreichen Wagnerianern, die sich von einer solchen Unterstützung schwerlich etwas träumen ließen, leicht wurde, die Wiederholung des Liedes, das in einer Weberschen Oper kaum bemerkt worden sein möchte,

durchzuklatſchen. Was eine einzige kleine graziöſe Dame, eine, vielleicht aus purer Caprice enragierte Fanatiſtin für Zukunftsmuſik in der Crême unſerer Geſellſchaft nicht alles anrichtet![1] Man ſah diſtinguirteſte Perſonen die beſten Glacés zerklatſchen, Leute, die ſonſt nie zu applaudieren pflegen, auch notoriſch nicht muſikaliſcher ſind als eine Auſter. Ein hebräiſcher Mann neben mir im Parquet ſagte: „Ich wundre mich, daß im erſten Rang nicht bereits Hephep gerufen wird". Aber im zweiten Akt ſchien mit der Geduld auch die Beifallscaprice jener ariſtokratiſchen Wagner-Partiſane zu Ende zu gehen. Die ganz unbeſchreibliche Langeweile, welche dieſer Akt über die Hörer verhängt, machte ſich ſchließlich durch ein olympiſches Gelächter Luft. Das Auditorium bekundete mehr und beſſeren Humor als der berufene „Dichterkomponiſt"." (ebenda, 134)

Was will man mehr von der Kritik? Mit Wagner wurden eben auch ſeine königlichen Freunde verunglimpft; die Kritik hat ſeit ihrem Beſtehen nicht nur kritiſiert, ſondern auch politiſiert, obwohl ſie es iſt, die jede Gelegenheit benützt zu ſchreien, daß Kunſt und Politik getrennte Dinge wären.

Die „Allgemeine Muſikaliſche Zeitung" hat ſchon 1868 die Münchner Uraufführung der Meiſterſinger in Grund und Boden verdonnert, „Dichtung und Kompoſition als total verunglückt und verfehlt" bezeichnet. In der Zwiſchenzeit erſchien über Wagner nur eine Aufzählung der Schriften, die gegen ihn verfaßt und gedruckt wurden.

Bedarf es eines weiteren Beweiſes für die Segnungen der Kritik? für die unbedingte Aufrechterhaltung einer Einrichtung, die perſönlicher Rachſucht und Gewinnſucht ihr Entſtehen verdankt und ſeit bald hundertfünfzig Jahren alles mit Füßen tritt, was nach langen Irrwegen endlich als heiligſtes Nationalgut verehrt wird?

Das Kunſtwerk beſteht, die Kritik wandelt ſich. Dies darf man nicht überſehen, wenn man das Weſen der Kritik an der Wurzel packen will. Hätte man das Geld, das ausgegeben wurde, um Wagner herabzureißen, zu verunglimpfen und irgendwie zu ſchädigen, Wagner ſelbſt gegeben, er hätte wahrſcheinlich das Feſtſpielhaus damit erbauen können. So ſtand er auf der anderen Seite, Gott ſei Dank, vergöttert von ſeinen Freunden, geborgen durch den „königlichen Freund". Die Wirkung ſeines Werkes war aber trotz aller kritiſchen Bemühungen nicht aufzuhalten. Daher die allmähliche Umbiegung deſſen, was man erſt auszulöſchen gedachte. Schließlich — nach Jahrzehnten — ſah alles folgend aus:

„Das Unverſtändnis, mit dem beim Erſcheinen von Wagners Dichtung ihr vor allem die Kritik gegenübertrat, die vielfach alle die altertümlichen Bezeichnungen und Namenbildungen für ſeine Erfindung nahm, iſt längſt beſſerer Einſicht gewichen, und auch das Publikum hat ſich mit der Eigenart der Ausdrucksweiſe vertraut gemacht und befreundet."

Die falſche Meinung, die darin liegt, als habe die beſſere Einſicht bei der Kritik begonnen und wäre ſodann von da aus auf das Publikum übergegangen, wird glücklicherweiſe nicht aufrechterhalten. Denn in völliger Inkonſequenz fährt der Verfaſſer, einer plötzlichen Einſicht folgend, fort:

„Das von fachmänniſcher Seite ſo hart angegriffene Werk wurde vom Volke ſogleich recht erfaßt und gewürdigt, und trotz aller Quertreibereien nahm es von München aus verhältnismäßig raſch ſeinen Weg über die Bühnen."

Solches ſteht freilich nicht mehr in einer Kritik, ſondern in der Einführung zur Dichtung der Meiſterſinger, die von dem als Kritiker und Schriftſteller bekannten Georg Richard Kruſe ſtammt (Reklams Univerſalbibliothek). Das Abſchieben auf ein Nebengeleiſe iſt offenbar, wenn auch dem Verfaſſer nicht bewußt. Der Künſtler ſteht immer zu ſeinem Werke, die Kritik ändert ſich oft ſchon nach zehn Jahren. Die Muſikgelehrten runden nach achtzig oder hundert Jahren das Bild ab, milde lächelnd über frühere Irrtümer und doch ſogleich bereit, der neuen, lebenden Kunſt das gleiche Schickſal zu bereiten.

Die Meiſterſinger ſind der Wendepunkt der deutſchen Muſikkultur. Wann wird das deutſche Volk dies verſtehen und darüber wachen, daß der geiſtige Heros des Dritten Reiches vor niederträchtigen Angriffen bewahrt bleibt? Wann wird die Zeit kommen, in der nicht die Anſicht der Preſſe-Kümmerlinge, ſondern Wagners Lebenswerk zur Grundlage einer künftigen Muſikkultur erhoben wird?

---

[1] Gemeint iſt Gräfin Schleinitz, die Gattin des preußiſchen Hausminiſters, welche unermüdlich für Wagner eintrat.

Die Forderung.

Die Schäden des bisherigen Systems der Kritik sind bekannt. Auch ist es nicht verwunderlich, daß manche Vorschläge zur Besserung unwürdiger Zustände ausgearbeitet wurden; ja, man kann sagen, daß auf allen Seiten versucht wird, die Musikkritik von der Belastung einer unerfreulichen Vergangenheit zu befreien. So sind heute manche Musikkritiker an der Arbeit, die sich in jeder Weise bemühen, wenigstens für die Gegenwart eine Wiederholung unwürdiger Zustände zu vermeiden. W. v. Bartels ist ein Sprecher für viele, die es gut meinen. Solange aber noch Uraufführungen größerer Werke wie z. B. Sinfonien in den Musikberichten mit fünf Worten abgetan werden können, und dies immer wieder, sobald es sich um einen unbekannteren Autor handelt, solange ändert sich im Grunde nichts. Denn wiederum klammert sich die Kritik an die bekannten Namen, wenn auch der Ton Hanslicks nur noch selten anzutreffen ist. Neben den Vielen, die es gut meinen, gibt es leider immer noch mehr, die es auch heute noch gar nicht so gut meinen, solche, die weder durch Vorbildung noch durch eigenes Schaffen befähigt sind zum Amte eines verantwortlichen Kritikers. Und schließlich gibt es auch heute noch Zeitungsverleger, die eine „Fachkritik" für ihre Zeitung ablehnen. Aus all diesen, sagen wir im Übergang befindlichen Zuständen führt aber nur eine einschneidende Umwandlung heraus: die Wiedereinführung der Forderung Robert Schumanns!

Die Schwierigkeiten, denen einst Schumann erlag, sind heute zum größten Teile überwunden. Mußte er damals klagen, daß die Musiker nicht schreiben könnten, so ist dies heute ganz anders: es gibt kaum einen Musiker, der nicht schreibt. Also laßt nur Musiker über Musik urteilen! Laßt die Leistungen der Tonsetzer nur durch Tonsetzer beurteilen, die Leistungen der Dirigenten nur durch Dirigenten! Und zwar nicht etwa durch solche, die bloß den Beruf erlernt haben, ohne ihn jemals auszuführen, sondern nur durch solche, die sich zur selben Zeit ebenfalls mit eigenen Leistungen zeigen. In einer Stadt mit zwei Konzertdirigenten werden sich die beiden Dirigenten gegenseitig „besprechen". Daß dann mehrere Zeitungen eine gleichlautende Beurteilung bringen, ist nicht unangebracht, außerdem wurde der Vorschlag einer einheitlichen Kritik, womöglich über einen ganzen Gau, längst vorgebracht. Laßt die Uraufführung eines Werkes von Hans Pfitzner nur von einem Tonsetzer besprechen, der durch sein eigenes Schaffen dazu befähigt ist; gebt den Tonsetzern die Möglichkeit, daß ihre Werke von verständigen, ihnen erwünschten Komponisten beurteilt werden! Nur wer selbst im Brennpunkt des öffentlichen Musizierbetriebes steht, darf zu gleicher Zeit den Merker spielen, und soll es sogar. Das Wechselspiel zwischen Leistung und Beurteilung wird in aller Zukunft ganz andere Ergebnisse erzielen als dies bisher der Fall war. In den Uraufführungen größerer oder abendfüllender Werke werden in Hinkunft nicht mehr hunderte von Schergen der Presse sitzen, sondern Tonsetzer, die für das, was sie zu berichten haben, sich selbst, den Künstlern und dem Volke verantwortlich sind, nicht aber dem Zeitungsverleger und der Redaktion.

Wende keiner ein, daß die deutschen Musiker dazu etwa nicht fähig wären! Wenn einst Hugo Wolf so grimmig über Brahms urteilte, dann war es eben verzweifelte Notwehr und nicht gegen Brahms gerichtet, sondern gegen dessen allmächtigen Protektor Hanslick. Man lese Wagners Aufführungsberichte, diese Musterbeispiele der Kunstberichterstattung. Man denke an Franz Liszt, dessen „Kritik" an Wagner u. a. in der glänzenden Uraufführung des Lohengrin bestand; Franz Liszt, der andererseits geradezu Schumannsche Gedanken und Ideen an die Pariser Gazette musicale vergeudete. Und wäre nicht der Einfluß der Presse-Kritik immer wieder hinderlich gewesen, die deutschen Musiker hätten sich längst gut verstanden. Ein frühes Beispiel für Kritik unter Berufenen stellt E. T. A. Hoffmann dar, dessen Beurteilung der frühen Werke Beethovens geradezu den Ausgangspunkt unserer Forderung bilden. Robert Schumann folgte ihm in glänzender Weise: man kann Musiker, nein Meister und Kritiker zugleich, und doch neidlos sein!

*

Nachwort. Vorliegende Ausführungen sind Anfang November 1936 niedergeschrieben worden. Bald darauf erschien der Kritiker-Erlaß von Reichsminister Dr. Goebbels, der den ärgsten Mißständen ein für allemal ein Ende bereitet hat. Wirkt der Aufsatz dadurch auch etwas überholt, so winkt dem Verfasser dennoch die Hoffnung, daß dem wichtigen ersten

Schritte weitere folgen werden, bis es dem letzten Beckmesser in deutschen Landen so geht wie dem Wagnerschen: „er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke"! Dann wird sich für immer erfüllen, was Hans Sachs ersehnt: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!"

Aufgabenkreis der Kritik und Kunstbetrachtung.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

Ursache und Wirkung.

Die Frage nach der Daseinsberechtigung der Kritik ist ebenso alt, wie die Kritik selbst. Das Verbot der Kritik ist nun da. Wer es nicht absichtlich falsch deuten will, weiß, daß es sich gegen die Gesinnungsgenossen eines Börne, Harden-Witkowski, Adolf Weißmann oder Alfred Kerr richtet. Gegen jene Parasiten also, denen es darum zu tun war, mit ihrer Kritik nicht anderen, sondern nur sich selbst „einen Namen zu machen". An ihrem „Ruhm" klebte nicht nur das Blut zahlloser Hingerichteter, sondern auch der Schmutz einer Denkungsart, die einem „bon mot" zuliebe Sarkasmus, Zynismus und das ranzige Fett einer feisten Eitelkeit fingerdick auftrugen.

Wegen dieser „Fliegenplage", die jetzt durch Ausräuchern beseitigt worden ist, sollten wir alle büßen? Das kann der Sinn des Verbotes nicht sein, denn niemand wird einen ganzen Stand für die Schulden heranziehen wollen, die eine verseuchte Gilde von Schmarotzern auf unserem Konto hinterließ, als sie rechtzeitig das Weite suchte oder gewaltsam entfernt wurde.

Halten wir uns zunächst einmal vor Augen, wie es im Musikleben aussähe, wenn die Kritik oder Kunstbetrachtung überhaupt nicht mehr zu Worte käme. Mancher würde gewiß noch viel mehr musizieren als zuvor. Woher dieser „Kräftezuwachs" käme, wäre nicht schwer zu ergründen. Zahllose Schaffende und Nachschaffende, die aus Unsicherheit bisher wegblieben, würden in Scharen die Podien unserer Konzertsäle bevölkern. Andererseits würden bedeutende Leistungen junger, unbekannter Künstler nur unendlich langsam und mühsam über die begrenzte Sperrzone ihrer Hörer und Anhänger hinaus bekannt werden. Zahllose Talentproben würden also verpuffen, zahllose Begabungen sich nach solchen Erfahrungen enttäuscht vom öffentlichen Kunstleben zurückziehen, zugunsten einer untergeordneten Schicht von Halbfertigen oder hoffnungslosen Stümpern, die als Lichtalben in der hellen Beleuchtung der Kritik keinen Bestand hätten. Der Geschädigte wäre durch ein solches Verbot in erster Linie der Künstler.

Kritik als Kulturfaktor.

Welchen Kulturfaktor die Kritik trotz aller Ablehnung darstellte, das zeigten uns am deutlichsten immer wieder die erregten Beschwerden am Telefon der Schriftleitung, wenn einmal aus irgendwelchen Gründen eine Besprechung ausblieb. Das zeigen uns heute noch zahllose Zuschriften, die wohl jeder Kritiker aufzuweisen hat; Zuschriften von Künstlern, die ihren „Dank" aussprechen, nicht selten auch, wenn ihnen ein negatives Urteil zur Erkenntnis verhalf.

Der Hang zum Kritisieren liegt im Wesen eines Deutschen, weil wir eine Gemeinschaft arbeitender und denkender Menschen sind. Ihm verdanken wir unsere entscheidenden geschichtlichen Epochen auf politischem und religiösen Gebiete, unsere Forschungsergebnisse der Wissenschaft und Technik. So kann auch vor dem deutschen Volke keine einzige Kunstleistung bestehen, ohne unwillkürlich das Bedürfnis nach Kritik auszulösen. Gespräche im Konzertsaal und Theater, die man notgedrungen auffangen muß, liefern Bände, wie schnellfertig, wie rücksichtslos, lieblos und oberflächlich, wie anmaßend und voraussetzungslos oft gerade von dem auf seine Bezahlung pochenden Laien Urteile über Kunstleistungen gefällt werden, von denen sich der Wissende und tiefer Schauende meist erst nach Tagen ein abgeschlossenes Bild machen kann.

Noch weit schlimmer treiben es die Künstler unter sich, wenn es heißt, einen „Kollegen" zu „würdigen". Am schlimmsten natürlich diejenigen, die von der Entbehrlichkeit und Böswilligkeit der Kritik am meisten überzeugt sind, wenn es an die eigene Substanz geht. Gegen alle diese Schnellrichter ist die Zunft der berufsmäßigen Kritiker eine Gemeinschaft himmlischer Heerscharen gewesen.

Wenn nun aber das Kritisieren im Wesen des deutschen Volkes liegt, und, wie man wohl sagen darf, eine seiner produktiven Begabungen darstellt, wäre es da nicht die hochkulturelle Aufgabe eines nach Können und Gesinnung staatlich ausgerichteten Standes, durch Kunstbetrachtung fachliche (technische), geistige und auch ethische Voraussetzungen für die Bildung eines künstlerischen Urteils zu schaffen?

Entfremdung und Ausgleich.

Der „gute" Kritiker war kein Zufallstreffer mehr. An fast allen maßgebenden deutschen Zeitungen sind mit diesem Amte Männer betraut, die als Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten oder Wissenschaftler „etwas aufzuweisen" haben. Ausnahmen bestätigen die Regel und berechtigen nicht zu einer allgemeinen Verurteilung. Zahlreiche Talente und Könner unter ihnen sind sogar weit über den Durchschnitt jener Künstler zu stellen, die tagtäglich im Konzert oder Theater von der Kritik „verarbeitet" werden mußten.

Schließlich sollte ja auch der Künstler, der sich in aller Öffentlichkeit einem Urteil unterstellt, den wahrlich billigen Anspruch haben, etwas Überdurchschnittliches an Können und Begabung bei seinem Beurteiler vorauszusetzen zu dürfen. Man vergißt freilich nur zu leicht, daß eine solche Voraussetzung notwendigerweise einen Abstand vom Urteil der Masse, nicht nur von jener Konkursmasse vorstehend geschilderter Hörer, sondern auch von der Masse der Künstler mit sich bringen muß. Das scheint der eigentliche Grund zu immer neuer Entfremdung gewesen zu sein.

Soll ein Ausgleich geschaffen werden, so muß der Kritiker immer wieder die Voraussetzungen im Auge behalten, von denen aus Publikum und Künstler schlechthin urteilen. Seiner Kunst der schriftstellerischen Darstellung bleibt es dann überlassen, der Masse von seinem Können „abzugeben", die Masse mehr und mehr zu jenem erhöhten Blickpunkt zu führen, von dem aus er sich in ausschließlicher Betrachtung der Dinge Klarheit, Sicherheit und Überzeugungskraft des Urteils verschaffen konnte.

Eine oft lange und mühsame, aber auch große und nicht zuletzt „dankbare" Aufgabe, die in jedem geistig und menschlich gut veranlagten Kritiker eine ungeheure Liebe, ja Leidenschaft für diesen Beruf entfachte, weil sie produktiv und zutiefst auch ebenso national wie sozial ist. Ein Kunstschriftleiter, der seine Fähigkeit und Berufung so einsetzt, dient dem Volke und der Kunst. Er bedeutet für jede nationale Kulturarbeit viel mehr, als die kümmerlichen Lehnworte Kritiker, Rezensent oder Referent jemals besagen können.

Ein Kritiker, der diese Voraussetzungen hat, aber als „Kapazität" in steter Entfremdung mit dem Volke lebt, ist ein Luxusgegenstand geworden; er schreibt für jene „hauchdünne" Schicht, von der Dr. Goebbels immer wieder sagte, daß sie für das Volksleben ohne jede Bedeutung sei. Wie weit man als Kunstschriftleiter in seinen Forderungen gehen kann, wird jeweils von der Art des Leserkreises abhängen. Die Kunst der Kunstbetrachtung ist eine Kunst der Interpretation, bei der der Stil etwa die Rolle der Spieltechnik übernimmt.

Falsche Vorstellungen.

Wieviel falsche Vorstellungen mit dem Begriffe Kritik landläufig verbunden wurden, das sollen hier nur ein paar ganz populäre Beispiele zeigen. Wir haben in diesen Monaten viel von dem „Kunstrichter" gesprochen, ohne darüber nachzudenken, daß die Amtshandlung eines Richters immer eine strafbare Handlung voraussetzt, was, wie Peter Raabe einmal spaßig sagte, nicht immer und unbedingt der Ausgangspunkt einer künstlerischen Leistung sein muß. Ebenso wenig soll der Kritiker wie der Arzt „diagnostizieren", denn der Künstler ist „nicht in jedem Fall ein Kranker".

Dann haben wir das geflügelte Wort von Wagner: „daß weder Haß noch Liebe . . ." völlig falſch überſetzt. Das gerade Gegenteil iſt der Fall! Ein Kritiker, der ſich aus nationalem und ſozialem Empfinden der deutſchen Kunſt gegenüber mit ſeiner Feder verantwortlich fühlt, und ſeiner inneren Veranlagung nach *ſelbſt* Künſtler iſt, wird *nur* mit Haß oder *nur* mit Liebe urteilen können, denn er *muß* alles haſſen, was an Zerſetzung oder Kitſch der echten Kunſt im Wege ſteht, und er *muß* alles lieben, was ſtark und geſund iſt, was dem Volksempfinden entſpricht. In dieſem Falle wurde Kritik zur *Staatspflicht*!

Und wie ſteht es mit dem oft zitierten Wort „*Wohlwollen*"? Sein Gegenteil iſt Übelwollen. Erwartet man, daß ein Kritiker nicht von vornherein an ein Kunſtwerk mit übler Geſinnung herangeht, ſo dürfte man logiſcherweiſe auch nicht die Wohlgeſonnenheit als conditio sine qua non vorausſetzen. Das käme einer Beſtechung gleich. Entſcheidend kann immer nur der *Befund* ſein, der ſich wertmäßig ſubjektiv, geſinnungsmäßig, oder ſagen wir moraliſch objektiv äußern muß.

Mit dieſem Wohlwollen verbindet ſich auch meiſt die Berufung auf „*den guten Willen*" des Künſtlers, der jeder Kunſtleiſtung zu Grunde läge und den nun der Kritiker in Rechnung ſtellen müſſe.

Wie denn! Sollen wir etwa bei ſchlechten Leiſtungen auch noch die Vermutung hegen, ſie ſeien aus böſem Willen oder aus Niedertracht entſtanden? Wer würde einen verpfuſchten Anzug abnehmen, weil der Schneider ihn „in beſter Abſicht" zuſammenflickte? Im Kunſtleben ſind ſolche unangebrachten Sentimentalitäten unausrottbar.

Im Zuſammenhang hiermit auch ein Wort über den „*Irrtum*" der Kritik. Fehlgriffe können überall unterlaufen, in Gerichts- und Operationsſälen, auf Schlachtfeldern, in Miniſterien und an Opernbühnen. Iſt es uns je eingefallen, Politikern, Richtern, Ärzten, Soldaten oder Theaterleitern *Mutwilligkeit* vorzuwerfen, wenn ſie auf irgend einem ihrer Gebiete eine Panne erlitten? In den meiſten Fällen nein! Dieſen Vorſchuß auf Ehrlichkeit ſollten wir auch dem Kunſtſchriftleiter im neuen Deutſchland nicht verſagen. Geſinnungslumpen, Böſewichter aus Profeſſion, verkrachte Exiſtenzen und Neider, die alles Große klein kriegen wollen, haben ſich niemals längere Zeit halten können. Sie verloren Reſonanz und Kredit beim Volke wie jeder ſchlechte und verlogene Komponiſt. Dieſe Kritiker haben einen großen Künſtler auch niemals beirren, geſchweige denn vernichten können. Der zerſetzenden Arbeit eines Hanslick verdanken wir z. T. die Entſtehung der Meiſterſinger. Solche Kreaturen ſind ja auch heute in unſerem durch und durch organiſierten Kunſtleben unmöglich geworden.

Wo die *Muſikgeſchichte* aber vielfach mit Schadenfreude und Genugtuung der Kritik einen heftigen Naſenſtüber nachträglich glaubte erteilen zu können, handelte es ſich meiſt gar nicht um „Irrtümer", ſondern um zeitbedingte *Geſinnungsfragen*, denen nur *die Wandlungen der Anſchauungen* das Scheindaſein eines „Irrtums" verſchafften. Oder wollte man allen Ernſtes behaupten, daß die großen Kritiker Robert Schumann, Friedrich Nietzſche ſich heute durch unſere Meinung um Haaresbreite von ihrem Urteil trennen würden? Würde Hugo Wolf ſein Urteil bereuen, wenn man ihm ſagen könnte, daß Brahms heute mit Beethoven die gleichen Aufführungsziffern aufzuweiſen hat?

Was uns in Deutſchland fehlte, das war das *proportionale Verhältnis*, das zwiſchen dem Aufwand an Kampfmitteln ſeitens der Kritik und der Auswirkung einer ſchlechten oder belangloſen Kunſtleiſtung hätte beſtehen müſſen. Caroſſa hat darüber einmal etwas Entſcheidendes geſagt: „Es gibt Leute, die können es der Nachtigall nicht verzeihen, daß ſie kein Adler iſt".

Dr. Goebbels Münchner Rede als Richtlinie.

Nicht zuletzt muß der Kunſtſchriftſteller auch den „*Mut zum Riſiko*" haben, den Dr. Goebbels in ſeiner letzten Münchner Kulturrede (Frühjahr 1936) von jedem echten Künſtler forderte. Er muß den Mut zum Bekenntnis beſitzen, wo er neue, für ungeübte und durchſchnittliche Ohren noch unhörbare Werte erkennt. Auf dieſen Mut baut unſere

Jugend. Dieser Mut schafft mit an jener „künstlerischen Richtung", von der Dr. Goebbels sprach und „feuert", wie er sagte, „Talente an".

Etwas ganz Wesentliches muß aber mit dieser Förderung des jungen Schaffens Hand in Hand gehen: „Sammlung und Ruhe", die der Reichsminister in der gleichen Rede für die Entwicklung einer Bühne verlangt, sind auch die Grundbedingungen für die Entwicklung jedes jungen Talentes. Daraus ergab sich für die Kritik eine Verpflichtung, die aus Mangel an Takt und aus falschem Geltungsdrang nur zu oft übersehen wurde. Es ist gefährlich, immer wieder mit einem fertigen Urteil entscheidend in einen Wachstumsprozeß eingreifen zu wollen. Eine junge Pflanze verträgt das häufige Betasten nicht. Anstatt jeder neuen, im Werden begriffenen Kunstäußerung mit bequemen Untersuchungsmethoden zu Leibe zu rücken, ist es eine viel produktivere Aufgabe, zunächst nichts anderes als diese Wachstumserscheinungen zu erkennen und darzustellen, d. h. das Neue der Stileigentümlichkeiten zu beschreiben, es in Verbindung zu bringen mit seiner Umwelt, es u. U. in Gegensatz zur Vergangenheit zu stellen und sein Verhältnis zur Mentalität des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu betrachten.

Der Weg von der Kritik zur Kunstbetrachtung.

Auf dieser Linie liegt der gerade und sichere Weg der Kritik zur Kunstbetrachtung, den uns der Erlaß vom 27. November 1936 vorschreibt. Wie oft handelt es sich nur um Entwicklungsstadien, denen gegenüber sich der „aktuelle" Kritiker mit dem Worte Epigonentum leicht aus der Affäre zog. Dann aber begegnen wir wieder Dingen, die völlig verwirren, die unfaßbar erscheinen, weil sie zunächst gar keine Verbindung zur Vergangenheit erkennen lassen. Hier ist die Feststellung eines Geburtsaktes, die Darstellung der Wandlung viel wichtiger, als das schnell zur Hand bereite Wort vom Kunstnihilismus oder von der Scharlatanerie. Gewiß wird sich ein so „merkwürd'ger Fall" nicht häufig ereignen, aber jede Zeit, auch die unsere, steckt für den hellhörigen Kunstbetrachter vielmehr voller Probleme, als der Außenstehende im Drang der Tagesarbeit ahnen kann. Vergessen wir dabei freilich nicht: Auch die „guten" Kritiken haben als voreilige Prophezeiungen schon viel Unheil im Kunstleben angerichtet.

Was haben wir von der Zukunft zu erwarten?

Man könnte meinen, wer soviel über Kritik und Kunstbetrachtung glaubt schreiben zu müssen, überschätzt die Bedeutung dieses Themas. Wir sprachen anfangs von dem „Kulturträger Kritik". Man frage 100 Musiker, warum sie konzertieren und 70 werden sagen: „um Kritiken zu bekommen". Das ist gewiß kein künstlerischer Idealzustand, aber beweist diese Antwort nicht, daß die Kritik zum mindesten ein unentbehrlicher sozialer Faktor geworden war? Sie ist es für den Künstler und für den Leser, d. h. also für das Publikum gewesen, denn unser Kunstleben ist viel zu differenziert, um den werktäglich Geplagten oder Beglückten darin nebenbei noch eigene Orientierungsmöglichkeit verschaffen zu können.

Machen wir doch bei dieser großen Bilanz vor allem nicht die Rechnung ohne den Wirt! Er ist in diesem Falle der Leser. Für ihn wurde in erster Linie die Kritik geschrieben, nicht für den Künstler, denn ein wirklicher Künstler weiß am besten, wo ihn der Schuh drückt. Der Leser aber erwartet von der Kritik Begründung seines instinktmäßigen Urteils, und wo das Neue über das Fassungsvermögen des Einzelnen hinausgeht, erwartet er Beratung.

Was wäre der Sport heute ohne die Sportberichterstattung? Wieviele haben von ihr gelernt! Der eine holte sich den Tip, der andere verschaffte sich technische Begriffe. Welche ungeheure erzieherische Aufgabe hat von jeher z. B. die deutsche Wehrmacht darin erblickt, nach jeder Übung die Offiziere „zur Kritik" um einen Truppenführer zu versammeln!

Die meisten Künstler von Rang fühlen sich längst durch eine offene oder unausgesprochene Freundschaft mit der Kritik verbunden. Die Besten dieses Standes haben ihre Aufgabe stets von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet und sie waren sich bewußt, einen ehrlichen Beruf zu haben, ein wertvolles und anständiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu sein. Ihr Schreibtisch war kein Schaffot, ihre Feder keine Morphiumspritze. Auf diesem Schreibtisch

liefen Noten, Manuskripte, Bitten um Rat und Empfehlungen zusammen, und die Feder dieser unbekannten Soldaten des deutschen Kunstlebens schrieb unzählige Briefe, Bekenntnisse und Gutachten; von ihr gingen Anregungen aus, für die nicht nur der Geförderte, sondern auch die dankbar waren, die solche Hinweise auf unbekannte Talente aus rückhaltlosem Vertrauen freudig aufnahmen. Von dieser echten Kameradschaft zwischen Künstlern und Kritikern hat die Außenwelt nie etwas erfahren. Während früher solche Beziehungen aus „Furcht" vor der Kritik von Ausbeutern zur rassenpolitischen Förderung einer Clique mißbraucht wurden, waren sie in den letzten Jahren natürlicher Ausdruck gegenseitiger Achtung.

Vorschläge für die Bildung eines Berufsstandes.

Dr. Goebbels hat einmal gesagt, es gäbe Kritiken, die als Kunstwerk höher zu bewerten seien, als das Kunstwerk, mit dem sie sich befaßten. Solche Kritiker sind „Spitzenbegabungen", die auch meist mit Spitzengehältern bezahlt werden müssen. Hier reden wir für die Heranbildung eines guten Durchschnitts.

Die glücklichen Perspektiven, die die Organisierung des Kunstschriftleiterberufes eröffnet, verpflichten in erster Linie, über die Voraussetzungen zu sprechen, mit denen jeder das vom Staate in ihn gesetzte Vertrauen rechtfertigen muß. Hier aber haben wir alle, die wir an diesem Thema leidenschaftlich beteiligt sind, Dr. Goebbels aufrichtigen Dank entgegenzubringen: Er hat eine Verordnung in Aussicht gestellt, nach der jeder dieses Amtes einen hinreichenden Befähigungsnachweis erbringen muß, und diese Forderung wird gerade im Reiche Wunder wirken. Es wird, wie bei all solchen Reformationen eines Berufsstandes, zunächst einmal nötig sein, aus sozialen Gründen eine gewisse Schonzeit verstreichen zu lassen. Umso mehr gilt schon heute unser ganzes Interesse einem geistig „erbgesunden" Nachwuchs. Das Gesetz, das das 30. Lebensjahr als unterste Altersgrenze für diesen Beruf vorschreibt, kommt solchen Bestrebungen entgegen. Die zuverlässigste Grundlage für den Beruf eines Musikschriftleiters wird immer die Mischung von wissenschaftlicher und praktischer Ausbildung sein. Neben den hinreichenden Studien auf dem Konservatorium und auf der Universität bleiben bis zum 30. Lebensjahre noch 5—7 Jahre, die dem künftigen Musikschriftleiter eine praktische Ausbildung ermöglichen und ihm gleichzeitig eine besoldete Stellung verschaffen. Welche Kenntnisse lassen sich in dieser Zeit allein am Theater als Kapellmeister, Korrepetitor, Spielleiter, oder selbst als Sänger und Orchestermusiker sammeln! Auch als Chorleiter, Organist, Konservatoriumslehrer oder konzertierender Künstler könnte ein solcher Kandidat in dieser Zeit hinreichende Erfahrung für seinen künftigen Beruf erwerben. Es müßte dahin kommen, daß niemand zum Urteil über andere zugelassen wird, der zuvor in einem dieser Berufe versagte oder überhaupt keine Aufnahme fand. Freilich setzen all diese Forderungen voraus, daß ein Musikschriftleiter mit dem Eintritt in eine Zeitung auch auf eine Gehaltsstufe gesetzt wird, wie sie jedem anderen festangestellten Ressortleiter zusteht. Die Sicherstellung dieser noch in den Wolken schwebenden Voraussetzung hat eine geradezu fundamentale Bedeutung für die endgültige Lösung dieses umfangreichen Fragenkomplexes. Zeitungen, die aus finanziellen Erwägungen eine solche ressortmäßige Eingliederung der Musikschriftleitung nicht durchführen können, oder nicht durchführen wollen, müßten gezwungen werden, sich ohne jede Stellungnahme mit einer rein reportagemäßigen Berichterstattung über das Musikleben zu begnügen.

Man muß sich vor allem darüber klar sein, daß trotz dieser Maßnahmen noch nicht das Entscheidende erreicht wäre. Das Entscheidende für die Voraussetzungen eines Musikschriftleiterberufes liegt in der spezifischen kritischen Begabung, die niemals erlernt werden kann, sondern, wie das Malen oder Komponieren, in die Wiege gelegt wurde. Es wäre jedoch töricht, wegen solcher Überlegungen die Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit einer durchgreifenden Berufsreformation in Abrede stellen zu wollen.

Für die schöne, geistig ungemein anregende und soziale Aufgabe jenes „Musikreferenten", der zuvor charakterisiert wurde, bleibt das Meiste und Wichtigste immer wieder neu zu tun. „Direktiven" gibt es dafür nicht. Die geistige Lebensfähigkeit der Kritik wird immer wieder von dem Begriff „Autorität" abhängig sein, die niemand geschenkt werden

kann, sondern die man sich erwirbt auf Grund eines ehrlichen Könnens und einer ehrlichen Gesinnung. Dr. Fritz Stege hat seinem dankenswerten Buche „Bilder aus der deutschen Musikkritik" das Wort Dr. Goebbels als Motto vorangestellt: „Es ist nicht an dem, daß der Nationalsozialismus vorschreiben will, daß dieses oder jenes Theaterstück, dieser oder jener Film so oder so kritisiert werden muß. Wichtig ist vielmehr, daß das Urteil, das abgegeben wird, überzeugungsvoll begründet und männlich vertreten wird. Kurz, daß es Charakter hat! Und wenn es das hat, dann ist es auch nationalsozialistisch."

Aus dieser Forderung geht einwandfrei hervor, daß man auch künftig von der Kunstbetrachtung nicht ausschließlich Hymnen erwartet. Die Gradunterschiede der Begabung und des Könnens müssen aus unserer Arbeit hervorgehen, sonst käme es dahin, daß ein komponierender Anfänger mit einem Hans Pfitzner in einem Atem genannt würde, oder daß zwischen einem Debütanten am Dirigentenpulte und einem Wilhelm Furtwängler kein Unterschied für den Leser mehr erkennbar würde. Wo ein mehr oder weniger guter Durchschnitt zutage tritt, hat niemand das Recht, einen Künstler zu enthaupten, weil er kein Genie ist (vergl. Carossa). Wo aber mit völlig unzulänglichen Mitteln oder aus Eigennutz an Meisterwerken experimentiert wird, wo sich im Schaffen ausgesprochen destruktive Züge geltend machen, kann kein Wort der Abwehr scharf genug sein. Die letzte Entscheidung liegt immer wieder beim Staate, und wir wissen, daß er keinen Justizmord duldet. Auf dieser Grundlage wird der künftige Berufsstand des Kunstschriftleiters zu errichten sein, und wir haben dabei wiederum die Vorbilder jener vor Augen, die sich Jahrzehnte lang als „ehrliche Makler der Kunst" nicht selbstgefällig zwischen Kunst und Volk drängten, sondern die durch eine empirische Betrachtungsweise Volk und Kunst zusammenführen wollten.

Peter Raabe sprach im Sommer 1934 in Wiesbaden[1] das erlösende Wort vom „tüchtigen und guten Deutschen". Er sagte: „Es gilt durchaus nicht etwa, einen neuen Menschenschlag herzustellen, einen Übermenschen züchten zu wollen. Es ist daher falsch, ungerecht und verhängnisvoll, so zu tun, als ob es nicht von jeher Deutsche gegeben hätte, denen man nur nachzueifern braucht, um das zu werden, was man unter dem erneuerten oder wiederaufgerichteten Deutschen zu verstehen hat." Dieser Satz auf den „guten und tüchtigen" Kritiker übertragen, scheint die glücklichste Lösung des ganzen Problems zu sein.

Praxis tut not.

Eine solche Mittlerstelle setzt freilich das voraus, was Dr. Goebbels in München von dem künstlerischen Leiter eines jeden Theaters verlangte: „Er muß selbst Künstler sein", seiner ganzen inneren Veranlagung, seiner Aufnahmefähigkeit, seiner bildnerischen Begabung gemäß, für die ihm als bildendes Werkzeug die Feder zu Gebote steht. Ja wir möchten in dieser Forderung noch weiter gehen: Auch der Kunstschriftleiter sollte über das Wissenschaftliche und Journalistische hinaus auf irgend einem Gebiete seiner Kunst auch Praktiker sein.

Wer in der deutschen Wehrmacht Kompagnie- oder Batterieführer werden will, muß zunächst selbst einmal ein Gewehr, eine Kanone oder ein Pferd geputzt haben. Dann weiß er bis ins Kleinste, was er von seinen Leuten verlangen kann. Wer eine leitende Stelle bei der Eisenbahn einnehmen will, muß eine Lokomotive führen können. Wer als Arzt der leidenden Menschheit dienen will, muß sich zuvor in jahrelanger Arbeit als Assistent bewährt haben. Wer ein Kinotheater leiten will, darf nicht nur an der Kasse sitzen, sondern muß auch seine Apparaturen beherrschen. Und diese praktische Erfahrung sollten wir ausgerechnet von denen nicht fordern, deren Urteil über Künstler die Meinung des Volkes in weitestgehendem Maße beeinflußen kann? — — —

Kunstbetrachter, die im Klavierspiel von jedem Elementarschüler eines Konservatoriums übertrumpft werden, die auf dem Notenpapier keine einwandfreie Modulation, geschweige denn eine Fuge zusammenbringen, die das Komponieren nur von der Geschichtsforschung oder vom

[1] Vergl.: „Die Musik im dritten Reich". Kulturpolitische Reden und Aufsätze von Peter Raabe. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

ästhetischen studio her kennen, aber wissenschaftlich alles zu beweisen imstande sind, können im Reiche Adolf Hitlers keine Bedeutung mehr haben. Sie haben nie vor einem Orchester gestanden; sie wissen nichts von der Not auf der Bühne, die jede Aufführung mit sich bringt; sie wissen nichts von den Krisenmomenten eines „Umschmisses", aus denen nur die energische Hand des erfahrenen Praktikers retten kann. „Auf die Frage: ‚Was können's denn eigentlich?' geben sie die Antwort: ‚Kritisieren'! Na' ich dank schön für solche Kritiker." (Ich habe hier auf das vorliegende Thema eine Randglosse aus der Instrumentationslehre Rich. Strauß' über junge Kapellmeister angewandt.)

Die Vorbilder der großen deutschen Tageszeitungen, die hier zuvor für den Wert der Kritik in Anschlag gebracht wurden, lassen nicht übersehen, daß auf diesem Gebiete im Reiche die Hauptsache noch zu tun bleibt.

Der Nachschaffende und die Kritik.

Es wurde bisher nur das Arbeitsverhältnis zwischen dem schaffenden Musiker und Kunstbetrachter untersucht. Der weitaus größte Teil der kritischen Tätigkeit befaßte sich jedoch mit dem *nachschaffenden Musiker*. In diesem Falle war das „Rezensieren", d. h. das Zensuren verteilen, die ausgeprägteste Form. Es wäre dennoch kurzsichtig, die Art dieser Kunstbetrachtungen im allgemeinen zu unterschätzen. Gerade die eingehende Auseinandersetzung mit der Wiedergabe kann dem Leser für die *Kenntnis* der Werke und ihrer Stilarten, wie auch für das *eigene Musizieren* (Hausmusik) wertvolle Aufschlüsse geben. Eine Fülle immer neuer Gesichtspunkte ergibt sich aus solchen Betrachtungen. Aus den Stilwandlungen unseres zeitgenössischen Schaffens formt sich nach einem alten Naturgesetz auch eine neue Auffassung von der Wiedergabe historischer Werke. Keine Generation kann sich darauf berufen, *den* „richtigen" Mozart- oder Bachstil gefunden zu haben. „Richtig" ist immer der Stil, der unserem Zeitempfinden entspricht. Menschen, die ganz stark in unserer Zeit leben oder gar ihrer Zeit voraus leben, werden auch als Nachschaffende leicht in Gegensatz zu der wesentlich langsameren Entwicklung der Umwelt geraten. Daher wird sich für die Kunstbetrachtung bei solchen „neuzeitlichen" Stildeutungen auch vielmehr die Notwendigkeit einem namhaften Künstler gegenüber ergeben, darzustellen, *was* er tat und *wie* er es tat. Wenn wir heute einen Hamlet, einen Tell oder Torquato Tasso auf der Bühne anders erleben in der Inszenierung wie im Sprachlichen, als vor 50 Jahren, so müssen wir auch dem Musiker das Recht einräumen, seinen Bach, seinen Mozart, seinen Beethoven und Wagner aus *den* Stilelementen zu formen, die unserer ganzen geistigen Haltung entsprechen. Ein Meisterwerk hält jedem Jahrhundert stand. Eine Sonate ist nicht für die Glas-Vitrine einer Museumsbibliothek geschrieben worden. Sie will immer wieder neu erlebt, d. h. gestaltet sein, und jedes Zeitalter liest *das* zwischen den Notenzeilen heraus, was seiner Weltanschauung entspricht.

Das hat nun freilich gerade in Deutschland so manchen Würdenträger eines großen Namens und Vertrauens zu der Anmaßung verleitet, *Privatausgaben* von Meisterwerken in den Konzertsälen oder am Dirigentenpult eines Opernhauses zur Schau zu stellen. Der Kleinkrieg, der von je zwischen solchen „Prominenten" und der Kritik geführt wurde, wird immer wieder zum Frontalangriff zwingen, wenn z. B. der Spielraum, den jede Tempobezeichnung zuläßt, zum Tummelplatz „genialer" Launen gemacht wird. Oder: ein Musiker, der bei Beethoven aus jedem pianissimo ein fünffaches piano macht, entlehnt Vortragszeichen aus den Partituren eines Puccini oder Debussy. Er ist ein Effektenhändler! Unlängst haspelte ein sehr berühmter Pianist Beethovens Es-dur-Sonate (op. 31) in einer Weise herunter, daß das gesamte Werk zu einer Groteske entstellt wurde. *Wie* es gemacht wurde, war an sich unerhört „spritzig", ja sogar geistreich, der Charakter der Sonate aber war derart entstellt, daß man von einer *Fälschung* hätte sprechen können. Das Publikum raste, der Kunstbetrachter, der hier den Entschluß zu einem eisernen Nein! gefunden hätte, wäre ein treuer Diener des Staates gewesen, denn weit über dem Künstler steht das Kunstwerk, das nicht Besitz eines Einzelnen ist, sondern Gemeingut des Volkes.

Ich bin hier nicht als Sprecher meiner Berufskameraden aufgestellt, aber ich weiß, daß ich im Sinne von Hunderten schreibe, die dieses Amt mit sauberen Händen und anständiger Ge-

ſinnung verwaltet haben, wenn ich bekenne: Wir ſehen in dem Erlaß Dr. Goebbels nicht das Ende der Kritik, ſondern das feſte Gemäuer für die Grundlage eines neuen Berufsſtandes, der durch die ſtaatliche Anerkennung dem Kunſtſchriftleiter eine weſentlich gefeſtigtere und geachtetere Stellung verſpricht. Wir glauben durch die neue Ausrichtung dieſes Berufes nach Können und Charakter an eine Zukunft, in der der Kunſtſchriftleiter vom Staate nicht nur geduldet, ſondern auch geſchützt wird. Es ſei abſchließend noch einmal betont: Mit der Forderung des Befähigungsnachweiſes hat der Reichsminiſter jedem ehrlichen Kritiker einen großen Dienſt erwieſen, denn den Titel Kunſtſchriftleiter werden wir künftig wie eine Ehrenerklärung des Staates hinnehmen dürfen. Mit dieſer Anerkennung würde eine neue geſchichtliche Phaſe der Kritik beginnen, in der es keiner mehr unternehmen könnte, der Kunſtbetrachtung unlautere oder gar niedrige Motive zu unterſchieben, ohne damit den Staat ſelbſt zu beleidigen.

Seminar für Muſik-Kritik.*)

Ein Vorſchlag zur Ergänzung des Lehrplanes der ſtaatlichen Muſikhochſchulen.

Von Erich Valentin, München.

Wir müſſen uns erſt einmal klar darüber zu werden verſuchen, ob es überhaupt einen Kritikerberuf gab oder gibt um deſſen Exiſtenz und Zukunft diskutiert werden kann. Es ſoll dabei ganz von der wertvollen, ſachlichen Kritik abgeſehen werden, die durch Fachleute in muſikaliſchen und muſikwiſſenſchaftlichen Zeitſchriften in der Beurteilung von Werk und Wiedergabe, von Problemen und Geſtalten geleiſtet wird. Dieſe Art der Kritik, die die idealſte Form der Berufskritik vertritt, nimmt ihren Ausgang vom fachlichen Moment und zielt in ihrer generellen wie ſpeziellen Tendenz auf eine hiſtoriſche, äſthetiſche, organiſatoriſche oder praktiſche Behandlung von Tatſachen und Gegebenheiten, die einen geſchloſſenen, in ſich durch das fachliche Intereſſe und die gleiche fachliche Tätigkeit und Vorbildung übereinſtimmenden Berufskreis angeht. Das, was man eigentlich unter den Begriff der Kritik ſtellt, iſt in der Tageskritik perſonifiziert. Es iſt die Zeitungskritik, die dem Kunſtwerk, der Leiſtung und den ausſchlaggebenden Dingen des öffentlichen Muſiklebens, des Kulturlebens ſchlechthin, ſozuſagen augenblicksweiſe und ſpontan gegenüberſteht und ebenſo augenblicksweiſe und ſpontan über ſie „zu Gericht" ſitzen muß. Ihre Wirkung aber, die vom Künſtler, vom Wiſſenſchaftler hinweg in die Allgemeinheit hineinſtrahlt, iſt unmittelbar auf die Mentalität und Bedeutung einer für künſtleriſche und geiſtige Fragen intereſſierten Bevölkerung gerichtet. In dieſer Funktion liegt ein erzieheriſcher Wert, der die Miſſion der Kritik ganz erheblich ſteigert. Hiermit ſind aber auch ihre ſchwerwiegenden Aufgaben und Pflichten, die den Rechten durchaus entſprechen, feſtgelegt. Es iſt eine alltägliche Erſcheinung, von der ſowohl der Kritiker, der ſchaffende wie der reproduktive Künſtler als auch der unbefangene Zeitungsleſer wiſſen, daß ein einziges unüberlegtes, gedankenlos niedergelegtes Wort der Kritik verheerende und vernichtende Folgen haben kann. (Die Geſchichte der Kritik der vergangenen Jahre und Jahrzehnte liefert Belege genug.) Dieſe bedauerliche Tatſache zeugt dafür, daß leider noch hier und da das Verantwortungsgefühl und das Standesbewußtſein nicht die primären Faktoren in der Handlungsweiſe und Methode der Kritik waren. Denn: Kritik iſt Verantwortung. Sie iſt ſogar in erſter Linie Verantwortung der Öffentlichkeit, der Geſamtheit gegenüber. Das iſt ſelbſtverſtändlich, daß die unglückſeligen Zeiten vorüber ſind, da die Kritik mit der diktatoriſchen Selbſtherrlichkeit und geſtrengen Unfehlbarkeit des Beckmeſſertums aus himmelhoher Weltferne ihre Tinte herabſpritzen konnte, ohne zur Rechenſchaft gezogen zu werden. Der wahre Kritiker iſt ſeinem Beruf

*) Die Bezeichnungen „Kritik" und „Kritiker" ſind als engere Tätigkeits- und Berufsbezeichnungen innerhalb des Arbeitsgebietes eines Muſik-Schriftleiters zu verſtehen. Die Funktion der Kritik liegt, was man am beſten aus der Bedeutung der Stilkritik erſehen kann, nicht in der Entſcheidung, ſondern in der Unterſcheidung.

und ſeiner Sendung nach Mahner, Helfer, Wegbereiter, Erzieher und Führer; er wird nur da zum rückſichtslos eingreifenden Richter, wo das Schlechte mit unbedingter Entſchiedenheit und Objektivität vom Guten getrennt werden muß.

Kritik iſt Aufbau. Sie iſt Aufbau wie jedes Erziehungswerk, das auf der Grundlage der Diſziplin und der Zielſtrebigkeit ſteht. Daß ſie auch das Gegenteil ſein kann, hat die bis in ihre letzte Konſequenz durchgeführte Methodik der grundſätzlich verneinenden Kritik bewieſen. Allerdings: nichts iſt leichter, als nach bewährtem Schema „herunterzureißen". Im Kleinen wie im Großen. Aber es iſt gerade im Hinblick auf dieſe Seite der Kritik auffallend, daß die beneidenswert ſorgloſe Unbefangenheit in der negativen Urteilsbildung da am größten zu ſein pflegt, wo die Vorausſetzungen der fachlichen Bildung am geringſten ſind. Dieſe Pſeudokritik ſteht auf gleich tiefem Niveau wie die jener Unentwegten, die, um vor der Geſchichte unbefleckt beſtehen zu können, der Einfachheit halber nur bejahen. Ohne daß hierbei dem überholten Berechtigungsunweſen das Wort geſprochen werden ſoll, muß betont werden, daß es in der Tat nicht mehr angehen konnte, die Kritik zum allgemeinen Tummelplatz der Journaliſterei degradiert zu ſehen. Die Kritik war allgemach zur Abladeſtelle geworden, auf der der Handelsredakteur mit gleichem Recht wie der Sportberichterſtatter oder der jüngſte Redaktionsvolontär ſein maßgebliches Urteil abſetzte. Das darf auf keinen Fall mehr ſein! Jeder Kritiker lädt eine Verantwortung auf ſich. Verantworten kann aber nur der, der beweiſen kann, zu beweiſen jedoch iſt nur dem möglich, der die Materie beherrſcht. Ein guter Stil, der durchaus wünſchenswert iſt, erſetzt noch lange nicht die ſachliche Arbeit, wie umgekehrt das ſachliche Urteil in ſtiliſtiſch unlesbarer Form (vom Zeitungsſtandpunkt aus betrachtet) nicht ſonderlich imponiert; immerhin iſt in ſolchem Falle der Inhalt weſentlicher als die Form.

Jeder Kritiker verlangt von dem ihm vorgeſetzten Werk wie von dem das Werk interpretierenden Menſchen eine künſtleriſche undilettantiſche Leiſtung. Das iſt eine berechtigte Forderung. Vom Kritiker zu verlangen, ſelbſt ein Künſtler zu ſein, iſt, wie bereits Leſſing feſtſtellte, ein Problem und gefahrvoll; das hingegen muß uneingeſchränkt gefordert werden: der Kritiker darf kein Dilettant ſein. Nur der, der die Dinge von Grund auf kennt und aus dieſer Kenntnis heraus ihren Wert gerecht zu wägen und zu ſchätzen weiß, wird auch die endgültigen, höheren Ziele verfolgen können, die die Kritik zum Wegbereiter und Verteidiger und zum Kulturfaktor machen. Unter dieſer ethiſch zu betrachtenden Tendenz der Kritik iſt ihre eigentliche Aufgabe zu verſtehen; ſie wird dann von ſelbſt aus ihrer mechaniſchen Handhabung heraus auf die Höhe eines unentbehrlichen Mittels der Bildung und Erziehung zu Volk, Staat und Kultur erhoben. Wie iſt es bisher geweſen? Der Kritiker, meiſt nebenberuflich im Amt (aus allen Berufsgattungen), wurde in die Gruppe der Geduldeten und als das notwendige Übel in die „Unterhaltungsbeilage" abgedrängt, nachdem ihm der Sportkollege den Rang abgelaufen hatte; gelegentlich fand eine dieſer Kritiken auch ihren beſcheidenen Platz im lokalen Teil zwiſchen Raubmord und Marktbericht. Ein gerüttelt Maß Schuld hat das Kritikertum ſelbſt daran. Auf dem Boden des Feuilletonismus erwuchs eine Kategorie von Schöngeiſtern, Äſtheten und Dichterlingen, die planlos im Dunkeln umhertappten und in glänzend inſzenierter Selbſtbeweihräucherung (Alfred Kerr u. a.) die Kritik in volksfremder Originalitätsſucht zum Geſchäft herabwürdigten. Unter ſolchen Umſtänden war es unausbleiblich, daß der Wert der Kritik ſank und an Stoßkraft verlor.

Dieſe überhebliche Selbſtzwecklichkeit der Kritik, die in der Regel von denen gepflegt wurde, die weder von der Sache etwas verſtanden noch mit Verantwortungsgefühl „belaſtet" waren, führte zu der heilloſen Zerſplitterung, die Kunſt und Kritik, zwei aus der gleichen Wurzel kommende Elemente, gewaltſam auseinanderriß und zu feindlichen Gegenſätzen machte. Dieſem Zuſtand der Diskrepanz hat der Erlaß Dr. Goebbels' vom 27. November 1936 dadurch ein Ende bereitet, daß er einen Weg anbahnte, der Kunſt und Kritik auf ihren gemeinſamen Urſprung zurückführt.

Die entſcheidende Frage nach dem Wie der Löſung des Problems iſt damit aufgeworfen. Es ergibt ſich, daß als gangbarſter Weg der anzuſehen iſt, die K r i t i k z u m B e r u f zu erheben. Der Zeitpunkt iſt gekommen. Die Kritik muß ein Beruf ſein, der ein Berufen-ſein

vorausſetzt, wie jeder andere, der von dem, der ihn ausübt, Fachkenntnis, Begeiſterung, Idealismus und Aufmerkſamkeit verlangt.

Ein erſter Verſuch war getan durch die Gründung der „Arbeitsgemeinſchaft deutſcher Muſikkritiker", die inzwiſchen wieder eingegangen iſt. Die Richtlinien, von denen außer den organiſatoriſchen vor allem die kulturellen hervorzuheben ſind („Freiheit der künſtleriſchen Überzeugung, aber Einheitlichkeit in der Verwirklichung kulturpolitiſcher Ziele auf nationaler und ſozialer Grundlage"), umriſſen die Aufgaben, die nicht allein der Arbeitsgemeinſchaft, ſondern auch dem in dieſer Arbeitsgemeinſchaft verkörperten Kritikerſtand geſtellt waren. Die Einreihung der Kritikerſchaft in eine engere Fachgruppe würde die ſozialen, wirtſchaftlichen und kulturellen Belange des Muſikkritikers, der in eine Standesorganiſation eingegliedert iſt, definieren. Nicht unbeachtet bleibe aber unter allen Programmpunkten der ſelbſtverſtändlichſte: die ausreichende Vorbildung. (Was heißt übrigens ausreichend?)

Das erſcheint auf den erſten Blick geradezu pleonaſtiſch. Aber wie ſteht es darum? Man ſuche nach. Und gewiß wird man zuweilen darauf ſtoßen, daß die Auskunft erhebliche Lücken aufweiſt. Etliche Muſikſtunden während der Schulzeit, deren man ſich plötzlich erinnert, oder zufällig beſuchte muſikwiſſenſchaftliche Kollegs, kurzum planloſes „Muſiktreiben", ſind wohl nicht völlig „ausreichend", um als „Vorbildung" gewertet zu werden. Hier iſt die grundſätzlichſte Frage anzuknüpfen, die prinzipiellſte Forderung: die Erlaubnis zur Kritik dürfte nur da erfolgen, wo dieſe unerläßliche Vorausſetzung reſtlos erfüllt iſt. Eine nebenberufliche Ausübung der Muſikkritik ſoll nach eingehender Unterſuchung der Verhältniſſe nur dort zuläſſig ſein, wo keine anderen Möglichkeiten vorhanden ſind (an kleineren Zeitungen oder in kleinen Städten). Nur ſo kann die erſtrebenswerte „Einigung und Reinigung des muſikkritiſchen Berufsſtandes" erreicht werden. Der Kritikerlaß vom 27. November 1936 hat mit erfreulichem Nachdruck gerade die Frage der Ausübungsberechtigung hervorgehoben. Die Aufſtellung von grundſätzlichen Bedingungen zur Ausübung des Kunſtſchriftleiterberufes iſt eine Tat, die der kritiſchen Impotenz den Riegel vorſchiebt, wie ſie andrerſeits denen, die das Recht haben, ſich Kunſtſchriftleiter zu nennen, auch die Aufgabe zuerteilt, eine künſtleriſche Meinung zum Ausdruck zu bringen. Die Zugehörigkeit zum Reichsverband der Deutſchen Preſſe, mit der das Recht der ſchriftleiteriſchen Berufsausübung verbunden iſt, fordert vom Schriftleiter an ſich den Nachweis fachlicher Vorbildung. Auf Grund des November-Erlaſſes des vergangenen Jahres iſt aber für den Kunſtſchriftleiter der zuſätzliche Bildungsnachweis für das engere Fachgebiet hinzugetreten.

Seminare für Muſikkritik.

Vielleicht gar wird die Zukunft die letzte Vollendung des neuen Aufbauwerks bringen: die berufliche, ſpeziell berufliche Ausbildung des Muſikkritikers in eben der Form und Art wie der Muſiklehrer, der Pianiſt, der Sänger, der Komponiſt, eben der Muſiker erzogen und geſtaltet wird, wie jeder Handwerker, jeder Lokomotivführer und jeder Dreher in ſeinem Beruf etwas lernen muß. Hier wie dort iſt die Begabung notwendig, hier wie dort kann aber die Begabung zielbewußt geformt werden.

Es wäre daher zu begrüßen, wenn der Verſuch unternommen würde, an den ſtaatlichen Muſikhochſchulen die Einrichtung von Seminaren für Muſikkritik zu erwägen, um auf dieſe Weiſe einen vollwertigen Nachwuchs garantiert zu ſehen, der in jeder Hinſicht den Aufgaben ſeines Berufes, nicht zuletzt den Aufgaben im Staat entſpricht; in der Obhut des Staates wird die Erkenntnis wachgerufen und herangebildet, die den Kritiker an ſeine edelſte Pflicht, für eine volksgebundene Kunſt und Kultur zu wirken, heranführt. Der Lehrplan, der die Diſziplinen der allgemeinen Muſikausbildung, der Stilkunde, der Theorie, der Muſikgeſchichte, der Äſthetik, der Philoſophie, der Literatur- und Kulturgeſchichte, der Staatskunde und der einſchlägigen journaliſtiſchen Fragen (praktiſch und theoretiſch) enthalten würde, kann methodiſch ſo aufgebaut werden, daß der Muſikkritiker an allen ihm entgegentretenden Problemen innerhalb der Kunſt- wie der Kulturkritik zum ſelbſtſchöpferiſchen, erziehenden Künſtler wird, vor allen Dingen zum Fürſprecher und gewiſſenhaften Vorkämpfer völkiſch-nationaler Geſinnung. Eine ungeſchulte Kritik, die keine Verantwortung

kennt, wird nie aufbauend sein; das war es auch, was dem „Deutschen" Musikleben von Leo Kestenbergs Gnaden mangelte. Wie es auf dem Gebiet der Musikerziehung anders wurde, wird es auch im Bereich der Musikkritik anders werden. In diesen Prozeß der Neuorganisation gehört auch die Musikkritik, deren Sinn der sein wird, in einer Reihe mit den geistigen, schöpferischen Gestaltern des Reiches in gleicher Verantwortung, in gleicher Liebe, Aufopferungsbereitschaft und Disziplin einen neuen geistigen, kulturellen Lebenswillen zu schaffen.

Aufgabenkreis des Seminars für Musikkritik.

Die grundsätzliche Aufgabe wird die sein, das Fundament zu der selbstverständlichen Tatsache zu schaffen, daß die Musikkritik eingegliedert wird in die große Gattung „Musik", derart, daß der Kritiker — als Schriftsteller begabt wie als Schriftleiter ausgebildet und geschult — auch als Musiker gewertet wird. Dadurch wird das normale Verhältnis geschaffen, zumindest annähernd erreicht, daß sich schöpferisch-reproduzierender Künstler und Kritiker auf einer Ebene befinden, die Kritik selbst zum Erziehungsfaktor wird, derart, daß beide — Künstler wie Kritiker — aus einem Ursprung kommend einander anerkennen. Auf diese Weise wird die Diskussion auf eine fruchtbare Grundlage gebracht und die Kritik auch da, wo sie nein sagen muß, bejahend. Denn nur der darf nein oder ja sagen, der dazu berechtigt ist. Der Kritiker, der den Weg einer weitumfassenden Bildungs- und Schulungsdisziplin gegangen ist, soll der Kritiker der Zukunft sein. Es gilt, den Nachwuchsstamm zu schaffen, zugleich aber auch dem Künstler einen Einblick zu geben in die Welt des Kritikers. Die auf diese Weise gewonnene Einsicht und gegenseitige Berührung wird die gegenseitige Achtung zur Folge haben.

Die Teilnahme am Seminar wird nur insofern für alle Musikstudierenden Pflicht sein, als es sich bei dem Lehrgang um allgemeine kritische Fragen handelt. Für den, der sich speziell einer solchen oder ähnlichen Laufbahn zuwenden will, wird die engere „Fachausbildung" zur Pflicht gemacht, wie man es dem Kapellmeisterschüler, dem künftigen Pädagogen oder Sänger zur Pflicht macht, an den Lehrgängen für Dramaturgie, Erziehung usw. teilzunehmen. Da der Kritiker von allem etwas wissen, vor allem die Dinge von nah auf sich wirken lassen muß, wird es ihm zur Pflicht werden, sich an den entsprechenden Seminaren (Erziehung, Dramaturgie), zumindest als Hospitant, zu beteiligen.

Lehrplan.

Der Lehrplan umfaßt Kritik im weiten und begrenzten Sinne, d. h. sowohl Stilkritik, Literaturkritik (für alle) als auch Werk- und Aufführungskritik (für den Kritiker). Er wäre etwa so zu entwerfen:

Praktische Ausbildung (Klavier, Theorie, Musikgeschichte) unbedingte Voraussetzung. Sie kann mit dem Lehrgang des Seminars zeitlich konform gehen.

Allgemeines:

Stilkritik (theoretisch und praktisch in gemeinsamer Behandlung von Werken der Literatur aus verschiedenen Epochen).

Programmgestaltung (auch für die praktisch tätigen Studierenden).

Eigentliches Fachgebiet:

Geschichte der Musikkritik (Vorlesung).

Beschäftigung mit Fragen der Literatur (Musik und Dichtung), Erziehung, Weltanschauung, Musikwissenschaft (ohne in den Arbeitskreis der Universität einzugreifen) und bildenden Kunst (Besuch der Kurse für Stimmbildung, Partiturstudium, Operndramaturgie).

Gemeinsame Lektüre von ästhetischen Werken, Kritiken und Schriften.

Wesen der Tageskritik (Aufgaben).

Gemeinsamer Besuch von Konzerten, Opern und Vorträgen.

a) Aussprache (Referate);
b) Niederschrift von Kritiken. Form und Stil der Kritik. Berührung journalistischer Fragen (Technik, Organisation).

Der Lehrgang, deſſen Plan nur grob umrißen iſt, dürfte 6 Semeſter umfaſſen. Vom 4. bis 6. Semeſter ſtehen die beiden letzten Punkte im Vordergrund der Arbeit. Alle übrigen umfaſſen den ganzen Lehrgang; „Allgemeines“ gilt in erſter Linie für das 1. und 2. Semeſter. Bei nicht vorhandener Begabung — Begabung iſt auch hier wie bei jedem praktiſchen Muſiker Vorausſetzung — kann nach dem 2. Semeſter Ausſchluß der Studierenden aus dem Seminar erfolgen.

Die Art des Betriebes würde ſich auf Vorleſungen und Übungen verteilen.

Paul Klenaus „Rembrandt van Rijn“.

Uraufführung der Berliner Staatsoper.

Von Fritz Stege, Berlin.

Nach dem Erfolg ſeines „Michael Kohlhaas“ hat Paul von Klenau ſein Schaffen um eine weitere Oper bereichert. Wie im „Kohlhaas“ war auch diesmal der Komponiſt ſein eigener Librettiſt. Sein „Rembrandt van Rijn“ gelangte am 23. Januar gleichzeitig in Berlin und Stuttgart zur Uraufführung. Paul von Klenau wohnte der Berliner Darſtellung bei, die dem Schöpfer ſtärkſte Anerkennung eintrug.

Die Handlung.

Faſt erweckt es den Anſchein, als ob der Autor des „Michael Kohlhaas“ einer Art von „biographiſcher Oper“ zuneigt, die das wechſelvolle Schickſal eines tragiſchen Helden in den Mittelpunkt der Handlung rückt und von dieſer Hauptgeſtalt aus das Geſamtgeſchehen auch der Nebenfiguren entſcheidend beſtimmt. Wie Michael Kohlhaas als „Kerl“ von echtem Schrot und Korn ſeine künſtleriſche Verwirklichung gefunden hat, ſo behandelt Klenau diesmal die Perſönlichkeit eines Malers, der von der Welt nicht verſtanden wird und in Elend und Not aus dem Leben ſcheidet.

Bei der Abfaſſung des Librettos ſtützte er ſich auf einige wenige bekannte Tatſachen, die er epiſodenhaft in Bildform einfängt: etwa der Verkauf des ungünſtig beurteilten Gemäldes „Claudius Civilis“, ſeine ärmliche Lebensweiſe, die Verſteigerung ſeiner Kunſtſchätze, ſein unglücklichen Ende. Zur Charakteriſierung des Helden gehören natürlich Einblicke in ſein Familienleben, in ſeine Arbeitsweiſe, wenn er vom Opernbeſucher dabei belauſcht wird, wie er das Bild „Die Nachtwache“ entwirft, oder an der Druckerpreſſe arbeitet. Aber aus dieſen Einzelheiten läßt ſich allein noch keine Oper formen. Es fehlt das dramatiſche Bindeglied zwiſchen den Geſchehniſſen. Und dieſes fand Paul von Klenau in der Geſtalt des „Maerten Kretzer“.

Es bedeutet immerhin eine gewiſſe Gefahr, den dramaturgiſch notwendigen „Gegenſpieler“ einzig und allein aus der Perſon des Helden abzuleiten und — faſt möchte ich ſagen: auf rechneriſcher Grundlage — die Eigenſchaften des Helden einfach mit negativen Vorzeichen zu verſehen, um aus dem Ergebnis eine neue Geſtalt zu bilden. Denn unter dieſen Geſichtspunkten könnte der Gegenſpieler nur zu einem Schatten des Helden werden, ohne zu einem dramatiſchen Eigenleben zu gelangen.

Sehen wir zu, ob P. v. Klenau dieſer Gefahr entgangen iſt:

Das erſte Bild zeigt Maerten Kretzer, den Klenau als perſonifiziertes „Talent“ im Gegenſatz zu Rembrandts „Genie“ zeichnet, im Hauſe eines Alchimiſten, um auf Mittel zu ſinnen, den beneideten künſtleriſchen Widerſacher zu vernichten. Zu dieſem Zweck kauft er die Schuldſcheine Rembrandts auf, ſucht Händel mit ihm bei einer Begegnung auf der Straße, vereinigt ſich mit den Bettlern, deren Szene dem Dichter Gelegenheit gibt, den Kretzer als Geizkragen zu charakteriſieren und zugleich den ſpäter erfolgenden Verrat durch einen Bettler vorzubereiten. Dann nimmt er erneut die Hilfe des Alchimiſten an, der ihm rät, die Tochter Rembrandts zu verführen, um ſich dadurch „Macht über den Alten“ zu verſchaffen. Kretzer



Robert Schumann

1810 – 1856

der große ideale deutsche Musikkritiker und Schöpfer der „Neuen Zeitschrift für Musik“

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik“)



Hugo Wolf

1860 – 1903



Arthur Seidl

1863—1928



Karl Storck

1873—1920



Alfred Heuß

1877—1934

Führende deutsche Musikkritiker der jüngeren Vergangenheit

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik")

besticht zwei Bettler, die das Mädchen auf einem Fest entführen sollen. Die Tat wird ausgeführt, in einer wenig erfreulichen Vergewaltigungsszene gelangt Kretzer nicht zum Ziele, da Cornelia standhaft bleibt und schließlich durch ihre Freunde Cornelis und Aert gerettet wird. Den Aufenthaltsort hatte Cornelis ein Bettler verraten, der von Kretzer mit Schlägen bedacht worden war. In dem Tumult ersticht Kretzer den Aert und entflieht.

Getreu seiner Aufgabe, als Gegenspieler Rembrandts aufzutreten und den Wert des Helden durch die Enthüllung der eigenen Minderwertigkeit zu erhöhen, muß Kretzer nun auf neue Schandtaten sinnen. Nachdem es ihm gelungen war, Rembrandt durch die Versteigerung der Kunstschätze ins Unglück zu stürzen, will er nunmehr dem Helden selbst ans Leben. Der Anschlag geht fehl, da sich Kretzer in der Person irrt und anstelle Rembrandts einen anderen Maler trifft, der die Kleidung Rembrandts trägt.

Nun scheint aber auch dem Dichter endlich der Zeitpunkt gegeben zu sein, um die Reihe der Verbrechen abzuschließen, und nach den ewigen Gesetzen von Schuld und Sühne muß nun Kretzer sterben. Das geschieht nach Art eines schauerlichen Autodafé, als er an dem betrügerischen Alchimisten Rache nehmen will, von diesem aber dem Feuer überliefert und von einem brennenden Balken erschlagen wird.

Ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, daß bei dieser Anlage des Librettos der Verstand mehr mitgesprochen hat als das Herz, und daß die „Konstruktion" der Charaktere wohlüberlegten Erwägungen entstammt. Gewiß hat der Dichter die beste Absicht gehabt, um die Handlungsweise Kretzers als eine schicksalhafte Verkettung von Verbrechen zu erklären, deren eines aus dem anderen unabwendbar folgt und deren Ursache im Neidgefühl des eigenen Herzens zu suchen ist. Er hat nur verabsäumt, der Gestalt Kretzers jenes dramaturgisch notwendige geringe Maß von Sympathie zuzubilligen, das nach Lessing ausgereicht hätte, um diese Hauptfigur nicht als ausgesprochenen „Teufel" erscheinen zu lassen. Die Darstellung seelischer Kämpfe im eigenen Innern, der Zwiespalt zwischen Gut und Böse in Kretzers Seele hätten genügt, um diesen ungeratenen Gegenspieler in einem schwachen versöhnlicheren Licht zu zeigen. So aber wirkt die Gewalt des Schicksals allzu kraß, und die Unmittelbarkeit, mit der gleich in der ersten Szene Kretzer als das „böse Prinzip der Vernichtung" dem Zuschauer vorgestellt wird, muß ohne voraufgegangene Charakterentwicklung auf diesen befremdend und abstoßend wirken. Mag dies auch in der Absicht des Dichters gelegen haben, so läßt sich dieses Ziel entschieden durch gehaltvollere künstlerische Mittel erreichen als wenn sich die Helden des Dramas nach Art des altjapanischen Schauspiels bei ihrem ersten Auftreten gleich persönlich vorstellen: „Seht her — ich bin der Teufel in eigener Person und handele diesem mir vorgeschriebenen Charakter gemäß".

Wie im „Michael Kohlhaas" löst Klenau die Dichtung in einzelne kleine Szenen auf. Zu den sechzehn Bildern kommen „Zwischenakte" (besser wären „Zwischenhandlungen", da der Begriff des „Aktes" nicht seiner urtümlichen Bedeutung entspricht), die auf einer Vorderbühne spielen und in Form von Dialogen von einer Szene zur andern überleiten.

Dichterisch das Beste gibt Klenau in den Kunstbetrachtungen Rembrandts, die in mehrfacher Wiederkehr beweisen, wie stark sich der Verfasser mit der Person des Helden identifiziert hat. Die Charakterisierung des „Lichtsuchers" Rembrandt ist Paul von Klenau ausgezeichnet gelungen. Dagegen spricht die „Stimme" im Finale bei Rembrandts Beerdigung denn doch allzu leichtwiegende Banalitäten — gerade an einer Stelle, die weniger auf Pathos als vielmehr auf ergreifende Wirkung angelegt ist:

„Ein König starb, ein Bettler!
Tiefstes Mitleid ergreift mich.
Staunend stehe ich, ratlos
angesichts solchen Schicksals. . . ."

Die Musik.

Die Leser der ZFM entsinnen sich vielleicht noch der kleinen Auseinandersetzung mit Paul v. Klenau an dieser Stelle[1] im Anschluß an meine Besprechung der Oper „Michael Kohlhaas".
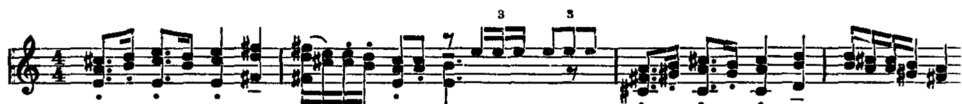
[1] ZFM, Jahrg. 1934, S. 530.

Ich hatte mich ablehnend über die sogenannte „Zwölftontechnik“ ausgesprochen, die der Musik angeblich zugrunde liegen soll, aber als solche keineswegs in Erscheinung tritt. In seiner Stellungnahme bekundete P. v. Klenau nachdrücklich sein unbedingtes Festhalten an der Zwölftontechnik, die er „tonartbestimmend“ nennt im Gegensatz zu anderen Zwölftonreihen. „Meine Oper Michael Kohlhaas ist das erste Werk, in dem tonartbestimmte Harmonie und Disharmonie verwendende Musik nach dem Prinzip eines Zwölftonsystems geschrieben wurde. Daraus erklärt sich die Tatsache, daß viele Kritiker garnicht gemerkt haben, daß meine Musik Zwölftonmusik ist. Wer sich aber die Mühe nimmt, meine Oper zu analysieren, wird finden, daß abgesehen von den Volksliedern, des Chorals und der Luther-Fuge, meine Musik überall dem Gesetz der Reihenfolge folgt und daß in der Oper keine einzige Note vorkommt, die nicht aus einer der jeweilig zugrundeliegenden sieben Zwölftonreihen abgeleitet werden kann.“

Es ist müßig, sich in Auseinandersetzungen über schöpferische Gesetze zu verlieren, da für das Publikum (und den Kunstbetrachter) in erster Linie nicht die künstlerische Entstehungsursache entscheidend ist, sondern einzig und allein die Wirkung. Und der künstlerische Eindruck der Rembrandt-Oper führt zu der Erkenntnis, daß hier noch weniger eine „Zwölftontechnik“ spürbar in Erscheinung tritt als im „Michael Kohlhaas“, ja, daß das Notenbild bedeutend durchsichtiger und zwangloser anmutet als in der vorhergegangenen Schöpfung. Es spielt dabei wirklich keine Rolle, ob der Komponist an seinen Zwölftonprinzipien festhält oder nicht. Der eine Tonsetzer folgt seinen schöpferischen Ideen, die ihm das Herz eingibt, und wirft seine Einfälle unmittelbar auf das Papier. Der andere bedarf erst eines Umwegs über den gesetzgebenden Geist, ehe er zum gleichen Ziele gelangt. Der eine läßt sich von seiner gestaltenden Fantasie auf schöpferischen Wegen fortführen, der andere baut sich zunächst einmal „Wegweiser“ auf, die ihm verraten, ob und wieweit er sich von dem vornherein festgelegten Wege entfernt. Aber, wie gesagt, das ist durchaus dem individuellen Ermessen anheimgestellt.

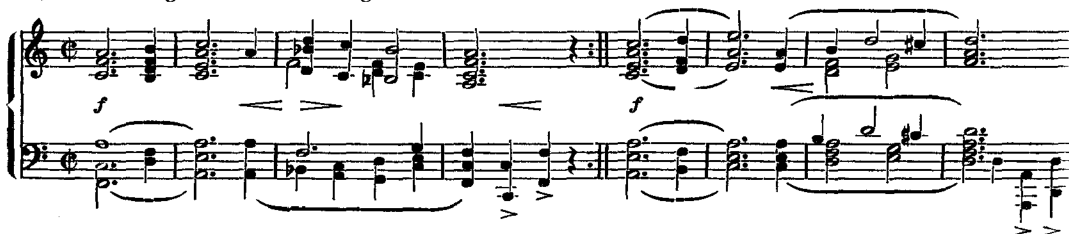
Ebenso wie im „Kohlhaas“ teilt P. v. Klenau seinen Rembrandt augenscheinlich in „tonartbestimmte Zwölftonmusik“ und in gewöhnliche, aber ebenfalls tonartbestimmte modulationsfähige Siebentonmusik ein. Der erstgenannten bleibt der Kunstinhalt als solcher, der anderen das Gebiet der Volkstümlichkeit vorbehalten, die in einzelnen eingestreuten Weisen köstliche Proben schöpferischer Ursprünglichkeit bietet.

Da haben wir zunächst den reizvollen kleinen Marsch beim Aufziehen der Nachtwache:
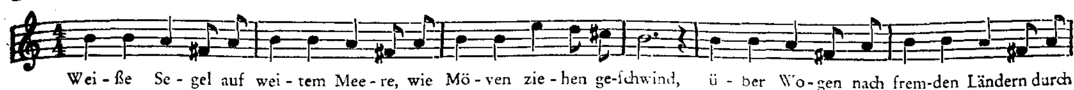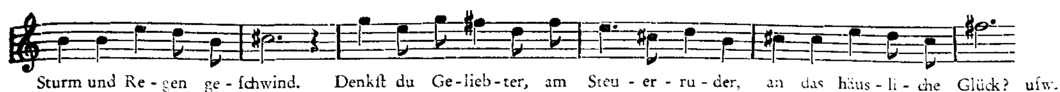


Mit Pikkoloflöten und Streicher-Pizzicato wirkt diese hüpfende Weise in leichter Synkopen-Betonung geradezu bildhaft.

Und dazu der Volkstanz aus Cornelias Entführungsszene, mit wuchtig stampfenden Schritten, unauffällig in der Betonung der altertümlichen Note:

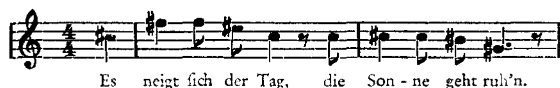


Nicht minder ansprechend sind zwei volkstümliche Lieder. Das eine wird von Cornelia zur Laute gesungen, während ihr Vater an der Staffelei arbeitet und fügt sich einfach und schlicht mit ausgesprochenem Stilgefühl in den Charakter der häuslichen Familienszene, deren Wesen gerade aus der melodischen Ungezwungenheit der Weise so „traulich“ zum Hörer spricht:
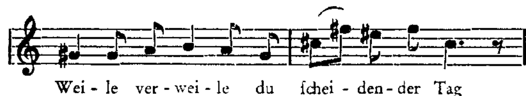




Hier bereits — stärker aber noch in der Liebesszene zwischen Cornelia und ihrem Freunde Cornelis tritt ein nordischer Stilcharakter zu Tage, etwa in den Anfangstakten des Cornelis-Liedes, die an ein bekanntes Thema aus Griegs „Elegien für Streichorchester" erinnern:



Besonders deutlich wird aber der nordische Einschlag in einer anderen melodischen Phrase aus dem gleichen Lied, stilistisch gekennzeichnet durch das Steigen der Melodie in die Septime, wie wir es vor allem bei Grieg, dann in der schwedischen Volksmusik (u. a. „Värmlands-Visa") finden — wobei die Septime noch nachdrücklich durch die Wechselnote *fis—eis—fis* betont wird:
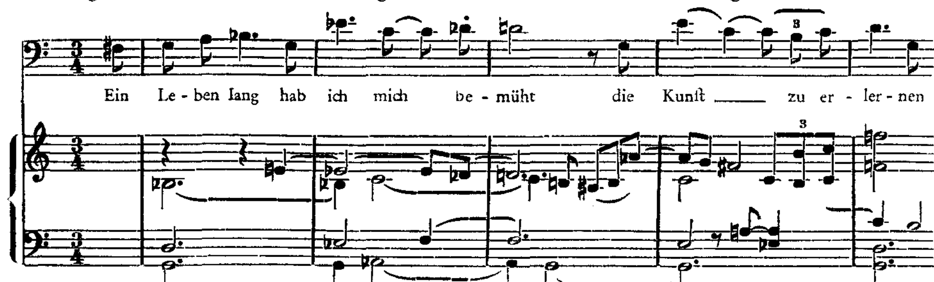


Diese Liebesszene, die einzige der Oper (wenn man von Rembrandts häuslichem Glück absieht), gehört zu den schönsten und formvollendetsten Offenbarungen, die wir Klenau je zu danken haben. Eine wunderbar zarte, keusche Innerlichkeit verströmt sich in gehaltvoller, weitgeschwungener lyrischer Breite. Wie sauber und sorgsam ist dieses Duett angelegt, wie herrlich der gesamte Aufbau unter feinsinniger Berücksichtigung der Höhepunkte, wobei die einzelnen Teile formal miteinander korrespondieren, und die Liedreprise der ganzen Szene einen Da capo-Charakter gibt:

Formschema zu II, 1:
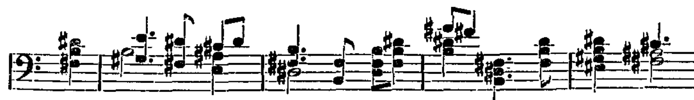
I. Orchester-Einleitung.
II. Lied „Es neigt sich der Tag" (Solo).
III. Begrüßung der auftretenden Cornelia im Rezitativ-Charakter (Vorbereitung zum Duett).
IV. Duett (1. Teil) „Wie schön der Abend, wie friedlich still".
V. Liebesgeplauder (Rezitativ-Arioso) „Sie sind heute bös mit dir".
VI. Duett (2. Teil) „Wie Sonnenstrahlen wärmen und beglücken".
VII. Duett (3. Teil) „Die Sonne ist verschwunden".
VIII. Lied „Halbmond, du blasser, sprenge das Tor" (Duett).
IX. Orchester-Nachspiel.

Die musikalischen Höhepunkte der Oper liegen neben diesem Liebesidyll vor allem in den Rembrandt-Szenen. Die Gestalt des Malers wird in der Nachtwachen-Szene durch folgendes edle Thema gekennzeichnet, das eine gewisse leitmotivische Bedeutung annimmt:



Schade, daß es mir nicht möglich ist, alle Schönheiten der Musik, die sich über 341 Seiten Klavierauszug (Verlag Bote & Bock, Berlin) verteilen, einzeln ans Licht zu ziehen. Ich müßte auf die Vielseitigkeit der Klenau'schen Tonsprache eingehen, die immer bezeichnend und charakteristisch im Ausdruck ist, sei es die Schilderung der Alchimisten-Klause, oder des lebenslustigen Kretzer, der zu einem tanzartig-frohen ansprechenden Arpeggien-Thema ein Bacchanal mit Wein und Lautenspielern ausmalt, oder das immer tiefere Einspinnen der Musik in seelische Innerlichkeit beim Tode von Rembrandts Frau, in seinem Sterbemonolog und schließlich bei dem Begräbnis-Kyrie des unsichtbaren Chors, dessen Musik trotz Schwierigkeiten für das Ohr irgendwie auch den musikungewohnten Hörer sehr ernst stimmt, ja ergreift.

Nur ein Beispiel aus der Versteigerungsszene von scherzhaftem Charakter sei noch angeführt:



Wenn auch Richard Wagner sicherlich niemals geahnt hat, daß seine Musik einstmals dem Zwölftonprinzip dienstbar gemacht werden würde, so entbehrt dieses Hans Sachs-Zitat keineswegs einer inhaltlichen Berechtigung. Es ist ein knorriger, vom Leben enttäuschter, aber dem Wagner-Vorbild wesensverwandter Hans Sachs, den Klenau als Rembrandt auf die Bühne stellt, und seinem Sterbemonolog kommt fast eine gleiche dramatische Bedeutung zu wie dem Wahn-Monolog des Hans Sachs: Innere Läuterung zu der Erkenntnis, daß alles Leben nur spielerischer Trug — wesenhafte Wahrheit aber nur im göttlichen Licht zu finden ist.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Paul von Klenaus „Rembrandt van Rijn" eine unbedingt wertvolle Errungenschaft der Gegenwart darstellt und seit „Michael Kohlhaas" einen bedeutsamen künstlerischen Fortschritt erkennen läßt. Klenaus künstlerische Gesinnung hat sich geklärt, vertieft, sein Stil ist reifer und zugleich gelichteter, sein Ausdruck hat an Prägnanz gewonnen, sein Formenreichtum belebt in erfreulichem Maße die Struktur des Operndramas. Nicht ausgenommen die rein melodramatisch behandelten „Zwischenakte" — der Stein des Anstoßes in den mir bekannt gewordenen kritischen Besprechungen. Ich kann beim besten Willen hierbei keinen Verstoß gegen die künstlerische Einheitlichkeit der Oper und ihrer Gesetze erblicken. Ich betrachte die Verwendung des gesprochenen Wortes vielmehr als ein annehmbares Mittel, um von der Welt des Scheins, die das Opernwerk in höherem Maße repräsentiert als das Schauspiel, eine Brücke zur lebendigen Wirklichkeit zu schlagen.

Die Inszenierung.

Paul von Klenau hat im Textbuch ausführliche Anweisungen gegeben, um die Welt Rembrandts und seiner Zeitgenossen unmittelbar auf die Bühne zu projizieren. Dementsprechend war die Regie des Josef Gielen mit größtem Erfolge bemüht, im Verein mit der gediegenen, überaus glücklichen Ausstattung des Edmund Erpf einzelne Szenen auf den „Rembrandt-Ton" abzustimmen und seine bekanntesten Gemälde wie „Der Alchimist" oder „Die Nachtwache" in lebendiger Darstellung vor Augen zu führen.

Mit zwei Einzelheiten konnte man sich nicht einverstanden erklären. Bei der Uraufführung wurden zwei Szenen gestrichen. Die eine wäre notwendig gewesen, um dem Zuhörer zu erklären, warum denn der Held plötzlich als Modell bei einem anderen Maler auftritt. Die andere aber, die den Tod und die Sühne des Widersachers Kretzers zeigt, darf schon deshalb nicht fehlen, weil der gesunde Sinn des Zuhörers nach all den verübten Greueltaten die Bestrafung Kretzers gebieterisch verlangt. Im übrigen ist dieses Bild den weiteren Aufführungen der Staatsoper noch eingefügt worden.

Die zweite Einschränkung betrifft das Finale. Was dem Textdichter hierbei vorschwebte, ist klar: Er wollte einen scharfen Gegensatz zwischen der ärmlichen Beisetzung des Malers und der mystischen, überweltlichen Verklärung herbeiführen. Durch die Wahl eines Kirchenbildes mit stimmungsvollen, feierlichen Bogengängen wurde dieser Kontrast abgeschwächt. Besser wäre ein armseliger Friedhof gewesen, der diesem künstlerischen Zweck eher entsprochen hätte.

Nun aber erschienen im Hintergrund beleuchtete Köpfe, schließlich hob sich der gesamte Chor aus der Versenkung herauf. Die Opernbühne verwandelte sich in einen Konzertsaal, und die Szene bot den peinlich illusionstörenden Eindruck eines zum Vortrag angetretenen Gesangvereins. Besser wäre es gewesen, den Chor unsichtbar zu lassen und den Charakter der Unendlichkeit einzig und allein durch den über dem Friedhof leuchtenden Sternenhimmel vorzutäuschen, wie es der Komponist auch erwartet hatte.

Zu Robert Hegers umsichtiger und verständnisvoller Leitung nach einer längeren, Nerven beanspruchenden Vorarbeit verbanden sich ausgezeichnete Darsteller, in erster Linie Rudolf Bockelmann in der Titelrolle. Eine ergreifende, lebenswahre und reife Nachschöpfung, geadelt durch schönste stimmliche Mittel. Dann Käte Heidersbach als liebliche, hochbefähigte Cornelia, Rut Berglund in der Charaktergestalt der Mutter, Vasso Argyiris, der seit seiner letzten Rolle nicht unbeträchtliche künstlerische Fortschritte zu verzeichnen hat, und der sich stets gleichbleibende Marcel Wittrisch.

Die Aufnahme im Publikum war befriedigend, und der Schluß löste eine spürbar tiefgehende Wirkung aus.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das Berliner Musikleben zeigte in den letzten Wochen wieder eine derartige Vielgestaltigkeit, daß ich mich darauf beschränken muß, nur die wesentlichsten Höhepunkte hervorzuheben.

Im Vordergrunde steht die Wiederkehr Wilhelm Furtwänglers, der nach fast einjähriger Urlaubszeit im Rahmen eines Winterhilfskonzertes am Pult der Philharmoniker erschien. Obgleich die teuersten Plätze 30 Mark kosteten, war der Konzertsaal schon seit Wochen ausverkauft. Neben weiteren zahlreichen Persönlichkeiten des politischen Lebens waren der Führer, Generaloberst Göring und die Reichsminister Dr. Goebbels und v. Blomberg erschienen. Furtwängler bot eine seiner bekanntesten Vortragsfolgen mit der Freischütz-Ouvertüre, der „Vierten" von Brahms und der „Siebenten" von Beethoven. Die Begeisterung für die geniale Ausdeutung, die wiederum die unfaßbare Einheit von Stabführer und Orchester erkennen ließ, kannte keine Grenzen.

Auf dem Philharmonischen Orchester ruht nach wie vor die hauptsächlichste künstlerische Verantwortung für das reichshauptstädtische Musikleben. Viele fesselnde Veranstaltungen zogen an unserem Ohr vorüber, darunter ein von Leo Borchard mit bemerkenswertem Stilgefühl dirigierter „Französischer Abend" im Cyklus der Auslands-Konzerte. Da hörte man Schöpfungen, die nahezu unbekannt sind und unbedingt verdienen, im allgemeinen stärker berücksichtigt zu werden, wie die prächtige Ouvertüre „Der Korsar" von Berlioz, oder Albert Roussels 3. Sinfonie, Ravels Klavierkonzert, die düsteren „Istar"-Variationen von Vincent d'Indy. — In einem weiteren Sonderkonzert stellte sich Georges Georgescu vor, der mit einem Programm heldischen Charakters Proben hoher Befähigung und kraftvoller Gestaltungsgabe ablegte. — Ur- und Erstaufführungen bot der noch junge, zukunfssichere Stuttgarter Dirigent Otto Winkler: Sandberger-Bearbeitungen einer Ouvertüre-Sinfonie B-dur von Mozart, die Regensburger Es-dur-Sinfonie von Haydn, Arthur Kusterers fesselndes Klavierkonzert B-dur mit seiner kammermusikalischen Durchsichtigkeit und unverkennbaren künstlerischen Ethik, dann die entspannende, unterhaltsame 6. Sinfonie von Ewald Straeffer.

Der Weg zu den musikalischen Höhepunkten führt über die Festaufführung der Goethe-Sinfonie von Josef Reiter in Anwesenheit des greisen Tondichters mit dem Berliner Funkorchester unter Leitung des wahrhaft überlegen gestaltenden Heinrich Steiner. Man soll in dem gigantischen Werk nicht mehr suchen als der Komponist zu geben vermag: keine tiefgehende Problematik, sondern melodische Liebenswürdigkeit in stilistischer Anknüpfung an den Zeitcharakter Goethes voll ehrlicher, gediegener künstlerischer Haltung.

Die Singakademie bot eine „Heldengedenkfeier" mit Georg Schumanns bereits bekanntem Orchesterstück „Vita somnium" und dem oratorischen Werke „In memoriam" von E. N. v. Reznicek in einer Neufassung, die sich im wesentlichen auf Hinzufügung von Solosätzen für Alt und Baß bezog. Ohne die Ernsthaftigkeit des künstlerischen Willens zu übersehen, hat der Hörer im Vergleich zu anderen ausgeprägten Offenbarungen der schöpferischen Gegenwart einen weiten inneren Abstand zu Rezniceks kunstfreudigem Werk gewonnen, dessen stilistische Eigenart etwas verblaßt erscheint. Prof. Dr. Georg Schumann, die Solisten Gertrude Pitzinger und Paul Gümmer machten sich gemeinsam mit dem trefflichen Chor der Singakademie um die Ausführung hochverdient.

Peter Raabe erweist sich in seinen Konzerten mit dem Landesorchester als ein stiller getreuer Freund der Lebenden. Den stärksten Eindruck löste die Erstaufführung der „Partita für Orchester" von Joh. Nep. David aus. Wer hierbei zum ersten Male die Bekanntschaft mit dem in Berlin noch fast unbekannten Tonsetzer gemacht hat, konnte wohl durch die polyphone Strenge und konzessionslose Herbheit der Harmoniebildung befremdet werden. Aber David erschließt sich nicht dem oberflächlichen Konzertbesucher, und der seelische Gewinn für den Hörer ist umso stärker, je mehr er selbst innerlich mitbringen muß, um in das Wesen Davids eindringen zu können. Die Technik seiner thematischen Verarbeitung wird durch verblüffendes kontrapunktisches Können zu einzigartiger Kunstwirkung gesteigert (3. Satz), die Fülle gedanklicher Feinheiten verleiht der Schöpfung den tiefen Reiz wertvollster Individualität. Der anwesende Komponist wurde wiederholt auf das Podium gerufen. Das Konzert gewann durch die Mitwirkung Helmut Zernicks, der Beethovens Violinkonzert in einer mitunter erschütternden Reife der Auffassung vortrug.

Die Operntätigkeit beschränkte sich auf einige Neuinszenierungen und Neueinstudierungen, darunter „Die Entführung aus dem Serail" in der Staatsoper mit Erna Berger und Carla Spletter in den Hauptrollen, „Butterfly" im Deutschen Opernhaus mit einer besonderen Inszenierungs-Eigenheit: Das „Kartenhaus" wurde für den zweiten Akt in unveränderter Größe einfach aus dem ersten Akt übernommen und in die Mitte der Bühne gerückt, und das Pflücken der Kirschblüten und der Besuch des fürstlichen Bewerbers um Butterflys Hand vollzog sich nicht an der vom Zuschauer abgewandten Seite des Hauses, sondern auf der Vorderbühne.

Nicht minder eigenartig war auch eine Erstaufführung der „Gärtnerin aus Liebe" in der vorbildlichen Anheißer-Bearbeitung. Alexander d'Arnals gab eine Mozart-Inszenierung aus dem Geist der Rokokozeit heraus. Die Bühne erhielt eine zweite Bühne, deren Seitenlogen sich mit Darstellern in Rokokotracht füllten, und die von Benno v. Arent geschaffenen Dekorationen hielten sich streng an den damaligen Stil mit blumigen Bogengängen und all dem steinernen Zierat und den Figürchen der Schäferzeit. Das Ensemble mit Josef Burgwinkel, Margret Pfahl, Walther Ludwig (dessen edler Tenor immer mehr an Schönheit gewinnt), Elisabeth Friedrich, Marta Rohs a. G. und Lore Hoffmann war über Erwarten gut. Die musikalische Leitung versah ansprechend Karl Dammer.

Ausgezeichnet soll auch die Rigoletto-Inszenierung des Deutschen Opernhauses gewesen sein, die ich infolge Zusammentreffens mit dem Furtwängler-Konzert nicht besuchen konnte.

Die Vielseitigkeit des Berliner Musiklebens hat mich auch leider daran gehindert, regelmäßiger Gast einer „Musikwoche" zu sein, die von der „Hochschule für Musikerziehung" durchgeführt wurde.

Das Eröffnungskonzert erhielt einen besonderen Reiz durch die klingende Einweihung einer renovierten historischen Stätte. Hier, in dem schmalen langgestreckten Saal mit Rundbögen, eingelassenen Säulen mit Schnecken-Kapitäl in weiß-grün-silbernen Farben, stand die Liebhaberbühne Friedrichs des Großen, und der abgelegene Seitenflügel der „Orangerie" war

einst Schauplatz rauschender Festlichkeiten. Heute steht an der Stelle der Bühne eine Walcker-Schleifladen-Orgel, die der bewährte Prof. Fritz Heitmann mit dem stilvollen Vortrag einer Bachfuge einweihte, und ernsten musikalischen Bildungsbestrebungen dient der einstige Eosander-Festsaal, der vor erlesener Hörerschaft Zeuge zweier Uraufführungen wurde: zunächst eine „Musik für Streichorchester" von Heinrich Spitta, die zu dem Besten zählt, das dieser Jugendkomponist geschaffen hat. Es liegt eine Abgeklärtheit der Reife über diesem Werk, dessen Mittelsatz in bachisch-religiöser Haltung Saiten schönheitsgetränkter Innerlichkeit anschlägt. Dann folgte Armin Knab mit vier Hölderlin-Hymnen „Das heilige Ziel" für Chor, Sänger, Sprecher und Orchester. Das Streben nach Vollendung, heldische Größe, Priestertum der Schönheit bilden den gedanklichen Inhalt dieser ursprünglich als festliches Thingspiel mit Bewegungschören gedachten Schöpfung, und mit einfachsten Mitteln in tondichterischer Konsequenz mit vielen Feinheiten der Textausdeutung weiß Knab seiner Aufgabe gerecht zu werden. Dem verdienten Hochschuldirektor Prof. Eugen Bieder, den Mitwirkenden Fred Drissen, Hermann Diener und den Studierenden gebührt Dank für die gediegene Ausführung. — Im weiteren Verlauf berücksichtigte die Musikwoche Formen wie Schatten-, Volks- und Kinderspiele, Hausmusik, völkische Festmusik und neuzeitliche Kunstmusik, darunter besonders Hugo Distler.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 6. Gürzenich-Konzert gab eine interessante Zusammenstellung zeitgenössischer Musik der verschiedensten Schaffensrichtungen. Eugen Bodarts, des an der hiesigen Oper wirkenden Graenerschülers, Kleine Serenade beschränkt sich bewußt auf zarte Farben und sparsame Linien und gewinnt durch die Ehrlichkeit der Tonsprache, Karl Höllers Cembalokonzert, seiner früheren Arbeitsepoche entstammend, beweist das Streben, den Stil Regers mit dem Hindemiths zu vereinen und besticht durch die Ursprünglichkeit der hier deutlich werdenden Begabung. Julius Weismanns Vorspiel zum „Sommernachtstraum", 1935 zur Tagung der NS-Kulturgemeinde in München geschrieben, beweist erneut den großen Könner und blutvollen Musiker, der hier mehr das Derbvolkstümliche als das Elfenhaft-Ätherische des Shakespeareschen Werkes zum Gegenstand der Darstellung nimmt. GMD Eugen Papst war diesen Schöpfungen, ebenso wie der, ihnen folgenden Rheinischen Sinfonie Schumanns ein getreuer und umsichtiger Anwalt. Im 7. Gürzenich-Abend vermittelte er in der übervoll besetzten Messehalle eine ausgezeichnete Wiedergabe der Haydnschen „Schöpfung", unterstützt von so hervorragenden Solisten wie Walter Ludwig, Rudolf Bockelmann und Jo Vincent und dem, durch den Kölner Männergesangverein verstärkten Gürzenich-Chor. Gemeinsam mit der Staatl. Hochschule für Musik gab die NS-Kulturgemeinde Köln einen Beethoven-Abend, wobei unter Dir. Hasses Leitung die, zu Unrecht vergessene Musik zu den „Ruinen von Athen", das, von Professor Georg Beerwald überlegen gemeisterte Violinkonzert, dem Hasse stilgerechte neue Kadenzen eingefügt hatte und die, auch dem Fachmusiker so gut wie unbekannte „Schlacht bei Vittoria" zur Aufführung kamen und lebhaften Beifall weckten. Das 5. Meisterkonzert brachte die Bekanntschaft mit der tschecho-italienischen Geigerin Guila Bustabo aus Amerika, die trotz ihrer 17 Jahre recht reif und vor allem technisch brillant Stücke von Tartini, Vieuxtemps usw. vortrug, während der, einst in Köln und Düsseldorf tätige junge Bariton Arno Schellenberg von der Dresdener Staatsoper in Liedern von Schubert, Wolf und Mussorgsky nicht allein schönste Stimmittel, sondern zugleich innerliches Nachempfinden und werktreue Gestaltung bewies. Als treffliche Begleiter der Solisten wirkten Karl Delseit und Gustav Classens. Im Bachverein erklangen Heinrich Schützens „Musikalische Exequien", die man mit Recht das erste deutsche Requiem genannt hat, und die, liturgisch eingeordnet, eine großartige Bereicherung evangelischer Kirchenmusik bedeuten und unter Dr.

Gerstenberg mit seinem collegium musicum einen tiefgehenden Eindruck hinterließen. Wieder war die Pflege zeitgenössischer und besonders Kölner Musik rege: im Saale der Hochschule für Musik stellten sich drei ehemalige Schüler des Kompositionslehrers dieser Anstalt, Prof. Jarnach vor und gewannen sich Interesse und Sympathie, so vor allem Leo Justinus Kauffmann, durch regelmäßige Mitarbeit am Rundfunk bekannt und gerade für illustrativ-plastische Kunst begabt, der ein Spielstück für Geige und Klavier und eine Bratschensuite (mit Franz Zimmermann und Rudi Hauck, beide von der Hochschule bezw. Rhein. Musikschule), sowie Lieder (mit Gerda Schüler-Rehm) erfolgreich vortrug, danach Rudolf Petzold, der eine energiegeladene Violinsonate (mit Hauck und Erwin Bischoff) vorzeigte und Anton Schäfers, dessen Klaviermusik und Lieder (von der Hochschülerin Kessemeier mit Geschmack und Können vorgetragen) noch eine unausgeglichene Entwicklungsstufe dartun.

Rheinische Sing- und Spielmusik nannte sich ein Abend, den H. W. Schmidt, der Dozent an der Schulmusikabt. der Hochschule mit seinem Chor und Orchester des Kreuzgassen-Gymnasiums gab, und der Otto Siegls neues concerto grosso antico, Heinrich Lemachers Streichersuite, H. Ungers Deutsche Tänze, Wilhelm Malers Festmusik für Chor und Orchester lebendig nachschuf. Ein verdienstvolles Unternehmen war weiter der Sonatenabend Joachim Altenkirchs, der zusammen mit der Pianistin Flosky und dem Bariton D. A. Schmidt Oboenwerke von Telemann bis Haas, Kummer, Weismann, Pfeiffer sorgsam darbot und auch Lieder des, in Köln besonders geförderten Finnen Yrjö Kilpinen zu Gehör kommen ließ. Das Kölner Streichquartett setzte sich für weniger bekannte Werke Dittersdorfs, Beethovens und Dvořáks ein, darunter die Flötenserenade Beethovens, deren Solopart Reinh. Fritsche tonschön interpretierte. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft ließ unter dem Motto „Alte Musik" Werke Vitalis und Händels für Geige und Klavier, sowie Lieder Pergolesis, Lottis und Händels (Milli Engelmann-Gillrath als vorzügliche Sopranistin) durch Friedel Frenz (Klavier) und Josefa Kastert (Geige) erklingen und dazwischen Proben aus Söhles Bachbuch und W. Schäfers Anekdoten vorlesen. Im Rubenssaale des Rhein. Museums spielte Eduard Erdmann seinen zahlreichen Verehrern Beethovens Bagatellen und Hammerklaviersonate sehr zu Dank, und der Kölner Bariton Mathias Klein gab zusammen mit der jungen Pianistin Maria Brüning einen wohlgelungenen Arien-, Lieder- und Klavierabend mit Werken von Schubert, Brahms, Schumann, Wolf und Chopin. Das Opernhaus vermittelte die wertvolle Bekanntschaft mit dem ungarischen Dirigenten Ferencsik, der, durch die Bayreuther Lisztfeier bekannt geworden, in Beethovens „Fidelio" sich als einfühlsamer Interpret deutscher Musik erwies. Mozarts „Cosi fan tutte" kam in einer neuen Inszenierung und mit dem Text Dr. Siegfried Anheißers, des früheren hiesigen Rundfunk-Opernleiters unter Fritz Zauns musikalischer und Hans Schmids szenischer Leitung zur eindrucksvollen Wiedergabe, wie auch, als Tribut für den Kölner Karneval, Johann Straußens „Fledermaus" mit Eugen Bodart am Pult eine vorzügliche Neubelebung fand. Henny Trundt, die einst jahrelang unserm Opernensemble angehörte und auch öfters nach Bayreuth verpflichtet wurde, gastierte als Leonore im „Fidelio" und wurde von ihren Kölner Verehrern lebhaft gefeiert. Der Reichssender Köln beging das Fest seines 10jährigen Bestehens durch ein Festkonzert, das unter O. J. Kühn, dem seit Anfang dem Rundfunk angehörenden Dirigenten Beethovens Fünfte, Gabrielis Sonata pian e forte und unter dem Chorleiter Josef Breuer eine nicht minder vortreffliche Aufführung der Beethovenschen Chorfantasie (mit K. H. Pillney als Solisten) bot, und dem sich Ansprachen des Intendanten Dr. Glasmeier, des Reichssendeleiters Hadamowsky und ein kameradschaftliches Beisammensein anschlossen, bei dem u. a. auch der Gauleiter Staatsrat Grohe und der neue Kölner Oberbürgermeister Dr. Schmidt anwesend waren.

Als Gast erschien der Leipziger Rundfunkdirigent Hans Weisbach, um uns eine vollendete Nachschöpfung der Brucknerschen Fünften in ihrer Originalgestalt zu schenken, und eine eigene Stunde war dem Gedächtnis des, in diesen Tagen seinen 60. Geburtstag begehenden Paul Graener eingeräumt.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Zeitgenössische Musik.

Abklingende stilistische Entwicklungszüge stehen in unserer künstlerisch bewegten Zeit oft unvermittelt neben dem Gestaltungswillen, der musikalisches Neuland erschließen will; insbesondere wirkt die auf instrumentale Farbwirkung ausgehende Satzweise im Gefolge der Straußschen Sinfonischen Dichtung nach wie vor ziemlich verführerisch auf manchen Komponisten. Schon bei Strauß selbst geht aber bisweilen die Bevorzugung des koloristischen Elementes zu stark auf Kosten eines genügend tragenden inneren Gehaltes; es ist der „Sinfonia domestica" heute nur noch etwas abzugewinnen, wenn sie, wie dies Abendroth mit dem Gewandhausorchester vollendet tat, von der koloristisch-virtuosen Seite genommen wird. Orchesterwerke, die in der stilistischen Nachfolge dieser Haltung entstehen, verfallen vollends der Gefahr, den Kern zugunsten der Schale zu vernachlässigen. So ist es in der 8. Sinfonie von Waldemar von Baußnern, die Hans Weisbach nachträglich uraufführte; hier ist ziemlich alles in die Farbe verlegt, es fehlen Themen, die ein so ausgedehntes Werk wirklich fest unterbauen könnten, und die musikalischen Formeln, mit denen die Sinfonie arbeitet, sind teilweise verbrauchtester Art. So ist es aber auch in dem Werk eines Jüngeren, in den „Abwandlungen eines englischen Volksliedes für Orchester" von Erwin Dressel, die Abendroth im Gewandhaus uraufführte. Sie vergeben meist billigste spätromantische Scheidemünze. So ist es schließlich auch in Georg Schumanns Variationen über „Gestern Abend war Vetter Michel da" (im Gewandhaus unter Leitung des Komponisten), die das schlichte, schöne Volkslied in den Riesenrahmen des großen Orchesters versetzen und die einzelnen Liedstrophen zum Anlaß von Illustrationsmusik nehmen. Überlegene Beherrschung des Orchestertechnischen und ein hochentwickelter Sinn für die Klangfarbe ist bei allen diesen Komponisten gewiß vorhanden, aber diese Gabe empfängt ihren höheren Sinn auch erst dadurch, daß sie einem tiefer verankerten Ausdruckswert unterstellt wird. Von Richard Strauß' Sinfonischen Dichtungen haben „Don Juan" und „Till Eulenspiegels lustige Streiche" deshalb besondere Lebenskraft bewiesen, weil hinter dem Klang auch wirklich etwas steckt, und was wahrhaft geniale Verwendung der Klangfarbe im Dienst eines glühenden, brennenden Ausdrucks bedeutet, das wurde am Beispiel von Wagners Venusbergbacchanale deutlich, das Hans Weisbach wahrhaft besessen wiedergab.

Karl Höllers Sinfonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi, dessen ausgezeichnete Aufführung wir Abendroth verdankten, ist zwar auch stark dem Klang verpflichtet; durch Ausweitung der Tonalität, durch Einbeziehung polyphoner Gestaltungselemente sowie durch die besondere Stärke des inneren Empfindens erweist sich dieses Werk aber aus wesentlich härterem Holze geschnitzt. Die Wirkung ist dementsprechend auch nachhaltiger, besonders bei dem geradezu herrlichen langsamen ersten Satz. Wenn der Eindruck im weiteren Verlaufe des Werkes sich etwas abschwächt — vor allem bei mehrmaligem Hören — so liegt dies einmal darin begründet, daß das an sich sehr schöne Thema Frescobaldis doch nicht ergiebig genug ist, um ein derart ausgedehntes Werk zuverlässig zu tragen; es ist aber auch weiterhin begründet durch die mehrfach zu starke Hinwendung zum gedrängt-geballten, wenn auch stets ausdruckserfüllten Klang. Die weitere Entwicklung des jungen Komponisten wird wohl auch hier eine allmähliche Klärung und Auflockerung bringen, vielleicht durch ein Schaffen im konzertanten Stil, der ja sehr erzieherisch in dieser Richtung wirkt.

Einen Vorstoß vom Herkömmlichen zum Neuartigen bedeutet auch das kühn-phantastische, in seiner Art prachtvolle Streichquartett C-dur von Othmar Schoeck. Wenn ihm ein äußerer Erfolg versagt blieb, so lag das lediglich an der Wiedergabe (Gewandhaus-Kammermusik), die dem Werk geistig nicht gewachsen war. Daß Schoeck einer der wenigen ist, die als Liedkomponisten ernsthaft in Frage kommen, bewiesen vier Goethelieder, die Margarete Krämer-Bergau im Gohliser Schlößchen mit vollster Erschöpfung ihrer Ausdruckswelt sang.

Die Eroberung und Angliederung fruchtbaren musikalischen Neulandes an traditionsgebundenes Altland geschieht besonders nachhaltig und glücklich in der polyphonen Provinz unserer Musik. So überraschte Paul Podehl, ein Mitglied des Sinfonieorchesters, im Gohliser Schlößchen mit einem Trio für Oboe, Fagott und Bratsche, das plastische Themen geistvoll und musikantisch lebendig verarbeitet, ausgezeichnet klingt und sich im langsamen Satz zu echter Gefühlssprache steigert. Hugo Distler schreibt in seiner kleinen Motette „Es ist das Heil uns kommen her" (Universitätskantorei unter Rabenschlag) eine ausgezeichnete, sangbare Linienpolyphonie und Johann Nepomuk David stellt in seiner neuen Choralmotette „Ich wollt, daß ich daheime wär" (Uraufführung in der Thomanermotette unter Karl Straube) die Linienpolyphonie in den Dienst einer seelischen Sphäre, in der sich eine geradezu hemmungslose Jenseitssehnsucht mit einer freudigen Glaubensgewißheit zu einer unauflöslichen Einheit bindet. Diese Einheit wird klingender Ausdruck in der polyphon variierenden Durchführung eines Liedes aus dem Lochamer Liederbuch. Dem Sinngehalt der jeweiligen Textstrophe entsprechend gestaltet sich der polyphone Satz zwingend und doch auch wieder zwanglos: Wenn auf die Textworte „Da ich Gott schaue ewiglich" die Melodie „schauend" notenweise als Spitzenton von Stimme zu Stimme wandert; wenn sich beim zusammenraffenden Hinweis auf das „Daheim der Seele" die Stimmen eng im Kanon drängen; wenn auf die Textworte „Da sind doch tausend Jahr als heut" die Oberstimme des Kanons symbolisch in der Vergrößerung erscheint; wenn auf die Textworte „Was nicht ist, das schätz gar klein" Kanon und freie Stimmen fast wesenlos unter dem leuchtenden, liegenden Ton der Oberstimme, dem jenseitigen „Daheim" vorübergleiten; wenn dann auf „Ade Welt" die Stimme „dahinfahren" und wenn sich zum Schluß die vier Stimmen einbetten in eine fast unkörperliche Akkordreihe, jede ausdrucksvoll singend und doch völlig aufgehend im Jenseitig-Überpersönlichen. Gleich der Spiegelkrebsfuge der Partita und der „Ex deo nascimur"-Motette entstammt auch dieses an letzte Dinge rührende Werk jener „reinen Stille, die in sich selber unbeweglich bleibt", jenem „Fünklein der Seele, das mit Zeit und Raum noch nie Berührung hatte", jenem „Bürglein in der Seele, in die keine Kraft noch Weise jemals hineinschauen kann", um auch hier nochmals mit Meister Eckhart zu reden, der mit dieser Musik in der Sprache unserer Zeit wiederersteht.

Eine andere, sehr wesentliche Strömung der zeitgenössischen Musik geht darauf aus, künstlerisch wertvolle Werke zu schaffen, die gleichwohl dem Musikverständnis und der Erlebnisfähigkeit des einfachen Mannes und breitester Volkskreise zugänglich sind (von der billigen musikalischen Popularität um jeden Preis, also auch um den Preis künstlerischer Werte, braucht hier ja nicht die Rede zu sein). Daß diese Schaffensaufgaben im Dienst einer gesunden Volkskultur und der Volkwerdung überhaupt wichtig sind, darüber herrscht heute ja wohl ziemliche Einmütigkeit der Geister. Dagegen ist die Frage noch recht strittig, wie diese neue Volks- und Unterhaltungsmusik auszusehen habe. Die befriedigende Antwort hierauf kann nur das gelungene Kunstwerk geben, doch läßt sich immerhin schon so viel sagen, daß echte Volkstümlichkeit nicht durch wahllose Häufung stilistisch verschiedener Haltungen zu einem bunten Bilderbogen erreicht wird, wie das Arthur Piechler in seinem Chorwerk „Das Tagewerk" tut; unter Ramin kam es in diesem Konzertwinter zu einer vorzüglichen Aufführung. Auch war — schon vor einiger Zeit — im benachbarten Leuna in Uraufführung ein großes Chorwerk „Das hohe Lied vom Heldenopfer" von Wilhelm Scholl zu hören. Die Wiedergabe stellte zwar der Leistungsfähigkeit des Männergesangvereins Leuna und der angegliederten Chöre das beste Zeugnis aus; doch fügten sich die einzelnen Teile des Werkes nicht zu einem organischen Ganzen, weil diese Teile zu unterschiedlichen stilistischen Haltungen verfallen. Dabei beherrscht der Komponist in einzelnen einfach-lapidaren Gesängen durchaus einen wirklich volksliedhaften Stil, von dem aus es für ihn weiterzubauen gilt. Einheitliche stilistische Haltung bei aller Vielfalt des Ausdrucks im einzelnen: das gilt auch für die Volks- und Unterhaltungsmusik; das Volk hat hierfür ein feineres Gefühl als mancher glaubt, und man braucht ja nur in Lortzing oder Johann Strauß etwas hineinzuhören, um festzustellen, was für ein unverwechselbarer, ganz bestimmter Charakter auch hinter dieser unendlich beliebten, scheinbar ganz „leichten" Musik steht.

Um so erfreulicher ist es nun, wenn hier und da auch einmal ein Werk der Gegenwart der unerläßlichen Forderung nach stilistisch einheitlicher Haltung entspricht. Walter Niemann spielte in einem Klavierabend im Gohliser Schlößchen als Uraufführung eine Ballettsuite „Rokoko", die alte Tanzformen eigenschöpferisch verwertet und sich vor allem durch feinen Klangsinn auszeichnet. Das Werk drängt nach dem Orchestralen hin, und so wird Abschließendes zu sagen sein, wenn sich das Werk in der Instrumentierung für Kammerorchester der Öffentlichkeit vorstellt. Niemann verwendet hier Tanzformen als Schaffensgrundlage, und an bekannte Erlebnissphären wird die Unterhaltungsmusik immer anknüpfen müssen, um „volksläufig" werden zu können; sie muß „den Schein des Bekannten erwecken", wie es Johann Abraham Peter Schulz, der Meister des Liedes im Volkston, so treffend ausdrückt. Freilich nur den „Schein", denn der Komponist muß die volksläufigen Elemente wirklich eigenschöpferisch umbilden und zu einem stichhaltigen Kunstwerk gestalten. Dies ist Hermann Grabner in seiner Orchestersuite „Fröhliche Musik" ausgezeichnet gelungen; Abendroth verhalf dem Werk im Gewandhaus zu einem durchschlagenden Erfolg, der die Stichhaltigkeit wohl genügend bestätigt hat. Volkslied- und Volkstanzweise sind der Nährboden, dem der melodische Einfall entwächst; dabei kommt dem Komponisten sein österreichisches Musikantentum sehr gut zu statten. Die Verarbeitung der Einfälle schafft einige saftige, linear bedingte Reibungen und erweitert so die Tonalität; sie wendet auch die Technik der Imitation maßvoll und deshalb ohne weiteres verständlich an; sie vermeidet vor allem in der Instrumentation ausgetretene Pfade, neckische Dinge werden besonders mit der Trompete angestellt. Das Werk huldigt nicht nur dem Ausdrucksbezirk der Fröhlichkeit, sondern läßt auch die besinnliche Seite der menschlichen Natur sehr schön zur Geltung kommen, um dann allerdings im Schlußsatz vor Lebenslust überzuschäumen; das gehört sich auch für eine Unterhaltungsmusik, denn das Volk ist ja nicht muckerhaft veranlagt. So wurde, um den bekannten Wahlspruch des Gewandhauses „Res severa verum gaudium" volkstümlich abzuwandeln, ein wahres Gaudi hier einmal eine durchaus ernst zu nehmende Sache, und das hat weder dem Gewandhaus noch der Musik geschadet.

Beethoven.

Ein Konzert, das ausschließlich Beethoven gewidmet ist, sieht meist einen ausverkauften Saal. Die Gründe für die Beliebtheit dieses Meisters in breitesten Volkskreisen sind nicht nur musikalischer Art; zweifellos spielen hier außermusikalische Dinge erheblich mit. In vielen Fällen ging Beethoven beim Schaffen seiner Musik sicher von sehr realen seelischen Gegebenheiten aus, wie dies bewußt übertreibend, vielleicht sogar selbstparodierend, das Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen" zeigt; Edwin Fischers meisterhafte Wiedergabe dieses Stückes erlaubte tiefe Blicke in diese Eigenart von Beethovens Schaffen. Bei einem Genie wie Beethoven wird aber der Schaffens*anlaß* völlig eingeschmolzen in das allgemeingültige *Werk*, so daß etwa aus der ursprünglichen „Napoleonsinfonie" die „Eroica", die Idee des Heldischen wird. Diese Eigenart der Musik Beethovens, allgemeingültige Überhöhung bestimmter Seelenlagen zu sein, läßt aber natürlich die Möglichkeit offen, in diese Musik allerhand übertreibend hineinzudeuten, also gewissermaßen die Allgemeingültigkeit wieder in die richtigen oder vermeintlichen Anlässe zurückzuschleusen; die heutige Musikwissenschaft bietet ja hierfür ein reichlich groteskes Beispiel. Diese Musik ist aber auch der Gefahr ausgesetzt, daß der Hörer in seinem Musikerleben zu plump an die seelische Haltung der Werke anknüpft, sich dieser Musik von der privatesten Gefühlssphäre her nähert. Dann ist nicht Shakespeare oder Schiller der „Anlaß" für die Fühlungnahme mit dieser Musik, sondern das hübsche Gesicht von Fräulein Amanda Schulze (Mondscheinsonate!) oder der schlechte Tag, den der Chef heute gehabt hat (Appassionata!). In gewissem Sinne ist Beethoven der bedauernswerteste Komponist, weil er wie kaum ein anderer zur Befriedigung und Abreaktion persönlichster, selbstbespiegelnder Gefühle und Gefühlchen mißbraucht wird. Dazu ist er aber nicht da. Ebensowenig wie er Shakespeare oder Schiller als Krücken nötig hat — die geistige Verwandtschaft mit diesen Großen bleibt natürlich unbestritten — ebensowenig braucht er Fräulein Schulze oder den bösartigen Chef als „Anknüpfungspunkte".

Aufgeschlossenheit für den seelischen Reichtum und die unendliche Vielfalt seines Ausdrucksvermögens, nebst einem gewissen Grad von Musikalität: Das genügt. Die Klarheit, mit der Beethoven seine Innenwelt in Tönen mitteilt, ermöglicht bei guter Wiedergabe dann auch ein Erfassen dieser Musik.

Wenn Frédéric Lamond Beethoven spielt, so ist ein übertriebener Ich-Wahn beim Musikerfassen erfreulicherweise deshalb erschwert, weil dieser Pianist nach jahrzehntelanger Beschäftigung mit Beethovenscher Musik diese nicht unmittelbar-impulsiv gibt, sondern ihren Wesensgehalt derart klar durchleuchtet, daß der seelische Kern jedes Werkes gewissermaßen „an sich" erscheint und schon sehr viel persönliche Unkultur des Zuhörers nötig wäre, um hier zum äußerlich-zufälligen Bild überzuspringen. Bei Alfred Hoehn ist diese Erschwernis anders bedingt: durch die Glut seines Empfindens, die gleichwohl immer künstlerisch geläutert ist, bannt er den Zuhörer derart in den Wesenskern des jeweils dargestellten Werkes hinein, daß grob-individualistische Seitensprünge des Zuhörers kaum möglich sind. Erfreulich, daß dieser hochbedeutende Pianist nunmehr auch in Leipzig einen großen Hörerkreis gefunden hat. Eine vollendete Darstellung der beiden Violinromanzen durch Georg Kulenkampff im Gewandhaus führte in die Bezirke eines lauteren, tiefen Empfindens ohne jedes allzumenschliche Beiwerk; Hermann Abendroth schließlich gab die „Fünfte" im Neujahrskonzert mit größter Eindringlichkeit als das, was sie ihrer Eigenart nach ist: Die klassische Gestaltung des Kämpferischen schlechthin. Daß eine Wiedergabe, die aus irgendwelchen Gründen nicht bis zum Wesenskern des Werkes herandringt, am Äußerlichen haften bleibt oder gar ins Routiniert-Effektvolle verfallen kann, dafür bot die „Siebente" im Weisbach-Konzert mancherlei Aufschlüsse.

Sehr nahe steht uns heute jene Musik des jungen Beethoven, deren „Anlaß" wahrscheinlich lediglich eine heitere, diesseitsfrohe Seelenlage, eine ursprüngliche Freude am Musizieren war. Lamond spielte in diesem Sinne eine der frühen Sonaten wahrhaft herzerfrischend und Abendroth brachte die „Erste" nicht minder schön zum Klingen. In diesen Erlebniskreis gehört zweifellos auch das c-moll-Klavierkonzert, das Edwin Fischer im Gewandhaus ganz in dieser Art spielte, mit einem leichten Zug ins Nachdenkliche, der diesem — leider so vernachlässigten — Konzert sehr gut steht. Im Gegensatz zu diesen diesseitsfreudigen, wenn auch stets innerlichen Werken wird die Musik des späten Beethoven immer mehr „anlaßlos" in dem Sinne, daß sie ganz nach innen gerichtet und keiner seelischen Haltung verpflichtet ist, die irgendwie durch das äußere Stimmungsbarometer des Diesseits angezeigt wird. Hoehn spielte op. 111 dementsprechend, und was hier einer leistete, das vollbrachten Max Strub und seine Mitspieler zu Vieren; im Dienst des Es-dur-Quartetts op. 127 wurde diese Vierheit eine wahrhafte Einheit und der Eindruck daher denkbar tiefgehend. Diese Gewandhaus-Kammermusik huldigte nicht minder vollendet dem frühen und mittleren Beethoven.

Seltene Soloinstrumente.

Klavier, Violine und Violoncello sind die bevorzugten Soloinstrumente des Sinfonie- und Solistenkonzerts; im 19. Jahrhundert hat sich die solistische Sonderstellung dieser drei Instrumente herausgebildet, die durch den Gesamtbestand der solistischen Instrumentalliteratur nicht gerechtfertigt wird, denn auch andere Instrumente, vor allem die Holzblasinstrumente, sind zumal im 18. Jahrhundert von ersten Meistern mit einer stattlichen Zahl künstlerisch hochwertiger Werke bedacht worden, die selten, allzuselten in der musikalischen Öffentlichkeit erscheinen. Dabei ist das Publikum froh, wenn es einmal einen anderen solistischen Klangeindruck hat. Als Wilhelm Krüger, der Solohornist des Gewandhausorchesters, in einem Gewandhauskonzert Mozarts Hornkonzert in Es-dur spielte, kannte die Begeisterung der Zuhörer kaum Grenzen, eine Begeisterung, die sich allerdings auch von der unübertrefflich schönen Wiedergabe herleitete. Und als in einem Orchesterkonzert des Landeskonservatoriums zwei begabte Studierende, Kurt Jacobi und Gertrud Mönnig, Mozarts C-dur-Konzert für Flöte und Harfe ausgezeichnet spielten, erhob sich mit Recht die Frage: warum wird eine solche Kostbarkeit nur aller Jahrzehnte einmal hervorgeholt? Der Zufall wollte es, daß in diesen Wochen die Harfe — sonst nur

Orchesterinstrument — noch ein zweites Mal zur Geltung kam, in einem Konzert, das NS-Kulturgemeinde, Amerikanisches Konsulat und Italienisches Vizekonsulat zugunsten des Winterhilfswerks veranstalteten. Der ausgezeichnete italienische Harfenist Luigi Maria Magistretti wußte die weitgespannten Ausdrucksmöglichkeiten seines Instruments vor allem Tanzstücken alter Meister erfolgreich dienstbar zu machen. Weiterhin widmeten der hier schon bestens bekannte Bariton Pietro Sopranzi, die amerikanische Sängerin Angelina Regina Friedrich (deren beachtliche Stimme in der hohen Lage allerdings noch stärkerer Kultivierung bedarf) und der technisch gewandte Pianist Germano Arnaldi ihre Kräfte einem Programm, in dem naturgemäß die italienische Musik vorherrschte.

Selten zu hörende Bläserkammermusik vermittelte uns die NS-Kulturgemeinde in einer Gedenkfeier für Carl Maria von Weber im Gohliser Schlößchen. Das B-dur-Klarinettenquintett dieses Meisters ist allerdings fast ein Konzert für Soloklarinette mit Streichquartettbegleitung, denn die Klarinette herrscht völlig vor. Hermann Hofmann blies die Solostimme vorzüglich, verständnisvoll unterstützt vom Mlynarczyk-Quartett. Bei dem g-moll-Trio für Klavier, Flöte und Violoncello, dessen schöner lyrischer Mittelsatz „Schäfers Klage" wohl auch selbständig verwertbar ist, nahm sich Kurt Figlerowicz der Flötenstimme mit trefflichem Gelingen an; Fritz Weitzmann führte den schwierigen Klavierpart überlegen aus.

Wertvolle und seltene instrumentale Eindrücke verdankte man schließlich der Studentenschaft des Landeskonservatoriums, die von sich aus eine Werbewoche für die Laute als Volks- und Hausinstrument veranstaltete Sie ließ es sich vor allem angelegen sein, die künstlerischen Möglichkeiten der Laute bzw. Gitarre nachzuweisen und hatte sich zu diesem Zweck den Wiener Gitarrevirtuosen Carl Scheit verschrieben, der diesen Nachweis auch überzeugend führte, in einem Konzert im Gohliser Schlößchen wie in einem Vortrag von Prof. Schaller-Linz, der im Landeskonservatorium stattfand. Durch eine registermäßig gebrauchte Vielheit von Stärkegraden, durch einen kultivierten, in jedem Stärkegrad edlen Ton und durch überlegene Anwendung verschiedenster Spieltechniken wußte Scheit diesem oft mißhandelten Schrumm-Schrumm-Instrument Wirkungen abzugewinnen, die man hier noch nicht kannte und die wohl manchen zu einer höheren Einschätzung der Gitarre auch vom Standpunkt der Kunstmusik aus veranlaßt haben. Von den gebotenen Beispielen der Lautenliteratur fesselten naturgemäß die Bachschen Stücke am meisten; doch auch die ausgesprochenen Virtuosenstücke waren aufschlußreich wegen der verschiedenen Klangwirkungen. Dankenswerterweise wurde auch ein Begriff von den reichen Möglichkeiten geboten, die sich diesem Instrument im Ensemblespiel eröffnen; die Wiedergabe des e-moll-Trios für Flöte, Bratsche und Gitarre von Johann Nepomuk David — dessen Themen teilweise in der Partita für Orchester und in der Fantasie und Fuge e-moll für Orgel wieder verwendet sind — geriet allerdings durch das wenig rücksichtsvolle Spiel des Bratschisten sehr unklar und unbefriedigend. Diese Werbewoche war ein sehr schönes Zeugnis dafür, wie aufgeschlossen unsere Musikstudentenschaft den wichtigen volksmusikalischen Forderungen unserer Zeit gegenübersteht.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper hat wieder eine Neuheit herausgebracht, und erfreulicherweise ist es wieder das Werk eines Österreichers, und zwar eines solchen, von dem man bisher noch wenig gehört hat: Josef Wenzl-Traunfels hat sich selbst den Text bereitgelegt, und zwar nach Theodor Körners Drama „Die Sühne". Gegenstand dieser „Kammeroper in einem Aufzug" ist das aufregende Motiv von dem totgeglaubten Offizier der Befreiungskriege, namens Wilhelm, dessen Weib, Klärchen, inzwischen den Bruder des Totgeglaubten, den Förster Konrad, geheiratet hat, bei dem sie erst ihr wahres Glück fand; noch bevor sie es dem Heimgekehrten gestehen kann, bricht sie zusammen und wird von ihm mit seinem weißen Offiziersmantel zugedeckt; Konrad aber, der unter dem Mantel den nunmehr verhaßten Rivalen vermutet, ersticht die Frau in aufwallender blinder Eifersucht mit seinem

Jagdmesser, Wilhelm feuert gegen ihn die Büchse ab. — Es nimmt Wunder und zeugt zugleich von Idealismus und Selbstvertrauen, daß ein moderner Komponist nach einem solchen Stoffe greift, dessen Szenen, für sich genommen, nicht neu und dessen Ausklang so brutal und abstoßend wirkt. Ich habe leider nicht den Eindruck, daß die Leidenschaften durch die Musik gebändigt, durch die Kraft strenger formaler Gestaltung bewältigt und so in den Bereich des ästhetisch Zulässigen gehoben werden. Denn die Musik Wenzls hat sich auf keine bestimmte Stillinie festgelegt: sie geht wohl den lyrischen Szenen mit warm melodischen Themen nach, aber auch diese werden nicht weiter formal ausgebaut und erreichen somit nicht die Größe der Geschlossenheit, wie sie auch das moderne musikalische Drama, ganz abseits von der alten Nummernoper, als oberstes formales Gesetz fordern muß. Der Komponist verzichtet aber auch auf einprägsame musikalische Charakteristik der Personen und der erweckten Leidenschaften und schreibt auch hier eine mehr untermalende und nicht sehr persönliche Musik. Den brutalen Effekten der Handlung bleibt die Musik freilich an dröhnender Explosivkraft nichts schuldig. Es fehlt infolgedessen an einheitlichem Stil und das Ganze, an sich schon etwas lang und zu wenig durch Kontraste aufgelockert, zerfällt in Episoden. Es fällt dabei weniger ins Gewicht, daß die Thematik öfter an Wagner und Puccini, selbst an Kienzl anklingt, und Wenzl seine eigene Note augenscheinlich hier noch nicht gefunden hat, — sehr zum Lobe muß man ihm anrechnen, daß er melodisch und gesanglich schreibt, den Sängern schöne und dankbare Stellen gibt, und daß er auch die Technik der orchestralen Instrumentation gut und wirkungsvoll beherrscht. Gerade für die schlichte und frische Sangbarkeit der Wenzlschen Melodien aber scheint in dieser blutrünstigen Dolchoper kein rechter Platz. Bei der Wiener Uraufführung freilich überwogen unter der Stabführung von Karl Alwin allzu sehr und allzu rücksichtslos gegenüber den Sängern die Explosionen des Blechs und des Schlagwerks. Hilde Konetzni gab der Figur des schwer heimgesuchten Klärchen die ganze Weichheit und Süßigkeit ihrer schönen Stimme; Fred Destal ist sehr gut und glaubhaft in der Maske und Erscheinung des Lützowschen Offiziers, mit einem Stich ins Dämonische, was ihm sehr gut anstand, Norbert Ardelli, ein gastierender Tenor, gab den Konrad nicht minder heldenmäßig.

Neustudiert wurde in der Staatsoper Donizettis „Don Pasquale". Um das Werk, das nun einmal für kleinere Bühnen bestimmt und auf hervorragende Gesangsleistungen berechnet ist, auch in unserem großen Opernhaus zur Wirkung zu bringen, half man sich — ähnlich wie in „Figaros Hochzeit" — indem man alles auf wirbelnde Lebendigkeit einstellte und selbst da, wo die Musik allein genug tut, lebhafteste Bewegung in das Bild bringt; es entsteht dadurch eine Art von tollem Faschingsulk, der natürlich auch seine Wirkung auf die Zuhörer und Zuschauer ausübt und mit welchem sich der neue Regisseur, Erich von Wymetal, geschickt und vorteilhaft einführte. —

Da ein Ensemble nicht aus dem Boden zu stampfen ist und vielleicht auch unsrer Oper gegenwärtig allzu sehr der Mann fehlt, der es zusammenstellen und in sich selbst eingliedern könnte, so müssen die verschiedenartigsten Gastspiele auch weiter ihren Lauf nehmen. Jaro Prohaska, schon oft in Wien gehört, sang den Wotan in der „Walküre" neben einem zweiten Gast von hoher künstlerischer Eigenart: Max Lorenz, als Siegmund und später auch als Jung-Siegfried: hier verbinden sich jugendlicher Ungestüm mit edelster Heldenart; Gesang und Geste sind aus einem Geiste geschaffen, der zugleich der Geist des Werkes ist. Die Aufführung der „Walküre" leitete ein junger Dirigent namens Wolfgang Martin (er hatte schon früher einmal eine Aufführung des „Maskenball" mit Gewandtheit geführt); sein Dirigieren ist energisch und sicher, etwas kühl überlegen, wobei aber die große dramatische Linie überall gewahrt bleibt. Ein Bariton, an den wir uns von der Volksoper her aus einer gelungenen Aufführung von Wolf-Ferraris „Sly" gut erinnern, Karl Kirchweg, sang den Marcell in der „Bohème". Die angenehme warme dunkle Stimme und sein unvordringliches, doch charakteristisches Spiel verhalfen ihm an der Staatsoper auch in dieser kleineren Rolle zum Erfolg. — Noch ist Teiko Kiwa zu nennen, eine wirkliche oder wenigstens halbe Japanerin — denn ihre Mutter soll Italienerin sein — sie trat als Madame Butterfly auf, ihre Auffassung von der Gestalt unterschied sich allerdings kaum von

unſerer europäiſchen, die wir bei Puccini gewohnt ſind; nur die Stimme iſt viel zarter und leuchtet auch nicht warm und blühend genug auf, ſie hatte es allerdings auch gegen das von Alwin derb angepackte Orcheſter nicht leicht. — Karl Kamann von der Chemnitzer Oper ſang den Wolfram im „Tannhäuſer" (neben Max Lorenz in der Titelrolle) mit großer Gepflegtheit ſeiner milden, und doch mächtigen Baritonſtimme. —

Der Staatsopernchor beging die Feier ſeines zehnjährigen Beſtandes mit einem Feſtkonzert unter Bruno Walters Leitung. Dieſer vorzügliche Chor, der ſich aus lauter ſoliſtiſch ausgebildeten Sängern und Sängerinnen zuſammenſetzt, iſt bekanntlich zuerſt von Frz. Schalk als konzertierende Körperſchaft herangezogen worden und kann heute aus dem Wiener Konzertleben gar nicht mehr weggedacht werden, wenn er auch, bei faſt täglicher Verwendung in der Oper ſelbſt, nur ſelten auf dem Konzertpodium erſcheinen kann. Die Vortragsfolge an ſeinem Jubelabend reichte von Paleſtrina bis Richard Strauß und brachte ſogar eine Neuheit: den 18-ſtimmigen, dunkelgefärbten, aber ſtreng linear geführten Chor „Sehnſucht nach Vergeſſen" von Franz Moſer auf Worte von Lenau. Mit dieſem berühmten Wiener Staatsopernchor und den Philharmonikern führte dann Ferdinand Großmann die h-moll-Meſſe Bachs auf. Großmann, der ſtändige Leiter des Chores, hatte hier an dem unſterblichen Gipfelwerk aller Chorkunſt ſeine beſte Arbeit geleiſtet: im Gleichmaß der Tongebung, Sicherheit der Einſätze und belebter Phraſierung kann ſolchen Aufführungen kaum etwas zur Seite geſtellt werden. — Im zweiten Geſellſchaftskonzert gelangte Händels grandioſes, unmittelbar nach dem „Meſſias" entſtandenes und vielleicht darum ſo ſelten gehörtes Oratorium „Samſon" durch Oswald Kabaſta zur Aufführung, — eine Tat, die ihm hoch angerechnet werden muß. Der Singverein und das Orcheſter der Wiener Sinfoniker ſind dabei ebenſo dankbar zu nennen wie das erleſene Soloquintett: Erika Rokyta, dann eine neue und ganz vorzügliche Altiſtin, Inger Karen, Joſef von Manowarda, ſtets der Unſrige, ferner der hochmuſikaliſche Tenor Fritz Hoffmann, und in einer kleineren Partie: Margarete Gaßner. —

Leopold Reichwein, der uns ein ganzes Jahr lang hatte fern bleiben müſſen, trat, mit größter Herzlichkeit begrüßt, an das Pult, um ein Konzert des Wiener „Tonkünſtlerorcheſters" zu leiten: es iſt dies eine neuere Vereinigung, die hauptſächlich Reichwein ihre Gründung und vor allem ihre vorzügliche Schulung verdankt. Mit Beethovens Siebenter, Schuberts Unvollendeter und dem Meiſterſinger-Vorſpiel legte Reichwein aufs neue ſein flammendes Bekenntnis zur Deutſchen Muſik ab, in das das anweſende (das beſte!) Wiener Publikum mit brauſendem Jubel mit einſtimmte. — Dr. Karl Böhm, der bekanntlich die offiziellen Reichwein-Konzerte übernommen hat, ließ zwiſchen der reizend-heiteren, mozartnahen Fünften Sinfonie von Schubert und der ſchwunghaft großartig aufgebauten Fünften von Beethoven als Neuheit die „Sinfoniſche Ouverture" von Egon Kornauth ſpielen, ein vornehmes, weit ausgeführtes Stück voll melodiſcher Erfindung und romantiſcher Klangfreude. — Auch Kabaſta beſchenkte uns mit Neuheiten; er brachte Kienzls Auferſtehungshymnus „Oſtara" und (neben Franz Schmidts Vierter Sinfonie) den, mit dem öſterreichiſchen Staatspreis für 1935 ausgezeichneten „XIII. Pſalm" von Friedrich Reidinger, einen Vorläufer von des gleichen Komponiſten „Gotiſcher Meſſe", zur Erſtaufführung. Auch dieſes Werk, in welchem ſich ſchöne Einfälle von allen Seiten herzudrängen, zeigt die ſtarke Empfindung und ſichere Satzkunſt des ſchon berühmt gewordenen jungen öſterreichiſchen Komponiſten. Vor den Chorwerken ſpielte an demſelben Abend Franz Schütz eine neue Orgeltokkata von Walter Pach, ein formal nicht ganz einfaches und ſehr ſchwieriges, aber geſund bewegliches, wirkungsvolles Stück.

Die Wiener Akademiſche Mozartgemeinde, eine unter der umſichtigen künſtleriſchen Leitung von Profeſſor Heinrich Damiſch ſtehende überaus rege Vereinigung, der wir ſchon die Bekanntſchaft mit mancher wertvollen Neuſchöpfung jüngeren Datums zu danken haben, hat auch jetzt wieder Beachtenswertes zum erſten Erklingen gebracht: ſo eine Anzahl Lieder des 1936 mit dem ſtaatlichen Förderungspreiſe ausgezeichneten Komponiſten Alfons Blümel, desgleichen Lieder von Ernſt Ludwig Uray, einer ausgeſprochen lyriſchen Begabung, und ein eigenwillig geformtes, erfindungsreiches (VI.) Streichquartett von Oskar Dietrich. Die

„Vier ernſten Geſänge" von Anton Reichel ſind durch gemeinſame ernſte Grundſtimmung zuſammengehalten und bezeugen warme, romantiſche Empfindung und Ausdruckskraft.

Eine ſehr bedeutſame und hoffentlich weit hinaus zur Geltung kommende Tat betraf das unvollendet und ohne Vortragsbezeichnungen hinterlaſſene letzte, zugleich ſchwerſte und bisher am wenigſten eingänglich geweſene Werk Bachs: ſeine „Kunſt der Fuge". Sie iſt durch eine neue, außerordentlich wirkungsſtarke und prächtige Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen von Bruno Seidlhofer neu erſchloſſen worden. Die neue Bearbeitung wurde erſtmalig durch den Bearbeiter ſelbſt und Walter Panhofer, zwei hervorragende junge Wiener Pianiſten, vorgeführt. Sie ſchließt ſich ja an zahlreiche frühere, auch für Orcheſter inſtrumentierte Bearbeitungen an (zuletzt hörten wir die von Erich Schwebſch für zwei Klaviere) und hat vor allem ſchon das Verdienſt, daß durch ſie das koſtbare Werk des Thomaskantors der Hausmuſik erſchloſſen wird, durch die es erſt ſo recht zu allgemeiner Bekanntſchaft und richtiger intimer Würdigung gelangen kann. Denn dieſes letzte und immerhin problematiſche Werk Bachs, das ſich bei aller einfachſter und eigentlich immer gleichbleibender thematiſcher Grundlage, von der erſten, einfachſten Fugenform an bis zur höchſten Höhe noch erfaßbarer Polyphonie emporſteigert, iſt durch die Bearbeitung Seidlhofers der deutſchen Muſik, zu deren wertvollſten Blüten es gehört, erſt neu geſchenkt worden: Es wird daran eine Menge neu zu ſtudieren, neu zu lernen, aber auch neu zu genießen geben. So iſt auch wiederum die weiche Geſanglichkeit und der rein melodiſche Zauber dieſer Fugen auffallend — dies kam auch prächtig zur Geltung durch das ſingende und ungemein plaſtiſche Spiel der beiden genannten Interpreten.

Von den vielen Soliſtenkonzerten in Wien ſeien zwei beſonders genannt und hervorgehoben: der Liederabend Fedor Schaljapins, bei dem auch die mitwirkende Pianiſtin Magda Rufy, eine virtuos brillante, dabei ernſt geſtaltende Künſtlerin auf dem Klavier, ein Wort des Lobes verdient, — und der Liederabend von Gerhard Hüſch. Dieſer letztere nicht allein, weil er uns Wiener eigentlich zum erſtenmale ein volleres Bild von Yrjö Kilpinen, dem großen finniſchen Liederkomponiſten entrollt hat, ſondern vor allem auch wegen ſeiner eigenen künſtleriſchen Erſcheinung. Denn mit Hüſch ſteht ein Sänger vor uns, wie ſie in ſolcher Vollendung ſelten ſind: Es iſt nicht die Schönheit der in Höhe und Tiefe gleichfarbenen und gleich modulationsfähigen Stimme allein, es iſt zugleich die Wärme und Beſeeltheit, die unendlich vielfältige Tönung des Ausdrucks, der hohe Intellekt und der vornehme Geſchmack des Sängers, was ſeiner Kunſt das Einmalige, das Unvergleichliche verleiht. Brahms, Wolf und Kilpinen ſtanden auf dem Programm, und dem hellen und freundlichen Weſen des Sängers erſchloſſen ſich dieſe koſtbarſten Blüten der Liedkompoſition wie von ſelbſt. Er iſt unſtreitig unter den Heutigen einer der Berufenſten auf dieſem Feld, und ſo manches vielgeſungene Lied, wie etwa „Weylas Geſang", erklingt, von ihm geſungen, wie eine neue, in dieſer Ausdruckstiefe nie erfaßte Schöpfung. Die beſondere Eigenart des finniſchen Tondichters, für die ſich Hüſch auch bei uns erfolgreich einſetzte, verdient wohl eine ſolche Propaganda: die nordiſche Landſchaft hat in Kilpinen einen ſtarken und berufenen muſikaliſchen Schilderer gefunden. An dem tiefen Eindruck dieſes Abends hatte aber auch der Klavierbegleiter Hanns Udo Müller berechtigten und nicht zu unterſchätzenden Anteil; denn auch die Kunſt des richtigen Klavierbegleitens (das H. Wolf-Spielen!) iſt ſelten geworden.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des Richard Wagner-Preisrätſels

von Ch. S., Hamburg (Novemberheft 1936).

An Hand der im letzten Novemberheft genannten Verſe aus den zehn Hauptwerken Richard Wagners war, durch die Entlehnung je eines Wortes, der folgende Ausſpruch des Meiſters zu finden:

Deutſch ſein heißt eine Sache um ihrer ſelbſt willen tun.

Unter den eingegangenen richtigen Löſungen (die übrigens vielfach Proteſt gegen derartige zu leichte Aufgaben erhoben! —) entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält Kammermusiker Martin Lorenz, Coburg;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) Margarete Schultz-Stegmann, Quedlinburg;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) Helmuth Weh, cand. mus., Karlsruhe i. B.

und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) Postinspektor Arthur Görlach, Waltershausen/Th., Carl Alms, Jena, Hedwig Oksas, Budwethen und Herta Franze, Schülerin, Cabarz/Thüringer Wald.

Ferner haben wir noch eine Reihe Sonderprämierungen für einige den richtigen Lösungen beigegebene wohlgelungene Musiken und Verse vorgesehen. Je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— erhalten: Rektor R. Gottschalk, Berlin, für ein, wie immer, ganz ausgezeichnetes Gedicht: „Was ist deutsch"; Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, München für einen „Wahlspruch Richard Wagners" für Klavier, dessen Melodie sich aus den Tonhöhen und Notenwerten der gefundenen Worte fügt — eine Ausgestaltung der Lösung, wie sie eben nur ein so vortrefflicher Wagner-Kenner zu geben vermag; Walter Rau, Chemnitz für einen wuchtigen Männerchor „Deutscher Spruch" (nach eigenen Worten), dessen Wirkung durch die beigefügten Trompeten und Posaunen außerordentlich erhöht wird; KMD Richard Trägner, Chemnitz für einen aus dem Geist unserer Zeit geborenen kernigen Sängerspruch für Tenor und Baß:

„Das Werk tu' nicht um deinetwillen,
Nicht Eigennutz dein Handeln richt',
Die Sach' um ihrethalb erfüllen
Ist deutsch; Gemeinnutz sei dir Pficht!"

und ein prachtvoll sangbares und wirkungsvolles Lied für Bariton und Klavier nach Worten Karl Maertins „Der Steinmetz".

Einen 2. Sonderpreis im Werte von je Mk. 6.— halten wir bereit für einen sauber gearbeiteten Chorsatz von Studienrat Georg Amft, Altheide b. Breslau nach Worten von Felix Dahn „Die letzten Goten"; für die Huldigungs-Verse an Wagner von Lehrer Hans Becker, Unterteutschenthal; ein Fugato über ein Thema aus den in Tönen ausdrückbaren Buchstaben des Namens Richard Wagner für einstimmigen Chor und Orgel von Studienrat Ernst Dahlke, Dortmund; ein schwungvolles Vaterlandslied „Heiliges Deutschland" von Studienrat Martin Georgi, Thum i. Erzgeb.; für KMD Arno Laubes, Borna, tiefempfundenen Hymnus auf J. S. Bach und C. M. von Weber „Deutsch sein . . ."; D. Artur Neubergs, Dresden, gut gearbeiteten freien Kanon über Richard Wagners Wort; Wilhelm Löhners, Freiburg i. Br., „Festspruch für 8stimmigen Männerchor"; H. Kautz', Offenbach/M., Quartettsatz „Richard Wagner", der Wagner-Motive geschickt verwendet; Lehrer Rudolf Koceas, Wardt, Chorgesang „Deutscher Glaube — deutsches Handeln" mit Begleitung von Blasorchester und Kantor Max Menzels, Meißen, Kanonsuite über Wagner-Motive und ein eigenes Thema.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— die Dichtungen von Studienrat Carl Berger, Freiburg i. Br. — Curt Böhmer, Schriftsteller, Dresden — Erich Margenburg, Oschersleben — Theodor Röhmeyer, Pforzheim — Dr. med. Rudolf Sperling, Emden (antwortet mit Nietzsche-Worten) und Lehrer Bruno Wamsler, Lauscha/Th. W.

Die Bekanntgabe der verschiedenen Wünsche erwarten wir gerne baldigst.

Nachstehend führen wir die übrigen Einsender richtiger Lösungen noch namentlich auf:

Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Hans Bartkowski, Berlin — Ella Binding, Frankfurt/M. — Eva Borgnis, Koenigstein — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt — Hanna Brieger, Saarau — Gustav Bubke, Lehrer u. Organist, Salzwedel —

Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt/Schw. — Paul Döge, Borna —

Carl Faber, Heiligenkirchen — Erika Ferber, Musiklehrerin, Jena — M. Fladt, Stuttgart — Anneliese Gibhardt, Jena — G. Gland, Amtsgerichtsrat, Schlotheim —

A. Hacklinger, Landshut — Prof. Dr. Hartenstein, Hann.-Münden — Adolf Heller, Karlsruhe/B. — Kaspar Heßler, Pianist und Klavierlehrer, Gronau i. W. — Elfriede Hirsch, Karlsruhe/B. — Gretchen Holle, Bochum i. W. — Hans Holst, Dipl.-Ing., Bergedorf —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —

Bruno Kaupa, Hamburg —

MD Hermann Langguth, Meiningen — Studienrat Ernst Lemke, Stralsund — MD Hermann Lenz, Wernigerode/Harz —

Frau Paula Meyer, München — Albin Mucke, Lehrer, Volksdorf b. Hamburg — Fritz Müller, Dresden — Franz Müller, stud. mus., München —

Amadeus Nestler, Leipzig —

Albert Odermann, Sosnowiec/Polen — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum — Walter Otte, Organist, Chemnitz —
Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde/ČSR. — Gerhard Pankalla, Breslau — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Johannes Przechowski, Berlin — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden
Else Richter, Gotha — Dr. Paul Richter, Gotha — Hermann Rilz, Oberlehrer, Weimar — K. U. Seige, Poeßneck/Th. —
Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Johannes Schätze, Stud.-Assessor, Leipzig — Regier.-Assessor H. Scherpe, Meppen/Ems — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — KMD Oskar Schneider, Zittau — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Otto Schulz jun., Hamburg — Ernst Schumacher, Emden
Albert Staub, Hamburg — Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Wilh. Sträußler, Breslau —
Heinrich Tönsing, Minden i. W. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. — Hildegard Vogler, Jena — Eugen Vogt, Eschenau/Wttbg. —
Erika Wanderer, Lehrerin, Bismarckshall/Rhld. — Professor Theodor Wattolik, Warnsdorf — Josef Weidmann, Herbstadt — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Dr. Hilde Weizsaecker, Stuttgart — Otto Wiegand, Kiel.

Musikalisches Verwandlungs-Preisrätsel.

Von Albert Staub, Hamburg.

Adrian — Arwed — Bruno — Dame — Drau — Lisa — Loge — Lora — Marine — Medusa — Monroe — Otman — Perser — Peseto — Poe — Reibung — Steher — Steirer — Thale — Thema — Tirade — Traube — Trosse — Tula — Vase — Zeit.

Die vorstehenden Wörter sind in solche von der unten angegebenen Bedeutung zu verwandeln, indem man jedem Wort einen Buchstaben hinzufügt und die Buchstaben umstellt (ch = 1 Buchstabe). (Die obige alphabetische Anordnung stimmt nicht mit der unten angegebenen Reihenfolge überein.) Die hinzugefügten Buchstaben — in der Reihenfolge der Lösungswörter gelesen — ergeben einen Ausspruch Richard Wagners über Carl Maria v. Weber.

1. Notenfigur
2. Figur aus der Zauberflöte
3. Saiteninstrument
4. Französischer Opernkomponist
5. Melodram von G. Benda
6. Musikwissenschaftler
7. Lied von Schubert
8. Vorname eines unserer „Größten“
9. Kantatenähnliches Werk
10. Einleitungssatz
11. Vortragsbezeichnung
12. Teil des Sonatensatzes
13. Klavierbauer
14. Freund Beethovens
15. Vortragsbezeichnung
16. Musikwerk
17. Orgelregister
18. Oper von R. Strauß
19. Musikinstrument
20. Ballade von Löwe
21. Oper von Händel
22. Ort einer Gluckschen Oper
23. Kinderliederkomponist
24. Tonart
25. Kirchenlied
26. Lied von Brahms.

Die Lösungen dieser Aufgabe sind bis 10. Juni 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Wahl der Preisträger) ausgesetzt, über die das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders hübsche Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

John Barhirolli: Concerto für Oboe und Klavier nach Themen von Pergolesi. Oxford University Press, London.

Fritz Behrend: Sechs Melodien für Streichorchester und Träumerei für kleines Orchester. Partitur. Afa-Verlag, Hans Dünnebeil, Berlin.

Karl Bleyle: Konzert für Violoncello und Orchester op. 49. Klavierauszug vom Komponisten. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hermann Blume: „Hymne der Arbeit" und „Deutsches Dankgebet". 2 Volkschöre. Aug. Cranz, Leipzig.

Hermann Blume: Lebensfrühling. 3 Lieder für eine Singstimme u. Klav. Aug. Cranz, Leipzig.

Martin Frey: Das neue Sonatinenbuch für Klavier. 2 Bände. Edition Schott, Mainz.

F. J. Giesbert: Barocke Spielstücke verschiedener Meister für zwei Blockflöten gleicher Stimmung. 2 Hefte. Edition Schott, Mainz.

F. J. Giesbert: Neuausgabe des altniederländischen Tanzmusikbüchlein „Danserye". 2 Hefte. Edition Schott, Mainz.

F. J. Giesbert: Deutsche Volkslieder für c-Blockflöte und Klavier. 2 Hefte. Edition Schott, Mainz.

Theodor Hausmann: Sonate für Violoncello und Klavier b-moll op. 30. Mk. 5.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Joseph Haydn: Drei Trios für Violine, Viola und Violoncello. Neu aufgefunden und herausgegeben von Prof. Dr. Adolf Sandberger. Henry Litolff, Braunschweig.

Willy Hoffmann — Wilhelm Ritter: Das Recht der Musik. 8°, 272 Seit. Mk. 5.80. W. Moeser, Leipzig.

Karl Höller: Choralvariationen für Orgel. op. 22. 2 Hefte. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Höller: Geistliche Gesänge für Sopran u. Orgel. op. 17. Mk. 2.50. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Georg Kinsky: Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs. gr. 8°. 134 S. Leinen Mk. 9.—. Herbert Reichner, Wien.

Emil Rödger: „Zwei Passionsgesänge" für gem. Chor, Werk 27. Nr. 1: Gen Jerusalem (A. Klesel), Nr. 2: Passionsgebet (C. F. Meyer). — Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

J. Chr. Schickhardt: 6 leichte Sonaten für Blockflöte. 2 Hefte. In der Sammlung alter Musik: „Antiqua". Edition Schott, Mainz.

Georg Schünemann: Joseph Spauns Erinnerungen an Schubert. 183 S. Mk. 4.20. Atlantis-Verlag, Berlin.

Manfred Ruetz: Spielstücke alter Meister für Blockflöte. Edition Schott, Mainz.

Margarete Stein-Czerny: Gedichte und Tagebuchblätter. 96 S. W. G. Mühlau, Kiel.

Edward Verheyden: Moorsche Ballade für Baß-Solo. Het Muziekfonds, Antwerpen.

Oscar Wermann: Sechzig signierte Choräle mit je 2 Bässen. Neuauflage. Mk. 3.—. F. Ries, Dresden.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ERNST BÜCKEN: „Die Musik der Nationen". Eine Musikgeschichte. Alfred Kröner Verlag, Leipzig. 504 S. 1937. Gebd. Rm. 4.—.

Das vorliegende Werk des Kölner Universitätsprofessors hilft einem, bisher bestehenden Mangel ab: wir besaßen wohl zahlreiche dickleibige und mit profundem Wissen geschriebene Musikgeschichtswerke, die jedoch allzu breit und für den Laien unverständlich gehalten, wir besaßen knappere, die wieder zu gedrängt und dadurch ebenfalls wenig eingänglich waren. Und ihnen allen, mit Ausnahme derjenigen von Storck und Moser, ist gemeinsam der Mangel einer klaren und überzeugenden Einstellung zur Musik und Musikauffassung unserer Zeit. Bücken, der seit Jahren sich gerade als Forscher der musikalischen Stilentwicklung bewährte, ist auch dazu berufen, hier eine Lücke auszufüllen, und so ist sein Buch auch bestimmt von der Erkenntnis, daß sich das Schicksal der musikalischen Nationen und damit die Gesamtentfaltung der Musikgeschichte ergeben mußte aus den Anlagen und Bedingtheiten der einzelnen Volkscharaktere. Von der Musik der Naturvölker und den musikalischen Hochkulturen des Orients führt uns der Verfasser in immer lebendiger Darstellung zur Musik der Antike, der gotischen Zeit, in die Zeit des Eingreifens der

germanischen Nationen und schließlich in die der Weltbeherrschung durch die deutsche Musik, die nun heute wieder dazu berufen scheint, die Krisis des Internationalismus zu überwinden. Ein dem Ganzen angefügter Abschnitt erläutert wichtige Fachbegriffe, ein anderer gibt eine übersichtliche Zeittafel und ein letzter eine solche des Schrifttums zum Studium der Musikgeschichte. Das Buch, das neben dem Vorzug der Billigkeit den der Handlichkeit besitzt, wird allen Musikfreunden, aber auch den Musikstudierenden eine erwünschte und wertvolle Hilfe sein.

Prof. Dr. Hermann Unger.

ERICH VALENTIN: Georg Philipp Telemann. Eine Biographie. Druck und Verlag August Hopfer, Burg b. M.

Zum 250. Geburtstag Telemanns im Jahre 1931 veröffentlichte Valentin diese biographische Skizze, die durchaus geeignet ist, von dem großen, an Bedeutung immer mehr gewinnenden deutschen Barockmeister eine erste Kenntnis zu vermitteln. Das gut lesbare und dokumentarisch belegte Büchlein gibt nur eine Schilderung des Lebens, auf die Werke und ihre Eigenart wird nur andeutend eingegangen; doch ist dies verständlich, da die Einzelforschung sich mit dem gewaltigen Lebenswerk Telemanns noch lange wird beschäftigen müssen, bis einmal eine umfassende Darstellung dieses Komponisten möglich sein wird, von dem wir aber heute schon wissen, daß er zu den Großen der deutschen Musik gehört. Dr. Horst Büttner.

ERNST BÜCKEN: Ludwig van Beethoven. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Potsdam 1936. 160 Seiten (132 Abbild.) in 4°, gebd. Rm. 13.50; kart. Rm. 10.80.

Der Leiter der neuen Editionsfolge „Die großen Meister der Musik" im Verlag der Akademischen Verlagsgesellschaft, Prof. Dr. Ernst Bücken, hat hier eine Beethoven-Biographie gestaltet, die bei aller knappen Kürze die menschliche Persönlichkeit und den klassischen Schöpfertypus Ludwig van Beethovens überraschend klar umreißt. Auf den knappen 47 Seiten, die die „Schicksale und Gestalt des Menschen Beethoven" behandeln, werden viele Irrtümer und falsche Deutungen der Beethoven-Biographie eines Jahrhunderts richtiggestellt. Der Verfasser steht über dem Stoff und verwertet prägnant die neuesten Forschungsergebnisse der Beethoven-Literatur, denen zufolge in manchem eine Umwertung und unromantischere Sicht des Beethovenbildes eintreten mußte. Der Kölner Professor für Musikgeschichte gibt hier erneut einen Beitrag zur Abkehr von dem romantischen Beethovenbild, wie es ja auch gerade auf den Schlußseiten des Werkes ihm überzeugend gelingt, den klassischen Schöpfertypus Ludwig van Beethovens an Hand von Musikbeispielen klar gegenüber der Romantik abzugrenzen. Er ist daher auch kein Freund davon, in den Beethovenschen Schaffensvorgang allzuviel Tondichterisches und Programmmusikalisches hineinzudeuten, wie es neuerdings wieder versucht wird. Er sagt: „Der Inhalt der Beethovenschen Musik ist reines Tönen. Bei aller zusammengedrängten Kürze gelingt es dem Verfasser sehr glücklich, eine sinnvolle Periodisierung des Beethovenschen Lebenswerkes in drei Hauptepochen durchzuführen und die maßgeblichen Hauptwerke stilistisch klar einzuordnen und zu beleuchten, wobei auch hier eine Anzahl von Mißdeutungen der formalen Zusammenhänge richtiggestellt erscheinen. Sieht Bücken so in begabter sowohl stilgeschichtlicher wie geistesgeschichtlicher Zusammenschau Beethovens Entwicklungs- und Werdegang bis zur Erfüllung und letzten höchsten Spitze der Wiener Klassik, so erfährt vor allem die Wesenheit des späten, letzten Beethoven der Quartette verständnisvolle Deutung. Von besonderem Wert erscheint diese Beethoven-Biographie auch deshalb, weil Bücken zur Erkenntnis der Stadien des Schaffensvorgangs immer wieder die so wichtigen Dokumente der Beethovenschen Skizzenbücher heranzieht. Ein reiches, feinsinnig gewähltes Bildermaterial mit teilweise kaum bekannten Beethoven-Bildnissen veranschaulicht den Text dieses wertvollen Beethoven-Buches. Dr. Johannes Maier.

Musikalien:

für Klavier

FRITZ DIETRICH: „Der Hohenfriedberger und andere alte Märsche" (Klavier vierhändig). Bärenreiter-Ausgabe 1001.

Die Zusammenfassung dieser vier beliebten, alten Märsche (Hohenfriedberger, Yorkscher Marsch, Präsentiermarsch, der alte Hessenmarsch) und ihre Gestaltung für Klavier vierhändig in leicht spielbarer Form, ist gerade das, was wir heute gut brauchen können. Jeder, der Freude am eigenen Musizieren hat, sollte für den Hausmusikgebrauch nicht an diesen Stückchen arglos vorübergehen.

Ernst Brandt.

für Kammermusik

W. A. MOZART: Neun Sonaten für zwei Violinen (einzeln oder im Chor) und Klavier (Cembalo, Orgel), nach Belieben mit Violoncello (Kontrabaß). Herausgegeben von Hans Fischer. 1. Heft: Sonate 1 bis 5. Partitur (zugleich Klavierstimme) Rm. 2.50; Stimmen je Rm. —.60. Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Diese in der Reihe „Musikschätze der Vergangenheit" erscheinenden Sonaten Mozarts, von denen jetzt die Nummern 1 bis 5 vorliegen, sind sämtliche Stücke der zwischen 1770—80 geschaffenen „Kirchensonaten", die die gleiche Besetzung von

zwei Violinen und Generalbaß aufweisen. Die Bezeichnung „Kirchensonaten" ist rein äußerlich, weil die Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt waren, in Wirklichkeit haben sie in Geist und Form mit der alten, eigentlichen Kirchensonate nichts gemein, vielmehr sind sie, sämtlich einsätzig, in ihrer klaren Themengliederung und ihrer kurzen, aber eindrucksvollen Durchführung Beispiele der klassischen Sonatenform kleinen Ausmaßes und aus der genialen, jugendlichen Spielfreudigkeit des Meisters erfunden. Die Sonaten tragen sinfonisches Gepräge, die Nummern 3 und 4 in D sind mit Anfangssätzen von Sinfonien zu Jugendopern des Meisters (z. B. „Mitridate" oder „Lucio Silla") durchaus artgleich, was zur Kennzeichnung diene.

Die älteren Ausgaben der Sonaten (z. B. in der Kammermusik-Bibliothek von Breitkopf & Härtel) waren davon bestimmt, daß man versuchte, die „Kirchen- oder Orgelsonaten" eben als solche aufzufassen. Mit Recht unterließ dies Hans Fischer in seiner Neuausgabe, die sich auf die Originalausgabe von Ph. Spitta 1881 gründet, er setzte den wenig orgelmäßigen Generalbaß schlicht und stilvoll aus und gab den Stücken das richtige Ziel: die Verwendung in der Liebhabermusik. Wie sie vorliegen sind die Sonaten für häusliche Kammermusik oder für Liebhaber- und Schulorchester ganz vortrefflich geeignet und wer die frohe Kunst der jungen Klassik liebt, der darf nicht unterlassen, sich damit bekannt zu machen.

Dr. Sigfrid Färber.

KAMMERMUSIK-KATALOG. Nachtrag zur 4. Auflage. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1936.

Er nennt die seit 1931 erschienenen oder neuherausgegebenen Kammermusikwerke für Streich- und Blasinstrumente mit und ohne Klavier, für Harfe, Laute und andre Instrumente. Und wir freuen uns, alle Neuerscheinungen der letzten fünf Jahre in so schöner Übersichtlichkeit, nach Instrumenten geordnet, in hundert enggesetzten Spalten beieinander zu finden. Der unermüdliche Herausgeber Wilhelm Altmann macht uns im Vorwort dieses Nachtrags noch eine ganz besondere Freude durch die Mitteilung, daß er seinen Handbüchern für Streichquartett- und Klaviertriospieler nun auch noch das Handbuch für Klavierquartett- und -quintettspieler folgen lassen werde.

Herma Studeny.

GERHARD MAASZ: Kleine Musiken nach plattdeutschen Volksweisen für Melodieinstrumente. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin. Preis der Partitur RM. 1.50 (als Spielpartituren sind die in dem Heft vereinigten 5 Folgen auch in billigen Einzelausgaben erschienen).

Diese „Kleinen Musiken" in ihrem so echten, sinnfälligen niederdeutschen Gepräge gaben dem Bearbeiter Gerhard Maasz, der trotz seiner Übersiedlung nach Berlin (Reichsjugendführung) immer noch zu den „Hamburger Komponisten" zu zählen ist, willkommene Gelegenheit, eine bestimmte Besonderheit seiner tonsetzerischen Begabung überaus glücklich auszuwerten. Mit allem, was Volkslied heißt, schon aus seiner Wandervogel-Zeit vertraut und durch das eingehende Studium der Brahmsschen Musik in dieser Zuneigung „künstlerisch" bestärkt, mußte es einen Musiker wie Maasz reizen, die Volksweisen seiner engeren Heimat einmal systematisch zu behandeln, ohne bei diesem Versuch zu vergessen, daß Einfachheit und Schlichtheit der Fassung unbedingt zu erhalten waren. Vom Klang her erfüllte Maasz diese Forderung, indem er durchweg darauf bedacht war, daß seine Sätze in beliebiger Zusammensetzung musiziert werden können. Streicher oder Blockflöten, aber auch Streicher in Verbindung mit Querflöte oder anderen Bläsern können sich die Stücke ohne übertriebene Schwierigkeit aneignen; nach Belieben und Bedarf kann sich die Singstimme (Solo oder Chor) hinzugesellen. Mit viel Geschick wurde die formale Möglichkeit der „Suite" für die Zusammenfassung und Gliederung der Lieder angewandt. Das Heft enthält 5 solcher Folgen, die jeweils mit frei erfundenen, aber charaktermäßig passenden Vor-, Zwischen- und Nachspielen einige Lieder vereinen. Die „IV. Folge" beschränkt sich auf das alte „Et wassen twee Kunigeskinner", dessen einzigartige melodische Schönheit eine solche Sonderbehandlung sehr wohl verdiente. Von den anderen schließt sich die „Nu lat uns singen dat Abendleed" betitelte Suite wohl am besten zusammen, die eine echt niederdeutsche Idylle geworden ist. Sauberkeit der Technik (organische Polyphonie), flüssiger Rhythmus und jene innere Beteiligung, die den Musiker Maasz von je sympathisch machte, tragen ihre Vorzüge in das Werk hinein, das vielleicht kein gewaltiges „Opus" sein mag, aber eine freudige Angelegenheit ist für alle, die sie angeht, zumal für unsere norddeutschen Haus- und Gemeinschaftsmusizierer.

Dr. Walter Hapke.

für Streichorchester

GEORG PHILIPP TELEMANN: Sinfonia melodica C-dur für Streich-Orchester (statt Viola auch 3. Violine), 2 Oboen (oder Flöten) und Cembalo (Klav.). Herausg. und bearbeitet von Fritz Oberdörffer. Part. zugl. Cembalost., St. — Divertimento A-dur für Streichorchester und Cembalo (Klav.) (statt Viola auch 3. Violine). Hsggb. und bearbeitet von Fritz Oberdörffer. Part. zugl. Cembalost., St. Beide Werke in der Sammlung „Musikschätze der Vergangenheit". Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Diese beiden, aus den letzten Lebensjahren Tele-

manns stammenden Werke sind Orchestersuiten, die jedoch nicht, wie damals üblich, die französische Ouvertüre der Tanzfolge als Einleitung voranstellen, sondern freigeformte Stücke nach italienischer Art; deshalb die Bezeichnungen „Sinfonia melodica" und „Divertimento". Das erste Werk fügt den rhythmisch-melodischen Feinheiten der Tanzstücke noch besondere klangliche Reize durch Verwendung zweier konzertierender Holzblasinstrumente hinzu, das Divertimento bezeichnet die dem Einleitungssatz folgenden Stücke ganz allgemein als „Scherzo" und faßt Scherzo 2 bis 4 als Rondo-Variation zu einer höheren Einheit zusammen. Der Neudruck bringt den Urtext mit ausgesetztem Generalbaß, gibt aber kaum Zutaten dynamischer und phrasierungstechnischer Art, so daß den Spielern dieser frischen Musizierstücke noch allerhand zu tun übrig bleibt.

Dr. Horst Büttner.

FRITZ BÜCHTGER: Musik zu einer Feier für Streichorchester. Partitur. Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.

WALTER JESINGHAUS: Spielmusik für Streicher op. 37c. 1936. Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co., Zürich — Leipzig. Partitur Fr. 2.50, Stimmen je Fr. —.50.

Beide Kompositionen verbindet neben der Bestimmung für Streichorchester Einfachheit und Schlichtheit eines durchsichtigen, meist zwei- oder dreistimmig (in Oktavkoppeln) geführten Satzes und musikantischer Spieltrieb. Die Spielmusik von Walter Jesinghaus hält an der Sonatenform fest, bringt ein motorisches und ein gesangliches Thema mit fast zu weicher Terzenseligkeit über Bordunquinten, beleuchtet ein Lied im Volkston in verschiedenen Klangfarben, gibt einen fröhlichen Tanz und einen kräftigen Marsch über das Tessiner Volkslied „Addio la caserna". — Fritz Büchtgers herbe lineare Grundhaltung führt trotz einfacher Faktur weit tiefer. Die ganz persönliche, männlich herbe Sprache der kraftvollen Linien, die sich oft in harter Gegenführung reiben, überwältigt schon nach wenigen Takten der Intrata. Der langsame Satz (sehr ruhig, breit gestrichen) gibt nach kurzer Einleitung über widerstrebend absteigenden Bässen ein wundervolles Fugato in den tiefen Lagen, das sich mit ungeheuer geballter Kraft in Parallelbewegung von Quarten mit Quinten zum phrygischen Schluß steigert, um im breitgeführten 3/2, wieder mit harten Reibungen, machtvoll auszuklingen. Die Spannung löst der leicht bewegte, klanglich frische Tanz. Der „Feierliche Aufzug" hat ein angreifendes, triolendurchsetztes Fanfarenmotiv, das, von dichten Akkorden in festen Rhythmen umbraust, zwischen Geige, Bratsche und Cello wechselt oder sie vereint; ein festlicher Ausklang. Diese wahrhaft echte, adelige Musik ist für alle ernsthaften Feiern dringend und wärmstens zu empfehlen.

Gustav Adolf Trumpff.

HANS RICHTER-HAASER: Kleines Konzert emoll für Streichorchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Lebendig und farbig. Wie weiße Sommerwolken über der blauen Tiefe eines Bergsees schweben die Soloinstrumente, um sich zu gegebener Zeit in technischen Gewittern zu entladen und schließlich in einer geschliffnen Fuge auszuklingen.

Herma Studeny.

für Violine

FERD. KÜCHLER: Concertino für Violine; J. MOKRY: Concertino für Violine; L. J. BEER: Concertino für Violine. Bosworth & Co., Leipzig.

Im Verlage Bosworth & Co., Wien-Leipzig, erschienen je ein Concertino für Violine von J. Mokry, L. J. Beer und Ferd. Küchler. Die beiden erstgenannten Werke erfordern vom Schüler lediglich die Beherrschung der ersten Lage, legen hier auf rhythmische Genauigkeit, dort auf Intonationssicherheit besonderen Wert, dürften aber selbst dem Anfänger kaum erhebliche Schwierigkeiten bereiten, da sie auf Triller, Doppelgriffe und Passagenwerk fast völlig verzichten. Der musikalische Gehalt tritt gegen die pädagogische Absicht stark zurück. Zumal Mokrys Konzert hätte eine gründlichere satztechnische und harmonische Durcharbeitung nur von Vorteil sein können. Der Klavierpart ist in beiden Fällen leicht spielbar. An Küchlers Concertino, das die Kenntnis der ersten bis dritten Lage voraussetzt, wird der musikalisch empfindsame Schüler mehr Freude haben: Gewiß herrscht auch hier eine erzieherische Tendenz vor, doch ohne die stets spürbare Gediegenheit der Themen- und Melodiebildung sowie des ebenfalls bequem ausführbaren Klavierparts zu gefährden.

Werner Hübschmann.

für Viola da Gamba

CHRISTIAN DÖBEREINER: Schule für die Viola da Gamba. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig. Edition Schott Nr. 2388.

Jeder, der Christian Döbereiner, den unermüdlichen Wegbereiter für stilgemäße Wiedergabe der Meisterwerke der alten Musik in ihrer instrumentalen Urgestalt sowie die Idealität seines unbeirrbaren Vorkämpfertums kennt, wird diesen lang erwarteten Band nicht ohne die Empfindung menschlicher Ergriffenheit und freudiger Genugtuung in die Hand nehmen. Denn in diesem Schulwerk findet ein in jahrzehntelanger praktischer Arbeit erworbenes Wissen endlich seine längst verdiente Entfaltungsmöglichkeit, die Summe eines rastlosen Lebensschaffens ihre Bekrönung. Christian Döbereiner und die Viola da Gamba: das ist keine jener trocken theoretischen Beziehungen, wie sich solche zumeist zwischen dem reinen Musikgelehrten und seinem historischen Gegenstande knüpfen, das

bedeutet vielmehr eine Art Lebensgemeinschaft, von welcher sich nur derjenige ein vollständiges Bild machen kann, der im eigenen Hör- und Spieleindruck die ganze Unmittelbarkeit solchen innersten Verbundenseins erleben durfte. Diese Gambenschule erbringt den schönsten Beweis darüber, mit welchem Ernste, wieviel Liebe und Vertiefung in München alte Musik gepflegt wird.

Welch unentwegter Einsatzfreudigkeit, die sich durch keinen Fehlschlag entmutigen ließ, es bedurft hat, bis die Überzeugung von der Notwendigkeit der klanglichen Originalgestalt sich in München Bahn brach, davon gibt Döbereiner selbst in seinem musikgeschichtlich bedeutsamen Vorwort Kunde. Es folgen nun die notwendigen Abschnitte allgemeiner Natur über die Entstehungsgeschichte des Instrumentes, das Döbereiner der Familie der alten Violen einreiht, indes er die Herkunft des Violincellos aus dem Geschlechte der später entstandenen Violinen herleitet. Schon hier zeigt sich, daß es sich keineswegs nur um ein bloßes Schulwerk handelt, das sich an einen verhältnismäßig engen Kreis von Spezialisten wendet, denn was weiterhin in dieser Einleitung und auch später an vielen Stellen der eigentlichen „Schule" gesagt und auf Grund der erschlossenen Quellen klärlich belegt wird, das müßte, wie die Ausführungen über die verschiedenen Violen und ihre Stimmungen, über die „Bünde" auf Lauten und Violen, die für die Ausführungspraxis so gehaltreichen Kapitel über punktierte Noten, verlängerte und verkürzte Punkte, über die Verzierungen und Vorschläge jeden ernsthaften Musiker zum gründlichen Durchstudium dieses Werkes veranlassen. Selbst Sänger und Dirigenten könnten daraus namhaften Gewinn ziehen. Es gilt nur einmal genau aufzupassen, wie es bei der Wiedergabe Bach'scher, aber auch der späteren Schöpfungen der Wiener Klassik mit der Ausführung, bezw. Nichtausführung der langen und kurzen Vorschläge bestellt ist, und man wird mir gewiß recht geben!

Was den eigentlichen Unterrichtsteil — Döbereiner verficht mit guten Gründen das „bünde"lose Spiel — angeht, so beschäftigt sich dieser mit sämtlichen Fragen des Gambenspiels, angefangen von der Haltung des Instrumentes, der Stimmung, Bogenführung, den Stricharten bis zur jener hohen Schule des Gambenspiels, die sich mit ihrer Unterweisung in den raffiniertesten spieltechnischen Einzelheiten bereits an den Meister wendet. Besondere Freude wird es dem Lernenden bereiten, daß Döbereiner, wo es nur immer angeht, auf ein trocken-schematisches Übungsmaterial verzichtet, um den Schüler bald auf die grüne Weide der eigentlichen praktischen Literaturkenntnis mit Stücken von M. Marais, Silvestro Ganassi, Chr. Simpson, Diego Ortiz und August Kühnel zu führen. Größere Vortragsstücke, vom Verfasser für den Gebrauch eingerichtet, schließen den vom Verlag liebevoll ausgestatteten Band, zu dessen Drucklegung die Stadt München in Erfüllung einer Ehrenpflicht wesentlich beigetragen hat.

Dr. Wilhelm Zentner.

für Blockflöte

GEORG PHILIPP TELEMANN: Ausgewählte Menuette, für eine Blockflöte (Geige, Querflöte, Gambe) und Klavier (Cembalo, mit Gambe oder Laute oder Violoncello ad libitum) hrggbn. von Waldemar Woehl. Für c-Flöte und Klavier Bärenreiter-Ausgabe 977; für f-Flöte und Klavier Bärenreiter-Ausgabe 978.

Die vorliegende Menuettauswahl entnimmt ihren Musizierstoff zwei Menuettwerken Telemanns, der Sammlung „Sieben mal sieben und ein Menuett" sowie deren Fortsetzung „Zweites sieben mal sieben und ein Menuett". Beide sind eigentlich Klavierwerke, da sie aber die Menuette sowieso nur in Melodielinie und Baßstimme notieren, steht dem Verfahren nichts im Wege, die Melodie einem Diskantinstrument zu übertragen, die Generalbaßlinie akkordisch zu füllen und dadurch diesen ebenso köstlichen wie auch leicht ausführbaren Tanzstücken recht weite Verwendungsmöglichkeiten zu erschließen. Vorliegende Auswahl transponiert die Originaltonart der Blockflötenstimmung entsprechend. Das letzte Menuett entstammt der B-dur-Suite der „Tafelmusik" und ist schon von Max Reger zum Thema eines bekannten Variationenwerkes für Klavier benutzt worden. Dr. Horst Büttner.

für Orgel

SIGFRID KARG-ELERT: „Drei Stücke" für Orgel. Daraus: Nr. 3 „Romantisch". Carl Simon, Musikverlag, Leipzig.

Der dritte Teil der „Drei Stücke" für Orgel von Sigfrid Karg-Elert († 1933) deutet auf des Komponisten eigenwillige klangliche Begabung hin. Als Ausdrucksmittel dieser aus bester Kenntnis des Instrumentes gestalteten, zarten, zuletzt hymnisch gesteigerten Impression dienen eine stark alterierte, zuweilen chromatisch durchsetzte Harmonik, häufige Quintmixturen und Dissonanzrückungen. Für Karg-Elerts melodische Erfindungskraft zeugt der Hauptgedanke des satztechnisch hervorragenden, mittelschweren Werkes. Werner Hübschmann.

für Chor

ADOLF CLEMENS: „Die Stunde schlägt". Kantate nach Texten von Matthias Claudius für Alt-Solo, Männerchor, kleines Orchester, Klavier oder Orgel. — Musikverlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Die dreisätzige Kantate von Adolf Clemens, der mit Volksliedbearbeitungen für Männerchor hervorgetreten ist, ist eine Art Gegenstück zu Brahms' Alt-Rhapsodie. Die Besetzung des 1936

geschriebenen Werks, das mit kleinem Orchester oder Klavier bzw. Orgel ausgeführt werden kann — der Komponist läßt die Besetzung je nach Lage der Dinge frei und stellt sich damit auf die Grundlage der frühen instrumentalbegleiteten Chormusik, auf deren „d'ogni sorte di strumenti" —, ergibt eine herbe Klangmischung, die gleichwohl gerundet ist. Männerchor und Alt-Solo verbinden sich zu homogener Farbgleichheit. Die Auswahl der Texte, von denen die ersten beiden dem dichterischen Werk des „Wandsbeker Boten" Matthias Claudius und der letzte dem reichen Schatz alten geistlichen Liederguts entnommen sind, verlangt geradezu die von Clemens gewählte Stimmbesetzung.

Es mag kühn erscheinen, den von Schubert zur Einmaligkeit erhobenen „Tod und das Mädchen" nochmals zu vertonen. Clemens, der sich ausdrücklich gegen jede dramatische Tendenz verwahrt, legt diesen Satz aber sehr geschickt an, indem er den kanonisch geführten Aufbau in zwei Abschnitte gliedert: einen höchst schlichten, durch Quarten- und Quintengänge gekennzeichneten Solo-Teil und einen, von einem eigenen Thema gespeisten, dem Männerchor zugewiesenen, im Instrumentalsatz bewegten zweiten Teil (Tod); die nur bis zur Dreistimmigkeit gesteigerte Verwendung des Männerchors kann vorbildlich genannt werden, da sie einsichtsvoll angelegt ist und den Klangmöglichkeiten des mehrstimmigen Männergesangs entspricht. Der zweite Satz „Die Liebe hemmet nichts" weist einen ähnlichen formalen Aufbau auf. Solo-Alt, Flöte und Fagott geben in der ersten Strophe den thematischen Grundkern, den Violinen und Bratschen in zweistimmiger kontrapunktischer Umspielung einhüllen; die zweite Strophe hingegen ist rezitativisch und dem Männerchor zugedacht; „und die Stunde schlägt" heißt der Ausklang, die Stunde des Todes. Sinnvoll fügt sich darum der Schlußsatz an, dem das zum Volkslied gewordene „Mitten wir im Leben sind" der „Media vita"-Antiphon als cantus firmus (der auch von der Gemeinde gesungen werden kann) zugrundeliegt. Orchester und Solostimme bewegen sich dazu in eigener kontrapunktischer Führung. — Das beachtenswerte Werk Clemens' sei den Männerchorverbänden eindringlichst empfohlen.

Dr. Erich Valentin.

ROBERT-ALFRED KIRCHNER: „Ritter, Tod und Teufel". Kantate der deutschen Auferstehung für Soli, Sing- und Sprechchöre, großes Orchester und Orgel.— Verlag Kistner u. Siegel, Leipzig.

Dürers Allegorie von „Ritter, Tod und Teufel" mag den Anlaß gegeben haben zu der gleichnishaften dichterischen Umdeutung durch Rudolf Gahlbeck. Sein Versuch, die große Not Deutschlands und die heilige Auferstehung mysterienhaft darzustellen, ist anerkennenswert. Die Sprache der Dichtung, deren Vorspruch an den Führer gerichtet ist, bewegt sich zwischen dem einfältig-herzhaften Bildreichtum der mittelalterlichen Volksspieldichtung und einem den hohen Sinn des Ganzen hier und da vielleicht zu deutlich machenden Realismus. Eine kluge Formgestaltung gibt dem dichterischen Gehalt das Gepräge.

Robert Alfred Kirchner, der mit Gahlenbeck den „Opfergang" (1932) gemeinsam geschaffen hat, verwendet für die musikalische Durchdringung einen außerordentlich großen Apparat und bevorzugt den akkordischen Aufbau der gleichsam szenisch bildhaften Kantate, die 1934 in Leipzig ihre Uraufführung erlebte. Der Charakter des Werks erinnert an Georg Nellius' Oratorium „Von deutscher Not". Wäre es aber nicht ratsamer, den Sprechchor, dem wesentliche Aufgaben zufallen, auszuschalten und durch den Singchor zu ersetzen? Die musikalische Einheit der Kantate wird durch dieses musikfremde Element leicht gefährdet.

Dr. Erich Valentin.

BRUNO STÜRMER: Op. 83: Von deutscher Arbeit. Drei Männerchöre nach Texten von Albert Korn. Nr. 1 An das Handwerk: Als noch Hans Sachs den Pfriemen schwang; Nr. 2 Chor der Fabrikarbeiter: Bei dem Klang der Hammerschläge; Nr. 3 Drescherlied: Im Dreitakt der Drescher. Ernst Eulenburg, Leipzig. Partitur je Rm. —.80; Stimme je Rm. —.20.

Diese drei Lieder können zwar einzeln gesungen werden, gehören aber organisch so sehr zusammen, daß ich unbedingt empfehlen möchte, sie nicht auseinander zu reißen. Nicht nur die Tonarten F-dur- d-moll und D-dur bedeuten eine Steigerung; auch der textliche und musikalische Charakter steigert sich vom ersten bis zum dritten Lied: Nr. 1 Der ernste und biedere, vom Meistersinger Sachs geführte Handwerker mit seinem: „Gott schütze das ehrbare Handwerk!"; Nr. 2 Die dröhnende und wuchtige Maschine; Nr. 3 Der lustig tanzende Dreitakt der Drescher. Die drei ganz aus dem Geist unserer Zeit geborenen Lieder zeigen gründliches, gesundes Musikantentum, passen in jede Männerchorveranstaltung und sind ihrer Wirkung sicher.

Prof. Jos. Achtélik.

für Volkstanz:

MAIENTANZ, ERNTEKRANZ. Eine Sammlung von Willi Schultz. 2 Hefte. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Wer nach etwas Brauchbarem für den Maientanz, den Erntetanz sucht, greife zu diesen Heften, er wird bestimmt darin etwas finden.

H. M. Gärtner.

SCHÜDDEL DE BÜX. Zehn Volkstänze. Gesammelt und herausgegeben von Willi Schultz. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Rheinländer und Polka in bunter Folge! Sie sind dem Leben abgelauscht und bieten ein Stück Volkstum.

H. M. Gärtner.

KREUZ UND QUER

Marie von Bülow 80 Jahre alt.

Von Helene Raff, München.

Es war einer der ganz großen Züge an Hans von Bülow, daß er, der keineswegs der Schöpferkraft entbehrte, sich auf seine unerreichte Fähigkeit als Nachschöpfer beschränkte. Er erkannte seine Sendung darin, „der Vorkämpfer für schön Geschaffenes" zu sein.

Eigentümlich hat es sich gefügt, daß auch seiner zweiten Gattin in besonderem Grade die nachschöpferische einfühlende Natur innewohnte. Der Verkörperung hehrer Dichtergestalten war ihre Jugend geweiht: Marie Schanzer hat als reichbegabte Schauspielerin begonnen und von der Bühne herab den ersten Eindruck auf Bülows Herz gemacht. Er hat sie gelegentlich beraten, in Meiningen zumal, wo sie auf sein Betreiben in den Verband des Hoftheaters eingetreten war und darin nach der Eheschließung noch zwei Jahre verblieb. Auch da sie bereits von der Bühne abgegangen war, veranlaßte Bülow (einer der frühesten und eifrigsten Ibsenverehrer!) seine Frau, in einer geschlossenen Vorstellung von Ibsens „Gespenster" die „Frau Alving" zu spielen, wie es der dringende Wunsch der Veranstalter war. Von solchen Ausnahmen abgesehen, lebte sie jedoch völlig dem, woran er selbst seine Kraft und Leidenschaft setzte, genoß seine Triumphe stolz und freudig mit, suchte durch Pflege und Schonung seinen unheimlichen Verbrauch an Nervenkraft auszugleichen. Als das Ende dann hereingebrochen und Bülow in Kairo einem tückischen, zu spät erkannten Leiden erlegen war, stand die noch jugendliche Frau vor einem Neubeginn. Und in vorbildlicher Weise gab sie ihrem Leben würdigen Inhalt.

Ihr Entschluß, aus Hans von Bülows Briefen und Schriften ihm ein literarisches Denkmal zu errichten, traf zunächst auf erhebliche Schwierigkeiten. Sowohl von außen her, von solchen, die ihr eine derartige Veröffentlichung widerrieten als aus der inneren Wesenheit des Briefschreibers heraus. Denn es galt ja, dessen hohe Geistigkeit und überquellende Herzenswärme den Nachlebenden zu erhalten unter der Ausschaltung des allzu sehr vom Augenblick Bedingten. Bülows gesteigerte Eindrucksfähigkeit, dazu das Zerrissene und gelegentlich Widerspruchsvolle in ihm, das aus schwerem Erleben stammte — es war eine kaum zu bewältigende Aufgabe. Dennoch wurde sie bewältigt, und die große Ausgabe von Hans v. Bülows Briefen und Schriften bedeutet heute einen kostbaren Besitz des musikalischen Deutschland. Erschütternd enthüllt sie das Abbild eines wahrhaft tragischen Daseins, das gleich einer Opferflamme sich auf dem Altar der Kunst verzehrt hat. Auch die im selben Verlag (Breitkopf & Härtel) erschienene einbändige Volksausgabe steht in demselben Zeichen von Heldentum und Künstlertum, läßt durch ihre gedrängte Kürze den Umriß des Charakters fast noch schärfer hervortreten. Noch hat in der Musikabteilung des Verlags J. Engelhorns Nachf. Marie von Bülow das Leben und Wirken Bülows erzählt und der fesselnden Schilderung eine Auswahl der „geflügelten Worte" beigegeben, die Bülows schlagfertigen Witz so populär und gefürchtet machten.

Währenddessen aber hatte die unermüdliche Frau sich eine neue Aufgabe geschaffen, ein Wirken gleichzeitig im sozialen wie im künstlerischen Sinne. Allwöchentlich am Mittwoch versammelte sie in den schönen Räumen ihres Berliner Witwenheims eine kunstfreundliche Hörerschaft zu wirklichen Feierstunden. Denn von berufensten Künstlern wurden alte und neue Meisterwerke zu Gehör gebracht, Vorträge von namhaften Fachleuten wurden gehalten — oft stellte Frau von Bülow selbst ihre hohe Vortragskunst in den Dienst eines Dichters, um über ihn zu sprechen und aus seinen Werken zu lesen. Die feinsinnige Auswahl und vollendete Wiedergabe des Gebotenen wurden von den dankbaren Hörern durch Beiträge vergolten, die dann restlos zur Unterstützung bedürftiger Künstler dienten. Das war Marie v. Bülows „Künstlerhilfe".

Freude und Segen kam durch die Künstlerhilfe. Die Teilnehmer der „Mittwoche" hatten Gelegenheit, Künstler von höchstem Rang im vertrauten Rahmen eines Hauskonzertes zu hören. Solche, deren Namen in der alten und neuen Welt hellen Klang hatten oder ihn

sich bald erwerben sollten. Und vielen, die das Schicksal niedergeworfen hatte, ehe sie den begehrten Kranz errangen, ward aus bitterer wirtschaftlicher Not geholfen, ward Dach und Brot, das sie bedroht gesehen hatten, zurückgegeben. Das im Sinne rechter Volksgemeinschaft besonders Erhebende daran war eben: daß die großen berühmten Vertreter der Kunst den unberühmten Kollegen zu Hilfe kamen, und daß an ihrer Spitze die Witwe dessen stand, der zeitlebens für alles Geistige, zumal jedoch für bedrängte Kunstgenossen, die großherzigste Gebefreudigkeit betätigt hatte.

Bis vor zwei Jahren hat die „Künstlerhilfe" bestanden. 1935 gab Marie von Bülow ihre Wohnung in Charlottenburg, die Heimstätte der Mittwoche, auf und übersiedelte in den grünen Vorort Lichterfelde-Ost. Völlig zu rasten aber ist ihr auch dort unmöglich: in geräumigen Freundeshäusern, die sich gern dafür öffnen, veranstaltet sie von Zeit zu Zeit noch die gleichen künstlerischen Nachmittage zum gleichen Zweck. Und der Glücksstern ist der guten Sache treu geblieben mit dem weißhaarigen, schönaugigen Frauenhaupt, das die Seele und den Antrieb des ganzen bildet.

Unlängst, am 12. Februar ds. Js. hat dies Haupt der Kranz geziert, der achtzig wohlangewandten Erdenjahren ziemt. Unzählige haben der Biographin ihres Gatten, der Schöpferin der „Künstlerhilfe" Dank und Huldigung gebracht. Ein Ehrenkonzert mit erlesenem Programm hat die Geburtstagsfeier eingeleitet; Ehrungen von überall haben Marie v. Bülow gezeigt, daß die Saat ihres Lebens reiche Frucht getragen hat. Ein goldener Feierabend, doch mit so viel Möglichkeit des Wirkens, als sie zu ihrem Glücke bedarf, möge ihr, der Erbin und Wahrerin großer Kunstüberlieferung beschieden sein!

Lully.

Zur 250. Wiederkehr seines Todestages, des 22. März 1687.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 29. September 1632 wurde in oder bei Florenz Jean Baptiste Lully geboren. Er entstammte einfachen bürgerlichen Verhältnissen. Die in manchen Nachschlagewerken verbreitete Meinung, er sei adeliger Herkunft gewesen, hat sich als Irrtum erwiesen. Lully erhielt etwas Musikunterricht. Als der Herzog de Guise auf einer Reise den geweckten Knaben sah und ihn singen hörte, erinnerte er sich eines Versprechens, der Schwester der Königin von Frankreich einen Italienerjungen mitzubringen. Er nahm den 13jährigen Lully nach Paris. Die Prinzessin stellte ihn als Küchenjungen an und ließ ihm eine gute musikalische Ausbildung vermitteln. Lully erhielt Unterricht im Geigen-, Klavier- und Orgelspiel, sowie in der Satzkunst.

Eines Tages wurde der Prinzessin hinterbracht, ihr Günstling habe ein Spottgedicht auf sie vertont. Die Folge davon war Entlassung in Ungnaden.

Bald aber kam Lully am Hofe des „Sonnenkönigs" an und wurde in die 24 violons de roi eingereiht. Dieser Streicherchor war fünfstimmig. Diskantviole und Baß waren sechsfach besetzt, während jede Mittelstimme (Alt-, Tenor- und Baßviole) vier Mann stark vertreten war. Lully überragte seine Kunstgenossen technisch und vor allem theoretisch bedeutend. Die Notenkenntnisse der Musiker ließen zu wünschen übrig, so daß sie halb nach dem Gehör und aus dem Gedächtnis spielten. 1652 wurde Lully Musikdirektor. Obwohl er erst 20 Jahre alt war, gelang es ihm, in kurzer Zeit seine Kapelle zu einem mustergültigen Klangkörper zu schulen. Vor allem führte er den Gleichstrich ein.

Auch ein zweites Orchester, das nur 16 Musiker umfaßte, brachte er rasch zu Höchstleistungen.

Lullys Kompositionen gefielen dem Könige so, daß er ihn im Jahre 1653 zum Hofkomponisten ernannte. Der jugendliche Musiker war von Gedanken durchglüht, die man heute auf politischem Gebiet als Totalitätsansprüche bezeichnet. Er wollte das französische Musikwesen in seinem Sinn und Geist verbessern und neu gestalten. Darum ging sein Streben darauf hinaus, alle musikalischen Ämter in seiner Hand zu vereinigen.

Nachdem Mazarins Versuche, in Frankreich die italienische Oper einzuführen, gescheitert waren, hatten verschiedene Künstler darnach gestrebt, eine französische Oper zu schaffen. Die

meiſten dieſer Verſuche waren mit unzulänglichen Mitteln begonnen worden. Der Dichter Perrin und der Muſiker Cambert hingegen hatten es zu verheißungsvollen Anſätzen gebracht. Lully verdrängte den Komponiſten aus der Stellung eines Hofkompoſiteurs, ſodaß dieſer verärgert nach England ging, kaufte dem dauernd in Schulden ſteckenden Dichter ſämtliche Rechte ab und bemächtigte ſich, alle Rechtsnachfolger aus dem Felde ſchlagend, des vorhandenen Apparats. Bald war er der in ganz Frankreich allein geduldete Opernkomponiſt. Einem begabten Konkurrenten blieb nichts weiter übrig, als ſich mit geiſtlicher Muſik zu befaſſen!

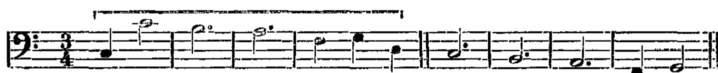
Da Lully außerdem noch Muſiklehrer der Königsfamilie war und gegen ein halb Dutzend hohe Muſikämter innehatte, war er der muſikaliſche Diktator von Frankreich.

Das Zeug dazu hatte er in verſchiedener Hinſicht. Seine Tondichtungen ſind wertvoll; und mit Recht bezeichnet man ihn zuſammen mit Marais und Couperin als muſikaliſches Dreigeſtirn.

Lully ſchuf auch geiſtliche Muſik. Die 1935 begonnene Pariſer Neuausgabe bringt in 2 Bänden die bis 1677 erſchienenen „motets" über lateiniſche Texte. Dieſe Werke, die meiſt mit einem kleinen und einem großen Chor, ſowie mit einem Inſtrumentalpart arbeiten, ſind es wert, daß man ſie zu neuem Leben erweckt. Der Kenner alter Kirchenmuſik wird wiederum beſtätigt finden, daß die franzöſiſche Muſik dieſer Zeit der deutſchen weſensverwandt iſt. Zwei Proben ſtehen in Wüllners bekannten „Chorübungen".

Des Königs Aufmerkſamkeit erregte Lully zuerſt durch ſeine Ballettmuſiken und durch allerhand muſikaliſche Einlagen zu Theaterſtücken. Dem Menuett gab Lully die Geſtalt, die es lange Zeit hindurch auch in Sonaten und ähnlichen Werken behielt. Verſchiedene ſeiner Tänze haben ſich — meiſt in Übertragungen — in die verſchiedenſten Sammlungen gerettet. Ich nenne nur: Frey, Meiſterwerke der Rokokozeit, und Heimann, Klavierwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. (Es liegen von Lully auch Lessons for the Harpsichord on Spinett vor.)
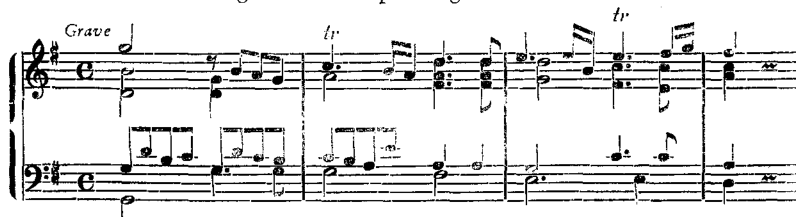
Eine weſentliche Rolle ſpielt bei ſeinen Bühnenwerken die Chaconne. Die Baßthemen ſind eingänglich. Was die anderen — meiſt 4 Stimmen — darüber an Variationen erklingen laſſen, iſt techniſch meiſterhaft. So enthält die Oper Cadmus et Herminione eine Chaconne, die aus 41 Veränderungen über folgendem Baß beſteht:
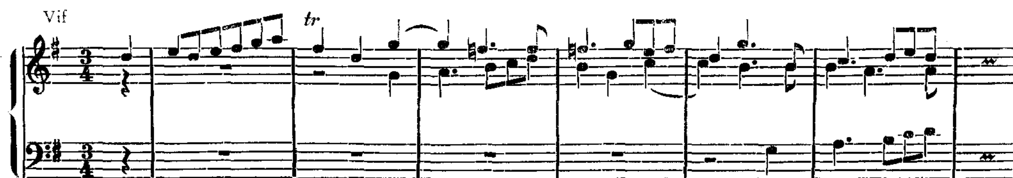


Die Takte 5—8 deuten nur ſchwach an, daß der Baß ſich ebenfalls verändert.

Am bekannteſten iſt Lully als der Schöpfer der Franzöſiſchen Ouverture. Er leitete ſeine Opern durch Sätze ein, die breit beginnen, einen fugierten Mittelſatz haben und in einen breiten Schluß übergehen.

Die Ouverture zu der bereits genannten Oper beginnt ſo:



In äußerſt wirkſamen Gegenſatz hierzu ſteht folgender Teil:



Diese Kunstform fand auch in Deutschland Eingang, wo sie Joh. Seb. Bach zur Vollendung brachte.

Die Arien entkleidete Lully des rein virtuosen Beiwerks, während er im Rezitativ mit peinlicher Gewissenhaftigkeit für Übereinstimmung zwischen dem Sprechrhythmus und der Geltungsdauer der einzelnen Noten sorgte.

Lullys Textdichter hieß Quinault. Der arme Mann hatte nichts zu lachen; denn er mußte viele Stellen immer und immer wieder ändern, bis das Ganze vor Lullys Augen Gnade gefunden hatte. Dann ließ sich freilich der Herr Hofkomponist nicht lumpen und legte den vom König für einen Operntext bewilligten 2 000 Goldstücken die doppelte Summe aus eigener Tasche zu.

Beim Einstudieren seiner Werke kümmerte sich Lully um jede Einzelheit. Er tyrannisierte Maler, Gewandmeister, Friseure und wer weiß nicht, wen alles. Da er selbst Schauspieler, Sänger und Tänzer war, zeigte er den Mitwirkenden, wie er sich die Sache dachte. Wer sich widersetzte, hatte nicht bloß Grobheiten, sondern „körperlichen Zwang" zu befürchten. Und wehe dem Instrumentalisten, der etwa patzte! Gar manche Viole ging auf dem Rücken dessen in Trümmer, der sie ungeschickt spielte!

Diese Heftigkeit gereichte Lully zum Verderb. Einmal stieß er im Zorn mit seinem Riesendirigierstab aus Versehen so stark auf seinen rechten Fuß, daß dieser abgenommen werden mußte. Bald folgte das Bein. Aber Lully war nicht mehr zu retten. Als es ans Sterben ging, ließ er als Buße für seine Missetaten, die er zu Lebzeiten begangen, die Stimmen seiner letzten Oper verbrennen (die Partitur hatten seine Angehörigen in Sicherheit gebracht).

Am 22. März 1687 starb Lully. Seine Frau erbte das hinterlassene Riesenvermögen. Die Söhne traten in seine Ämter ein. Seine Opern aber und der von ihm geschaffene Stil beherrschten noch 100 Jahre lang das Musikleben. Erst Gluck konnte es wagen, den Text zu Lullys „Armida" anders zu vertonen und damit einem neuen Geschmack den Weg zu bahnen!

Zum Kritik-Erlaß von Reichsminister Dr. Goebbels.

Von Prof. Heinrich Zöllner, Freiburg i. Br.

Zuvörderst: Ob ich ihm zustimme? — Ja, aus vollstem Herzen! Aber ich will auch die Gründe anführen, warum ich dafür bin. Der Kritiker braucht vor allem eines: die Möglichkeit des Vergleiches. Um aber recht vergleichen zu können, dazu braucht es viel Zeit. Jahrelange Erfahrung! Natürlich braucht es noch viel, viel mehr — aber dies erste Erfordernis ist unerläßlich. Deswegen sind die geforderten 30 Jahre Lebensalter eine höchst vernünftig gezogene Grenze.

Weswegen war bei der Künstlerschaft die Kritik im allgemeinen so wenig geachtet und angesehen? Weil sich die Künstler sagten: Unter den Kritikern befinden sich so unendlich viele Elemente, die auch nur vom rein technischen Standpunkt aus unsere Leistungen gar nicht zu beurteilen vermögen. Nicht, daß wir verlangten, daß der Kritiker ebenso gut wie wir dichten, bauen, singen, spielen, komponieren könnte. Aber er soll wenigstens eine Ahnung davon haben, was es für Zeit und Mühe kostet, nur einigermaßen auf den künstlerischen Standpunkt zu gelangen, den die Öffentlichkeit mit Recht von uns erwartet. Diese freilich hat darüber meist kein rechtes Urteil. Desto mehr müssen wir verlangen, daß ein dem Publikum in gedruckter Form vorgesetztes Urteil unsere Leistung nicht in leichtfertiger Weise herabsetzt. Dies ist schon deswegen so sehr gerechtfertigt, weil eine, ja sogar nur eine (!), wenn nur in recht gesalzener Form geschriebene Kritik den Künstler in rein wirtschaftlicher Hinsicht zu schädigen im Stande ist. Wenn das einem Zeitgenossen geschieht, so kann er den Schädiger vor den Kadi zitieren. Der Künstler ist aber, wie Dr. Goebbels so richtig sagte, in dieser Hinsicht „Freiwild"! Denn der Kritiker wird vor Gericht immer sagen können: „Ich habe das so ‚gefühlt'! Das ist meine ‚künstlerische' Meinung!" Und nur in den seltensten Fällen wird es dem Gericht gelingen, ihm das zu widerlegen, weil man nun einmal dem Menschen nicht ins Herz sehen kann.

In den Zeiten der jüdiſchen Vorherrſchaft in der Kunſt war dieſe geradezu ſchmähliche Bevormundung durch eine frivol zu nennende Preſſe zu höchſter Blüte gelangt. Aber Dr. Goebbels hat recht: dieſe ſchlimme Angewohnheit iſt durchaus nicht ausgemerzt. Und wenn er auf Mittel und Wege geſonnen, das fertig zu bringen, ſo muß ihm nicht nur die Künſtlerſchaft, ſondern auch das Publikum dafür Dank wiſſen. Daß das nicht allein bei uns in Deutſchland ſo war und iſt, dafür ſind ja die Stimmen aus dem Ausland ein beredtes Zeugnis.

Warum nun gerade 30 Jahre? Nun wohl, weil dann im Leben des Menſchen eine gewiſſe Urteilskraft eingetreten iſt, die ſchon unterſcheiden kann, mit was in Wort und Tat man den Nebenmenſchen ſchädigen kann. Denn es iſt nicht zu leugnen, daß der ganz junge Menſch das zu unterſcheiden weniger vermag.

Gerade in dieſem ganz jugendlichen Alter iſt der Trieb, ſich durch irgend etwas hervorzutun, und ſei es durch eine heroſtratiſche Tat, leider recht lebendig. Einige pikante Bemerkungen zu machen, jemand durch einen gut geſchnitzten Pfeil zu verwunden — o wie leicht iſt das! Das erfordert kein Studium, dazu braucht man keine Kenntniſſe. Und das Publikum einer Zeitung lieſt das ja ſo gern! Schadenfreude iſt ſo etwas Vergnügliches. Und das wußten die Redaktionen ſo mancher Zeitungen zu ſchätzen — gedenken wir der jüdiſchen Blätter der 20er Jahre! — Aber koſten durfte es dabei auch nicht viel! Darum her mit den Jünglingen, die ja noch kein rechtes Verantwortungsgefühl haben — deren Namen wir ja auch nicht zu nennen brauchen!

Und die Jünglinge fanden ſich ein — zu Scharen! Ich hab ihrer beiſammen geſehn — ich war einſt da oben in Donaueſchingen — ich glaub', es war 1929! Der Fürſt von Fürſtenberg war der Gaſtgeber — aber er genierte ſich beinahe, wenn er ſeine Gäſte betrachtete. Als da eine Kompoſition von einem ſlawiſchen Komponiſten aufgeführt wurde, die ſich von ihrer atonalen Umgebung abhob durch wirkliche Erfindung und Empfindung und auch herzlichen Beifall fand, da flüſterte hinter mir ein ſchwarzhaariger Jüngling zum andern: „Was will dieſe Muſik hier? Die paßt ja gar nicht hierher!" — Sie paßte auch wirklich nicht — denn ſie klang ja gar nicht ſcheußlich. Scheußlichkeit aber war damals Trumpf und jeder Anflug von Melodie verdammenswerter Kitſch.

Und das junge Volk hütete ſich vor einem nur: unmodern zu ſein. Und bei dieſer Behutſamkeit fiel ihm auch gar nichts ein. Wirklich gar nichts. Und das mußte erſetzt werden durch geiſtige Verrenkung. Denn was war das Geſpenſt, das das Gebein erſchlottern ließ? Die Kritik, die mit Gift und Galle um ſich ſpritzte, wenn einer gegen den Willen der Clique natürlich ſang und ſpielte. Und die „Clique" war meiſt ſehr, ſehr jung. Sehr unerfahren, hatte auch nichts gelernt. Nur unverſchämt war ſie. Faſt nichts weiter. Aber ſie wußte: was ich ſchreibe, das wird gedruckt! Und ich weiß: weil ich ſo ungewöhnliche Ausdrücke habe — in gewiſſen Fällen ſogar dunkle — ſo wird es geleſen. Wird weiter kolportiert. Und man wird fragen: Wer mag das nur geſchrieben haben? Und der Jüngling war ſehr ſtolz.

Sind dieſe Jünglinge bei uns ausgeſtorben? Leider nein! Und das weiß Dr. Goebbels. Er weiß, das ſind — keine jüdiſchen Federn mehr. Iſt nur etwas hängen geblieben aus der Zeit, da ſie herrſchten. Unverſchämtheit ſtirbt nicht ſo ſchnell aus.

Und die Idee, auf leichte, koſtenloſe Art von ſich reden zu machen, iſt zu verlockend, als daß ſie nicht immer und immer wieder probiert würde. Und wie mancher hat einen „Pique" auf den oder jenen Künſtler, dem er dann auf bequeme Art etwas anhängen kann. Vielleicht hat Dr. Goebbels gar nicht an ſolche gehäſſige Fälle gedacht. Aber ſie kommen vor, ſind vorgekommen — die die Verhältniſſe kennen, werden mir beiſtimmen. Und ſolchen — Halunken will ich nicht ſagen, dazu wiſſen dergleichen Leute gar nicht, welchen dunklen Regungen ihres Unterbewußtſein ſie gehorchen — alſo: ſolchen Leuten ſoll man nicht das Handwerk legen? Da könnte man ja auch über die 30 Jahre hinausgehen — dergleichen Geſinnung kennt keine Beſchränkung noch Altersgrenze.

Warum erwähne ich gerade die krassesten Fälle? Warum gerade die denkbar schlechtesten Eigenschaften eines Menschen, der sich dem Kritikerberuf zuwendet? Denn es ist zu klar, daß ein angehender Kritiker seiner Zeitung in erster Linie die Versicherung abgibt, daß er nur das schreiben will, was seiner Überzeugung nach das Richtige ist. Damit ist die Zeitung meist ohne weitere Untersuchung zufrieden. Wenn er nur zu „schreiben" versteht, wenn er nur „interessant" sich äußern kann.

Natürlich muß er in dem Rufe stehen, auch etwas vom „Handwerk" zu wissen. Wie und wo er sich das herholt, kann kaum genau untersucht werden. „Ein Titel muß sie erst vertraulich machen." Den Titel verleiht der Staat — und so haben die jungen Doktoren die meiste Aussicht. Und so hören wir vielfach den Exzerpt verschiedener Collegs. Das klingt so schön gelehrt. Hat mit der praktischen Kunst nur leider ziemlich wenig zu tun. Offener Sinn, offene Ohren — das ist die Hauptsache. Und ein sehr, sehr gutes Stück handwerklicher Praxis, ohne das geht es nicht.

Gerade der, der das nicht hat, ist am leichtesten geneigt, über künstlerische Leistungen leichtfertige Urteile zu fällen. Weil er die Schwierigkeiten nicht kennt. Und er ist am leichtesten geneigt, eine Gottähnlichkeit in sich groß zu ziehen, die nicht einmal weiß, wie lächerlich sie auf den Kenner wirkt, die aber ein Laienpublikum oft verblüfft. Und das ist das Gefährliche. Das ist das, was Dr. Goebbels zu seinem Erlaß wohl hauptsächlich veranlaßt hat. Der neue Staat hat zu wirklicher Befriedigung der Einsichtigen begonnen, möglichst intensiv die Dummheit aus den Zeitgenossen auszutreiben. Erst politisch, nun tut er es auch auf kulturellem Gebiete. Das ist wirklich anerkennenswert! Der Erlaß von Dr. Goebbels ist ein radikaler Versuch, die Künstlerwelt gegen Ungerechtigkeit zu schützen. Und gegen leichtsinnige Angriffe von seiten unfertiger Beurteiler. Ja — man will es kaum glauben — der J u g e n d wird eine Beschränkung auferlegt! Aber ein unerhört tiefer Gedanke liegt darin! Der Gedanke, hier darf kein Abgrund aufgerissen werden zwischen J ü n g - l i n g und M a n n ! Denn an das A l t e r wird man dabei kaum gedacht haben. Und da hat man es denn eingesehen: Hier muß der geistig Unmündige einmal zurückstehen gegen den, der schon einigermaßen auf die Höhen und in die Täler des Lebens geblickt hat. Und wenn er auch erst 30 Jahre zurückgelegt hat.

Man denke: vom 20. bis 30. Lebensjahr muß der junge Mann mit seinem kritischen Urteil zurückhalten! Welche zahllosen Bände unendlicher Weisheit gehen da der Welt verloren!

Aber trösten wir uns: was der Geist der Jugend wirklich e r z e u g t — das Positive, die Früchte des S c h a f f e n s , das ja in den zwanziger Jahren besonders lebendig und originell wirkt, das geht uns eben n i c h t verloren! Ja, das wird uns vielleicht gerade erhalten, weil es nicht durch eine radikale und unverständige Kritik gehindert und entmutigt wird!

Ich will nur kurz erwähnen, daß das, was der Minister durch sein Verbot der Kritik verhindern will, von vielen irrig als Aufruf zur B e s c h ö n i g u n g der nun vorgeführten „Kunstwerke" veranlassen könnte. Eine solche wäre gegenüber dem Augiasstall, den uns die eben überstandene atonale Periode hinterlassen, doch nicht am Platze.

Ich bin im Innersten überzeugt, daß die Künstlerwelt von Wien und Paris uns wegen dieses Erlasses beneidet. Glatt beneidet! Eigentlich auch die von allen Ländern der Erde. Denn das Wühlen der „Frechdachse" wird überall als ein Zustand empfunden, der von einem Kulturstaat nicht ganz gleichgültig hingenommen werden sollte. Darin liegt durchaus keine Gegnerschaft gegen die „Jugend"!

Ich als alter Mann wüßte kaum, was ich mehr liebe als die Jugend! Das sind doch wir, wie wir waren, als uns die junge Sonne noch schien! — Aber wie wir zu L i s z t und W a g - n e r und B r a h m s und B r u c k n e r und auch zu den kleineren Meistern unserer Kunst in Verehrung emporschauten und in dieser Verehrung wahrlich glücklicher waren, als die unreifen Jungen, die schon als solche an allen herumnörgelten, weil sie in ihrer Eingebildetheit alles besser wissen wollten (das gabs damals nämlich auch schon!), so gönne ich eben der heutigen Jugend, gerade weil ich sie so liebe, auch ein ähnliches Glück!

Und ich kann mir nicht helfen, ich denke, daß Reichsminister Dr. Goebbels bei seinem Erlaß sich von einem ähnlichen Gefühl hat leiten lassen. Es gibt doch kaum eine größere Dummheit, als eine Feindschaft zwischen Jugend und Alter! Was sind denn unsere Kinder und Enkel anders als wir selbst? Wir bilden doch alle zusammen das deutsche Volk — wir essen zusammen dasselbe Brot und wir sind zusammen traurig und fröhlich — Geist von einem Geist — Fleisch von einem Fleisch! — Und wenn wir unsere Nachfahren von 20 bis 30 Jahren vor größeren Dummheiten bewahren können, so sollen wirs tun — auch wenn sie in ihrer Unerfahrenheit mal auf Zeit uns ein unzufriedenes Gesicht zeigen. Darum, Kinder: Schafft etwas — und kritisiert nicht! Kritisieren verdirbt den Charakter (sagte einst Max Reger — und der mußte es wissen!).

Nationale spanische Musik und wir.

Von Prof. Heinrich Laber, Gera.

Die Literatur spanischer Musik ist, an der deutschen gemessen, nicht sehr groß. Aber doch so groß und wertvoll, daß eine reiche Auswahl zur Verfügung steht. Jedenfalls ist spanische Musik bei uns in Deutschland viel weniger eingeführt als z. B. italienische, französische, nordische oder slavische Musik. Was ist nun der eigentliche Grund?

Der Grund ist nicht etwa der, weil da verschiedentlich u. a. angegeben wird: die spanische Musik habe keine besondere Tiefe und liegt uns deshalb nicht so recht. Der Grund ist vielmehr der, daß wir über die Ausführung dieser Musik nur wenig und größtenteils gar nicht unterrichtet sind. Spanische Musik ist mit deutscher Musik in keiner Weise vergleichbar. Der deutsche Musiker pflegt Werke von Falla, Turina, Granados u. dgl. im allgemeinen so zu spielen, wie etwa eine deutsche Symphonie. Auf diese Weise geht das Bodenständige und der eigentümliche Charakter dieser Musik völlig verloren.

Die spanische Musik in in erster Linie auf Rhythmus und Melodie aufgebaut. Und diese überaus feinnervige, plastische und alles faszinierende Rhythmik ist den allermeisten Deutschen so gut wie unbekannt. Man muß diese reizvolle Musik schon im eigenen Lande gehört haben, um sich von dem himmelweiten Unterschied der spanischen und deutschen Auffassung überzeugen zu können.

Der Zauber dieser schönen und eigenartigen Musik wurde mir durch meine mehrmaligen Konzertreisen nach Spanien bekannt und nahm mich immer mehr gefangen. In etwa dreißig Konzerten mit den ersten spanischen Orchestern habe ich vielfach spanische Musik auf meine Programme gesetzt. Auch hab ich mir keine Gelegenheit entgehen lassen, die Musik dieses Landes in den verschiedenen Städten zu hören und mit den führenden spanischen Musikern Fühlung zu nehmen. In Madrid wohnten mitunter spanische Komponisten gelegentlich der Einstudierung ihrer Werke meinen Proben mit dem Orquesta Sinfonica bei. Auf diese verschiedene Weise hatte ich die Möglichkeit, spanische Musik nicht nur genau kennen zu lernen, sondern sie auch eingehend zu studieren.

Eine Freude war es für mich, meine Studien und Erfahrungen bei uns in Deutschland verwerten zu können, so u. a. im „Spanischen Komponisten-Abend" an einigen Reichssendern. Mit sichtlicher Begeisterung gingen überall meine Berufskameraden auf die bis dahin z. T. völlig unbekannte Art des Musizierens ein und der Erfolg war stets ein ganz außerordentlicher.

Inzwischen hat sich in diesem wunderbaren Lande so unsäglich viel verändert. Täglich dringen die entsetzlichsten Nachrichten von den grauenhaften Leiden dieser mutigen und standhaften nationalen Spanier zu uns. Mit aufrichtiger und herzlichster Anteilnahme blicken wir zu ihnen und freuen uns über jeden neuen Sieg, der Spanien von dem alles zersetzenden Bolschewismus befreien wird.

Und gerade jetzt wollen wir, mehr denn je, die Musik unserer Freunde pflegen und ihnen dadurch in ihrem furchtbaren Freiheitskampf unsere Hand reichen, die wir so oft von Ihnen erhalten haben. Manchen spanischen Musikern wird das eine Labung sein und wir wollen sie ihnen gerne geben.

Wollen wir nicht vergessen, was Spanien für deutsche Kunst, besonders für deutsche Musik, getan hat und wie viele deutsche Künstler dort immer mit offenen Armen in freundschaftlichster Weise aufgenommen wurden.

Und welch hinreißende Begeisterung bringt die spanische Bevölkerung unserer deutschen Musik, insbesondere Beethoven und Wagner, entgegen. Man kann sich den Jubel und den Enthusiasmus kaum vorstellen, der nach der Aufführung einer Beethoven-Symphonie in höchster Ekstase tobte. Aber auch andere deutsche Werke, wie z. B. von Richard Strauß, Liszt, Weber, Schubert, Mozart und älteren Meistern, hören und pflegen die Spanier gerne.

In Madrid erklangen auch sämtliche Bruckner-Symphonien unter dem vor einigen Jahren verstorbenen Lassal. Obwohl mir die Aufführung einer Bruckner-Symphonie immerhin noch gewagt erschien, so fand ich doch, daß auch im Norden Spaniens, in Bilbao der Romantischen sehr viel Interesse entgegengebracht wurde. Ich habe versucht, Reger einzuführen, aber da hatte ich wenig Glück. Hingegen hatten Werke von Paul Graener, besonders in Madrid, einen durchschlagenden Erfolg.

Die Wiedergabe der verschiedenen Werke war aber auch ganz ausgezeichnet. Spanien verfügt über einige ganz hervorragende Orchester. Das bedeutendste dürfte das Orquesta Sinfonica sein unter Leitung von Maestro Arbos, der sich um die Verbreitung deutscher Musik hohe Verdienste erwarb.

Maestro Arbos, der in Vertretung Toscaninis nach Mailand gerufen wurde, übergab mir in Gijon den Taktstock für die Weiterführung einer Konzertreise durch Spanien mit seinem Orchester mit den Worten: „er würde mir nun eines der besten Orchester der Welt übergeben".

Von diesem Ausspruch habe ich mich gar bald überzeugen können. So z. B. hat dieses herrliche aus etwa 90 Künstlern bestehende Orchester die Dvořák-Symphonie „Aus der neuen Welt", die 2 Jahre nicht gespielt war und die mir Arbos besonders empfahl zu probieren, ohne jede Probe mit unerhörter Virtuosität in geradezu glänzender Weise wiedergegeben und der Erfolg war unbeschreiblich.

Außer diesem Orchester befindet sich in Spanien noch ein ebensolch großer Tonkörper in Madrid, das Orquesta Filarmonica unter Cassas und ein anderer in Barcelona, das Orquesta Pau Casals. Ferner verfügt Bilbao über ein großes Orchester, das Orquesta Sinfonica. Auch mit den beiden letzteren Orchestern kam ich durch mein Gastdirigieren in engere Fühlung. Erwähnen möchte ich auch die vorzüglichen spanischen Militärkapellen, z. T. in sehr stattlicher Größe.

Überall, wo ich hinkam, war deutsche Musik zu hören, in jeder Stadt und von jeder Kapelle.

Aber auch hervorragende Solisten hat dieses Land. Weltberühmt sind die beiden, auch in Deutschland hochgeschätzten und beliebten spanischen Meister Pablo de Casals und Juan Manén.

Gebe nun ein gütiges Geschick, daß in nicht allzu ferner Zeit der Geist und der Glaube des nationalen Spaniens dieses so schwer heimgesuchte Land völlig befreit und ihm die schönste und versöhnendste aller Künste von neuem erblühen kann. Zum Zeichen unserer Verbundenheit und Freundschaft möge in deutschen Landen mehr als bisher nationale spanische Musik erklingen.

Groß-Hamburger Operetten-Invasion.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

In und um Groß-Hamburg gab es innerhalb einer Januar-Woche ein nicht alltägliches Theater-Ereignis: die Uraufführung von vier zeitgenössischen Operetten. Über die Zufälligkeit einer derartig zeitlich-örtlichen Anhäufung hinaus darf man darin ein ernsthaftes Anzeichen erblicken, durch neue Beiträge mit allen Kräften herauszustreben aus der heutigen Operetten-Krise. Erfüllt mit dem makellosen Erbgut eines kulturbewußten Alt-Wien, be-

lastet durch die allmähliche, fremdländischen Rhythmen mehr und mehr zugängliche Zersetzung dieser musikalischen Unterhaltungsform — so stehen wir heute erlebnis- und gesinnungsmäßig vor einer Neureform unserer deutschen Operette.

Daß die Einflüsse auf diesem Unterhaltungsgebiet, dem ob seiner volkstümlichen Breitenwirkung heute wieder eine ganz neue Kulturaufgabe zufällt, mannigfaltiger Art sind, bewiesen auch die Uraufführungen in und um Groß-Hamburg. Es geht nicht nur um das Problem der musikalischen Persönlichkeit, sondern auch um die davon abhängige Krise oder Festigung des Stiles. Und es geht weiter um das Problem des Milieus, das auch in unseren Fällen noch librettistisch unentschieden zwischen Historie und Gegenwart hin und her pendelt. Die Operette „Korsika" (Uraufführung Stadttheater Lübeck) von Saarbrückens Operettenspielleiter Josef Weiser stützt sich auf einen netten historischen Stoff: 1736 gelingt es dem deutschen Baron Theodor von Neuhof, auf Korsika einen Aufstand zu entfesseln und sich interimistisch zum König ausrufen zu lassen; ein Handlungsschema nach Wiener Operettenklassik schält sich dabei situationsprall heraus. Ansprechender ist es dialogisiert als Marion Halvorsens „Große Katharina" (Uraufführung in Neubearbeitung an der Schiller-Oper Hamburg-Altona), deren Arbeit um die Geschicke der hier bald ernsthaft, bald sentimental hingestellten russischen Kaiserin Zerbster Geblüts sich in einer umständlichen Überblendung von Situationskomik und brutalem, unfreiwillig erheiternd wirkendem Gegenspielertum erschöpft. Wogegen der literarisch sattelfeste Wiener Hans Spirk in seinem „Lanner und Strauß"-Libretto (reichsdeutsche Uraufführung Stadttheater Harburg-Wilhelmsburg) einen fesselnden, dialogisch sicherlich noch etwas zu schürzenden Ausschnitt aus den Konkurrenztagen seligen Angedenkens der beiden Operetten-Väter gibt. Den einzigen Vorstoß in eine gegenwartsnähere Handlung unternimmt der anspruchsvolle Oskar Felix in seiner „Unsterblichen Sehnsucht" (Ursendung Reichssender Hamburg); mühelos entwickelt sich hier der operettenhaft dosierte Gegensatz zwischen den Lockungen der Bühne und dem häuslichen Glück einer ehemals gefeierten und nunmehr mit einem korrekten Beamten verheirateten Sängerin.

Je zwei Theaterkapellmeister und Filmkomponisten bestimmen dabei als musikverantwortliche Persönlichkeiten den tönenden Stil dieser Operetten. Womit das Beharrungsvermögen der lebendigen Bühne und der Fortschritt musikfilmischer Erkenntnisse gebieterisch ihr Recht an der Weiterentwicklung der Operette geltend machen. Otto Römisch — ehemals Orchesterdirektor der Wiener Hofballmusik und jetzt mittätig als „Ravag"-Funkkapellmeister — gelingt eine „klassische", auf reichsdeutschen Bühnen vorteilhaft spielbare Reminiszenz über klassisches Operettengut; seine Musik ist warmherzig empfunden, dazu gewandt instrumentiert. Musikstilistische Mischformen stellen die Komponisten der „Korsika"- und der „Großen Katharina"-Operette auf: dieser — der oldenburgische Kapellmeister Hans Moltkau — durch ein Orchester, das ländlich gefärbte Spielopernelemente, Wiener klassische Walzerträume mit modernem Gefoxe verbindet; jener — der durch seine „Tartarin" auf der Bühne aufgetretene Filmkomponist Richard Stauch — indem er vergebens, trotz aller handwerklichen Gekonntheit, die Klippen zwischen einem barock prunkenden Geschichtsbild und den filmerfahrenen Stilprinzipien eines (dazu noch handlungsdramatisch ausgespielten) Tanzorchesters zu umschiffen sucht. Der bekannte Filmkomponist Franz Grothe dagegen schrieb für seine „Große Sehnsucht" eine mondäne Unterhaltungsmusik von elegantester Flüssigkeit und gekonntester handwerklicher Prägung. Vielleicht weist diese, in Breslau demnächst zur Bühnen-Uraufführung vorgesehene Operette am stärksten einen neuen Weg, da ihr rhythmisches Geblüt und ihre sinfonisch quellende Musikantenlaune auch die „verhotteten" Jazzeinflüsse vergangener Tage zu einer modernen, musikalisch-parodistischen Unterhaltungskomödie zu neutralisieren wissen.

Edvard Grieg schlägt mit der Faust . . .

Von Alfred Baresel, Leipzig.

Auf dem Boden des berühmten Konservatoriums fand man neulich ein altes Schreibpult. Ein Stehpult, beinahe mannshoch, mit aufklappbarem Deckel, der nicht richtig schloß. Auch dann nicht, wenn man mit der Faust daraufschlug, so daß es dumpf dröhnend durch die

Bodenräume hallte. Der Deckel schloß schon damals nicht mehr, als das Pult noch im großen Zimmer des Erdgeschosses stand, mit dem Porzellanschild „Bureau".

Damals saß der Amtmann Hahn davor, auf einem hohen gelben Drehschemel, und seine langen schwarzen Rockschöße hingen zu beiden Seiten neben der nackten Eisenspirale des Schemels herunter. Wenn der Amtmann den Schülern des Instituts Amtliches verkündete, mit lauter, vernehmlicher Stimme, saß er aufrecht mitten vor seinem Pult, und die Beine ruhten sicher und fest auf den kleinen Fußstützen der hohlen Innenseite. Gleich nach gegebener Verordnung aber verstand er es, dem Schemel eine halbe Rechtsdrehung zu übermitteln, seine Beine baumelten jetzt gelassen in der Luft, und — dem Untergebenen die volle Vorderseite lächelnd zukehrend — war er nun bemüht, die Strenge des Gesetzes durch liebenswürdige Auslegung und väterlich freundliche Preisgabe von Erfahrungstatsachen herabzumindern. Dies war der Sinn des Drehschemels.

Zum Beispiel so. Wenn neue Zöglinge an das Institut kamen, wurden sie von Amtmann Hahn zunächst aus der Flanke scharf angefaßt: „Morgen früh um acht Uhr haben Sie Unterricht in Zimmer Nr. 99".

Dann drehte sich der Schemel, und eine milde Stimme sagte: „Kommen Sie am besten so gegen zehne — früher is' doch keiner da". Denn Amtmann Hahn kannte seine Herren Professoren von damals und wollte keinem Ungelegenheiten bereiten durch allzu pünktliche und pflichteifrige Schüler. Aber dann knarrte der Schemel wieder nach links, und der Amtmann schrieb eine saubere 8 auf den Stundenplan. Ordnung mußte sein.

Er konnte sich das leisten; denn eine Kette beachtlichster Unterrichtserfolge an „seinem" Institut erwies die Brauchbarkeit seiner drehbaren Disziplin. Und sein stärkster Trumpf wurde auch nie einem von den Neuen vorenthalten. Sobald die Sache mit dem Stundenplan geordnet war, wurde der Amtmann vollends leutselig und deutete, mit dem Schemel wieder herumfahrend, auf eine Stelle des nicht schließenden Pultdeckels: „Hier hat mir noch der berühmte Edvard Grieg, als er bei uns studierte, mit der Faust darauf geschlagen. Er hatte eine gewaltige Klavierpfote. Und seitdem schließt der verfluchte Deckel nicht mehr. Weil dem jungen Grieg damals irgend etwas nicht paßte bei uns. Aber ein großer Komponist ist er trotzdem geworden!"

Jahrzehntelang saß Amtmann Hahn vor seinem Pult mit dem nicht schließenden Deckel, stieg tagsüber nur selten vom hohen Schemel herunter. Gelegentlich freilich lüftete er den Deckel ein wenig mehr, als er so schon offenstand, angelte mit zwei Fingern ein Stückchen Kreide aus dem Innern hervor, verließ seinen Sitz, um auf das kleine „Schwarze Brett" draußen auf dem Flur etwa dies zu schreiben: „Bekanntmachung. Fräulein Ilse Müller hat ihr Handtäschchen im Institutsgebäude verloren. Abzugeben bei mir. Hahn."

Dann kam der Tag, an dem das halbe Lehrerkollegium staunend um eine kleine schwarze Maschine auf dem hohen Pult des Amtmanns geschart stand. Die Herren vom Klavierfach wurden ersucht, die Tasten zuerst auszuproben. Es gab viel Gelächter. Schließlich tippte auch Amtmann Hahn darauf und sagte verächtlich: „Na, was mich betrifft — ich schreibe mit der Hand schneller als mit diesem neumodischen Dings."

Aber sein Widerstand nützte nichts. Das alte Pult kam nun auf den Boden, weil die neue Schreibmaschine auf dem klappernden Deckel unmöglich aufgestellt werden konnte. Die Geschichte von Edvard Griegs Faustschlag ward vergessen. Sie nistete oben in der Bodenecke; neulich, als man das alte Pult hervorzog, besannen sich die älteren Herren darauf . . .

Der neue Amtmann sitzt, seit vielen Jahren schon, freundlich und hilfsbereit an einem Diplomaten-Schreibtisch. Er meint es sehr gut mit den Schülern. Aber er kann keine Drehungen mehr machen, in seinem niedrigen Armsessel. Dafür braucht er nicht mehr mit Kreide auf das Schwarze Brett zu schreiben. Draußen hängen jetzt acht riesige Glaskästen, übersät mit unzähligen Bekanntmachungen in sauberer Maschinenschrift. Es hat ihm auch keiner wieder mit der Faust aufs Pult geschlagen; denn es knallt doch nicht mehr richtig, es schließt alles tadellos.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Boris Blacher: „Fest im Süden", Ballett (Kassel).

Paul von Klenau: „Rembrandt van Rijn" (Berlin und Stuttgart).

Albert Lortzing: „Prinz Caramo". Komische Oper in der Neubearbeitung von Georg Richard Kruse (Nationaltheater Mannheim, 27. Febr.).

Sigfried Walter Müller: „Schlaraffenhochzeit" (Neues Theater Leipzig, 31. Jan.).

Erich Sehlbach: „Galilei" (Opernhaus Essen, 10. Febr.).

Hans Stieber: Musik zum „Sommernachtstraum" (Düsseldorf).

Paul Winter: „Falada". Eine Märchenoper (Reichssender München, 29. Jan.).

Paul Wittmaack: „De Uglei" (Kiel).

Konzertwerke:

Bela Bartok: Musik für Saiteninstrumente (Basel).

Waldemar von Baußnern: „Achte Sinfonie" (Leipzig, unter Hans Weisbach).

Edmund von Borck: Concertino für Flöte und Streichorchester Werk 15 (Lübeck, Verein der Musikfreunde und Singakademie unter GMD Heinz Dressel).

J. N. David: „Ich wollt, daß ich daheime wär". Choralmotette für 4st. Chor (Leipzig, Motette in der Thomaskirche, 5. Febr.).

Fritz Gerhard: Musik für Klarinette und Klavier, Werk 9 (Wuppertal, durch O. Kroll und F. Gerhard).

Paul Gerhardt: Romanze (Totenlied) für vier Streichinstrumente u. Orgel (Dresden-Radebeul, 15. Nov. 36).

G. F. Händel: „Triumph von Zeit und Wahrheit". Oratorium. In Neugestaltung von Alfred Rahlwes (Händel-Tag Halle, durch die Robert Franz-Sing-Akademie).

Walter Hammerschlag: „Variationen über ein Geusenlied" für Orch. (Reichssender Köln, 12. Dez. 36).

Hans Holenia: „Steirische Tänze" für Orch. (Graz).

Wilhelm Jörges: Streichquartett c-moll (Wuppertal, Konrad-Quartett des städt. Orchesters).

E. G. Klußmann: 2. Sinfonie d-moll, Werk 18 (Bremen, unter Dr. Wilhelm Buschkötter).

Otto Pannier: Divertimento für fünf Blasinstrumente (Wuppertal, Bläser-Vereinigung des städt. Orchesters).

Karl Pfeiffer: Zwei Lieder „Wanderer und „Hoffnung" (Wuppertal, durch Willi Wolff).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Wagner-Régeny: „Der zerbrochene Krug", Ballett (Berlin, April).

Konzertwerke:

Wilhelm Furtwängler: Sonate für Violine und Klavier (Leipzig, Gewandhaus, am 4. März durch Hugo Kolberg und Wilhelm Furtwängler).

Siegf. W. Müller: „Deutsche Tanzfolge", „Festlicher Aufmarsch und Hymne" (Karlsruhe).

Pariser Erstaufführungen
Ende 1936:

Milhaud: Marche funèbre UA.
Alban Berg: Violinkonzert.
Bozza: Scherzo für Orchester UA.
Roesgen-Champion: Hymne UA.
Migot: XIX. Psalm UA.
Bertelin: 2 ballades roumaines UA.
Gretry: Concerto (Flöte und Orchester).
Couperin: Symphonie für 2 Cembali UA.
Couperin: Allemande Ténèbres, instrumentiert von Art. Hoérée.
Loucher: Symphonie (Rom-Preis) UA.
Lignires: Streichquartett h-moll UA.
Prokofieff: Ouverture UA.
Desjoyeaux: Streichquintett UA.
Mozart: Concerto (Horn und Orchester).

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BAD CANNSTATTER KONZERTE DES OLYMPIA-SOMMERS 1936.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Das Kuramt Stuttgart hat in den Bad Cannstatter Kurkonzerten in Verbindung mit der Leitung des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern mit der Konzert-Sonderreihe „Deutsche Dirigenten und Komponisten des Olympia-Sommers 1936" einen Versuch durchgeführt, der ebenso erfolgreich war, wie er anderen deutschen Bäderkapellen zu empfehlen ist. Das Landesorchester hat den Mut gehabt, sämtliche Vortragsfolgen der acht Sonderabende restlos dem Schaffen lebender Tonsetzer zur Verfügung zu stellen. Es wurde damit ein sehr beachtlicher Gedanke in einer Weise in die Tat umgesetzt, wie das bisher noch nirgends

geschehen ist. Ganz zwanglos wurde im Rahmen der Kurkonzerte für neue Musik geworben, wurden dem Musikliebhaber gehaltvolle Konzertnummern und dem nur promenierenden Badegast gute neue Unterhaltungsmusik geboten.

Aus der Fülle der ernsten Musik heben wir Albert Jungs op. 6 Festmusik für Orchester, Werner Trenkners op. 21 Konzert für Violine und Orchester, Helmut Meyer von Bremens Quintett für 2 Violinen, Viola, Cello und Klarinette, Gerhard Maaß' „Handwerkertänze" und Alfred v. Beckeraths „Festliche Musik" als besondere Zeugnisse des gehaltvollen Schaffens der jungen Generation hervor. Mit besonderer Liebe wurde der Unterhaltungsmusik gedacht. Hier waren es vor allen Dingen Alois Melichars geschickt gemachte und melodiöse Werke wie etwa seine „Französische Suite", Paul Graeners „Schwedische Tänze" und Eduard Künneckes Suite „Das Blumenwunder", die vorbildlich für wertvolle Unterhaltungsmusik waren. Ein besonderer Abend galt der jungen Mannschaft des Standortes Stuttgart der Hitler-Jugend mit Werken von Hans Ziegler, Karl Schäfer und Heinrich Spitta. Die Leitung der Konzerte lag in den Händen von Albert Hitzig (Dirigent des Landesorchesters), Werner Trenkner, Alois Melichar, Gerhard Maaß, Helmut Meyer von Bremen, Willy Hahn, Heinz Schubert und Werner Koettgen.

GRAENER-FESTWOCHE IN HAGEN.

Von Albert Maaß, Hagen.

Dem Schaffen Paul Graeners war eine Festwoche gewidmet, die in Hagen im westfälischen Land stattfand. Äußerer Anlaß dafür war die Tatsache, daß der Meister jetzt 65 Jahre alt wurde; den inneren Anlaß gab der hohe Wert seiner Musik. Groß ist die Zahl seiner Werke auf dem Gebiete der Orchester- und Chorkomposition, der Kammermusik, der Oper und des Liedes; und ihr Wesen ist das der aus der Neuromantik herausgewachsenen Spätromantik; zudem besitzen die Werke eine feine Tiefe des Empfindens und des Gemüts, eine Ehrlichkeit der Sprache und eine kompositorisch meisterhaft geschaffene Form; die Harmonie von Inhalt und Form wurde in ihnen erreicht.

Es ist bekannt, daß Graener selbst in jener Zeit des atonalen Umsturzes seiner Art treu blieb. Abseits der damaligen Neutönerei schrieb er seine Werke, die sich dauerhafter erwiesen haben, als vieles, vieles, das damals in den atonalen Bezirken entstand. Und wenn jemandem die Bezeichnung deutscher Musiker gebührt, so dem geschätzten „Papa Graener" mit in erster Linie.

Starke Gemütswerte und ein hohes und richtungsweisendes Ethos sind es, die seine Werke so ideal-deutsch erscheinen lassen. Das wurde in der Hagener Festwoche schon im einleitenden Kammerkonzert ersichtlich, in einer sehr cantabil gehaltenen Sonate für Klavier und Violine, ferner in einem ebenfalls mit fein geschwungener Melodik ausgestatteten Trio für Klavier, Violine und Violoncello, besonders in einer Sonate für Violoncello und Klavier, die nahezu brahmsische Gefühls- und Gemütswerte hat, und zudem auch in einem Streichquartett in a-moll. Überall sind zudem thematische Arbeit und Form sehr klar, und auch eine oft eingesetzte kunstvoll geführte Polyphonie weist auf den großen Könner.

Im 2. Konzert kam die Symphonie „Schmied Schmerz", der Graener ein Wort Otto Julius Bierbaums beifügte: „Der Schmerz ist ein Schmied, sein Hammer schlägt hart". Jedoch ist die Symphonie keineswegs programmatisch orientiert, sondern absolute Musik in der Form der romantischen Symphonie. Das Werk hat den Klang der Neuromantik, die Grundidee der Läuterung durch Schmerz findet musikalisch überzeugenden Ausdruck, und überall ist die sicher gestaltende Hand des Symphonikers zu erkennen. Die „Marienkantate", die es anschließend gab, ist eine feinromantische Glorifizierung der Marien-Idee durch Vertonungen von Strophen aus dem 13. und 17. Jahrhundert, von unbekannten Dichtern, von Eichendorff und Anastasius Grün, und zwar im Stil einer empfindsamen religiös-lyrischen Neuromantik.

Im 3. Konzert wurde der romantische Grundzug Graeners vor allem durch seine „Waldmusik" für Orchester bestätigt, ein Werk, das keineswegs tonnaturalistisch orientiert ist, sondern das Erlebnis, das der Wald dem Menschen gibt, musikalisch gestaltet, ab und zu unter dem Einsatz von Klangfarben, die in den Stilbezirk des Impressionismus gehören. Reizend gibt sich die fein gearbeitete „Musik am Abend" für kleines Orchester, während „Die Flöte von Sanssouci" den musikalischen Duft einer vergangenen Kultur heraufzaubert. In Suitenform wird hier eine musikalische Vision des großen Preußenkönigs gegeben, allerdings keineswegs in uneigener Nachzeichnung des damaligen musikalischen Stils, sondern die Suite und ihre Satzformen erscheinen hier im Scheinwerfer und in den Farben der Neuromantik. Weiter kamen ein Klavierkonzert, in dem sich das Klavier mehr obligat gibt, und Orchestervariationen über ein russisches Lied, Charaktervariationen, gefühlstief gehalten, ausgezeichnet gearbeitet und stimmungsmäßig hinzielend auf das eigentümliche Zwielicht der slawischen Seele.

Das Lyrische, das sich entsprechend dem romantischen Grundzug der Graenerschen Musik, in seinen Orchester-, Chor- und Opernwerken immer wieder meldet, bietet sich in reinster Form in

seinem Liedschaffen, in das ein viertes Konzert Einblicke gab. In diesen Liedern ist alles fein und empfindsam geformte Stimmung, der sich in den bekannter gewordenen Morgenstern-Liedern musikalische Charakteristik und Humor zugesellen.

Und lyrische Stimmung ist auch die Basis der Oper „Hanneles Himmelfahrt", die in einer Festaufführung im Hagener Stadttheater geboten würde, ein sensibel geschriebenes Werk, das nur hier und dort dramatische Akzente aufsetzt und im übrigen das mimosenhafte Seelenleben Hanneles musikalisch mit äußerstem Feingefühl deutet; ein Werk mit vieler Herzenswärme und von edler Haltung; dazu kompositorisch meisterhaft geschrieben.

Einsetzten sich für die Aufführungen besonders Hans Herwig, Hagens städtischer Musikdirektor, ferner das Seidemann-Streichquartett, das städtische Orchester, der Volkschor, die Hagener Oper unter der musikalischen Leitung von Kurt Budde, Gerhard Hüsch von der Berliner Staatsoper am Liederabend und Grete Herwig-Milzkott, die den Solopart des Klavierkonzerts mit feiner Pianistik nachgestaltete. Natürlich wurde „Papa Graener" auch von der Stadt Hagen und ihrem Oberbürgermeister offiziell im Rathaus empfangen. Der Jubilar gab dem Reichssender Köln eine Momentaufnahme, konnte in allen Konzerten reichen Beifall und herzliche Ehrungen entgegennehmen und gab seiner Freude darüber Ausdruck, daß in der Hagener Festwoche zum ersten Mal in größerem Umfang ein Einblick in sein Schaffen gegeben worden sei. Daß die Stadt Hagen diese Festwoche veranstaltete, ist ihr sehr zu danken; sie diente damit einem unserer feinsten Musiker und wahrhaft deutscher Musik.

„NORDISCHE THEATERTAGE" IN WEIMAR.

1.—6. Februar.

Von E. A. Molnar, Weimar.

Seit dem Tage, an dem unser Führer das Steuer des Staatsschiffes mit kraftvoller Hand von der jüdisch-bolschewistischen Klippe abdrehte, seit diesem Tage ist eine alte Sehnsucht wieder wach geworden: die Sehnsucht nach der Urheimat des Nordens. Diese „Nordischen Tage" im Nationaltheater zu Weimar waren ein tief innerliches Bekenntnis zu dem nordischen Kulturwillen des deutschen Volkes, ein Eid auf die Bluts- und Seelengleichheit der germanischen Rasse. Anders sind die wundervollen Worte unsres Gauleiters und Reichsstatthalters Fritz Sauckel, sowie unsres Generalintendanten Dr. H. Severus Ziegler, welche vor einer begeisterten Zuhörerschar in der Kundgebung am 4. Februar gesprochen wurden, nicht auszulegen. Musik und Dichtung nordischen Ursprungs und nordischen Geistes haben in diesen sechs Tagen mit einer Erziehungsarbeit begonnen, die man nicht wieder unterbrechen darf. Und wenn in dieser Erkenntnis das hervorragend gearbeitete und glänzend gespielte Drama Otto Erlers „Thors Gast" — ein Weltanschauungsdrama wie man es schöner sich nicht denken kann — auf Befehl des Gauleiters in jedem Frühjahr in Weimar zur Aufführung kommen soll, so ist das nichts weiter als eine Konsequenz echt nationalsozialistischen Kulturwillens. Genau so eindringlich wie diese Dichtung aber sprach auch die Nordische Musik ihre geheimnisvolle Sprache. Die Festaufführung der „Meistersinger" eröffnete den Zyklus; Richard Wagner und sein Werk wird nur der echt deutsche Mensch recht verstehen. Der Führer hat unserm Theater mit den wundervollen Bildern Benno von Arents zu diesem Werke ein Geschenk gemacht, was zu höchster Kraft des Schaffens verpflichtet. Daher war auch diese Aufführung unter der Leitung von Paul Sixt mit einem hervorragend musizierenden Orchester und einer erlesenen Schar von Sängern eine Prachtleistung. Willi Störring, Gertrud Grimm-Herr und Karl Heerdegen in den drei Hauptrollen gleich gut, von den übrigen noch besonders zu nennen den Pogner Xaver Mangs, den Beckmesser Dr. Kranz' und Rudolf Lustig als David mit Martha Adam als Magdalene. Im Zuschauerraum sah man eine Reihe Gäste, welche diese Kundgebung nordischen Wesens miterleben wollten. Unter ihnen erwähnen wir die älteste Tochter des norwegischen Dichters Björnstjerne Björnson, Frau Staatsminister Ibsen-Björnson, besonders. Eine große Anzahl führender Männer der Partei und des Staates, der Dichtkunst und Musik waren darunter, und beim Staatsempfang im Schloß konnte unser Gauleiter ein stattliches Gremium begrüßen, das begeistert in das Heil auf unsern Führer einstimmte, der die nordische, germanische Kultur zum Heilserum bestimmte, der durch seine großzügige Hilfe aber besonders den Theatern Thüringens und ihren Künstlern Lebensrecht aufs neue gab. Von den Werken nordischer Komponisten erwähnen wir zuerst die Festouvertüre von Asbjern Wieth-Knudsen, die mit weihevoller Klarheit und Tiefe ausgestattet ist. In dem Abend „Skandinavische Kammermusik" kamen Grieg, Sinding, Sjögren und Sibelius zu Wort. Das Streichquartett g-moll, Werk 27, wurde vom Weimarer Streichquartett (Müller-Crailsheim, Ehlers, Raderschatt und Andrä) mit all seinen Eigenheiten plastisch wiedergegeben. Die Sonate für Violine und Klavier von Sjögren, wesentlich schlichter in Aufbau und Farbe spielten Hans Raderschatt und Erich Grell. Die nordischen Lieder sang mit ihrer schönen Altstimme Marta Adam, von Rudolf Brödner fein begleitet. Beim Staatsempfang wirkten weiterhin mit Frau Sundström, unsre

Dramatische, Lea Pilti, Herr Richter und KM Ferrand als Begleiter. Zum Abschluß der Tage nordischer Kunst fand ein Symphoniekonzert statt. Ein Werk von Carl Nielsen „Das Unauslöschliche — Ewige" hörten wir zum ersten Male; dazu von Sibelius das Violinkonzert mit Müller-Crailsheim als Solist und die 2. Symphonie. Ein prächtiger Ausklang!

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

SIGFRIED WALTER MÜLLER: SCHLARAFFENHOCHZEIT.

Uraufführung Neues Theater Leipzig am 31. 1. 37.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Nach einer Novelle von August Kopisch zimmerte Karl Hellwig das Textbuch dieser Oper; rein reicher, kauziger Vater und seine hübsche Tochter, Liebhaber und Nebenbuhler, südliche Landschaft, Räuberromantik und der bewährte Kunstgriff des „Theaters im Theater" bilden die hauptsächlichen Wirkungsmittel des handfest gearbeiteten Librettos, das alles Wesentliche, die eigentliche Prägung und Gestaltung des Werkes, dem Komponisten überläßt.

Sigfried Walter Müller, der in Leipzig wirkende Komponist und Dirigent, hat mit der „Schlaraffenhochzeit" seine erste Oper geschrieben. Begreiflich ist es deshalb, daß dem Werk stark der Charakter eines ersten Versuches anhaftet. Es besteht daher aber auch die Verpflichtung, klar aufzuzeigen, welche Mängel den unbefriedigenden Eindruck des Werkes bedingen, ein Eindruck, der auch durch den einzigen wirklichen Vorzug des Werkes, die überlegene Behandlung des Orchesters, kaum in günstigem Sinne beeinflußt wird. Führt doch dieser Vorzug, eine rein musikalische Angelegenheit, sofort an den eigentlichen Zwiespalt heran, an dem diese Oper krankt: Das Mißverhältnis zwischen dem musikalischen und dem dramatischen Element. Die durchgehende Verwendung des Orchesters belastet eine Handlung zu stark, die ihrer Eigenart entsprechend mit Prosadialog und in sich geschlossenen Musiknummern auszustatten war; so hemmt jedoch ein Zuviel an Musik den erforderlichen flotten Fortgang der Handlung. Doch nicht genug damit, daß zu reichlich Musik gemacht wird: diese Musik wuchert überhaupt zu eigenherrlich und fügt sich nicht der unentrinnbaren Forderung des Theaters, daß sie vorbehaltlos und ausschließlich im Dienst der Zeichnung dramatischer Charaktere zu stehen hat und nur dadurch Lebensfähigkeit auf der Bühne empfängt. Zu diesem In-Dienst-Stellen der Musik kommt es aber trotz durchgehender Verwendung einiger Tonsymbole nur ansatzweise, am gelungensten noch bei Don Strintillo mit seinem Motiv des Selbstbewußtseins. Bei Checcos Bänkelballade bleibt die Charakterisierung am Äußerlichen haften und bei Don Grancos Liebeslied gleitet sie ins Parodistisch-Geistreichelnde ab. Im übrigen rauscht die Musik am eigentlichen Charakter der einzelnen Typen vorüber, und da sie infolgedessen keinen festen dramatischen Halt hat, nimmt sie wahl- und bedenkenlos stilistische Anregungen verschiedenster Herkunft auf. Ein reichlich uneinheitliches Bild der Partitur ist die Folge. Die Meisterleistungen der Musikkomödie eines Lortzing, Nicolai, Cornelius und Smetana lehren aber deutlich, daß ihr Dauerwert einmal in der einheitlichen stilistischen Haltung ihrer Musik begründet liegt, daß diese Musik vor allem aber restlos der Zeichnung dramatischer Charaktere dient und nicht etwa dem — falschen! — Ideal der sogenannten „Musizieroper" huldigt. Auch der „Rosenkavalier" mit seiner fast gefährlichen Fülle an Musik hat nur deshalb Lebensfähigkeit bewiesen, weil diese Oper einige auch musikalisch scharf gezeichnete Charaktere aufzuweisen hat. Diese für eine Oper unerläßliche Tugend geht aber der „Schlaraffenhochzeit" ab, und hat ihr Komponist die Absicht, der Musikkomödie weiterhin treu zu bleiben, so wird er nicht umhin können, sich mit großen Vorbildern nicht auf äußere stilistische Anregungen hin zu befassen, sondern die vorbildlich dienende dramatische Aufgabe, die der Musik auch in der heiteren Oper zukommt, vertieft zu erfassen und beim eigenen Schaffen entsprechend zu verfahren.

Die Leipziger Oper bereitete dem Werk unter der Spielleitung von Hans Schüler und der musikalischen Leitung von Paul Schmitz eine sorgfältige Uraufführung. Gretl Kubatzki, Heinz Daum, Walter Streckfuß, Walther Zimmer und Friedrich Dalberg machten sich um die Wiedergabe der Hauptrollen verdient.

ERICH SEHLBACH: „GALILEI".

Oper in 3 Aufzügen.

Uraufführung am Essener Opernhaus.

Von Dr. Gaston Dejmek, Essen.

Unter der musikalischen Leitung Albert Bittners und der Regie Wolf Völkers brachte das Essener Opernhaus als Uraufführung Erich Sehlbachs „Galilei". Das regielich dankbare Aufgaben stellende, gewandt gearbeitete Libretto aus der Feder des Komponisten stellt der an kirchliche Dogmen gebundenen Naturanschauung die Geistes- und Forscherfreiheit des Astronomen gegenüber, dessen Gestalt der eifernde Mönch Pietro und der Kardinal-Inquisitor als Gegenspieler entgegen-

treten. Die Fülle dramatischer Gegensätze und profilierter Situationen finden in der charaktervoll gehaltenen und lineargebundenen Musik dieses wegsuchenden Werkes einen Ausgleich der Kräfte, die mit klanglich sparsamen Mitteln den Erfindungs- und Gestaltungsakzent auf den chorischen Part verlegen. Den musikalischen Hochpunkt erreicht das feingliedrig geformte Werk in seinem groß durchempfundenen und angelegten eindrucksvollen Schlußchor.

PAUL WINTER: „FALADA".

Eine Märchenoper.

Uraufführung: Reichssender München am 29. Januar.

Von Wolfgang von Bartels, München.

Genau so wie Rundfunk und Presse ineinander und miteinander in allen Sparten ihrer vielseitigen Aufgabengebiete zu arbeiten haben, genau so können Rundfunk und Realbühne sich gegenseitig emporsteigern und in der Wechselwirkung sich damit ergänzen. Gewöhnlich ist die Sachlage doch so, daß der Rundfunk — so er nicht eigene Produktion vom Senderaum aus in den Äther schickt — von der Realbühne her und deren echten Brettern, die die Welt bedeuten, Werke des Tones und des Wortes überträgt. Daß also in dieser Zusammenarbeit von Rundfunk und Bühne der Wirkungsbereich der letzteren ins Ungemessene einer Millionen-Hörerschicht erweitert wird. Zu Nutz und Frommen der Hörer, des Rundfunks und der Bühne, denn ihre Leistung erfährt propagandistisch durch die Tatsache einer Übertragung sehr viel größere Resonanz. Andererseits aber haben wir in den letzten Jahren feststellen können, daß die Bühnen von den Sendern her manch ermunternden Anstoß erhielten, sich vergessener oder zu Unrecht hintangesetzter Werke wieder anzunehmen, nachdem die Wiedergabe der betreffenden Werke durch den Sender der Realbühne die erneute Erfolgsmöglichkeit handgreiflich vor Augen geführt hat. Wir nennen als solche Beispiele „Die Schneider von Schönau" von Jan Brandts-Buys, die dank der, sogar auf vielfachen Wunsch wiederholten Aufführung durch den Reichssender München nicht weniger denn sechs Bühnen wiedererobert haben. Auch Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer" fand durch die Sendung Münchens erneut den Weg in die Öffentlichkeit. Auf dem Gebiete des Schauspiels erinnern wir an die vielleicht nicht so sehr im Bewußtsein gebliebene Tatsache, daß Alois Lippls „Pfingstorgel" im Münchener Funkhaus uraufgeführt worden ist und von hier aus erst den Weg zum durchschlagenden Erfolg unzähliger Serien-Aufführungen gemacht hat. Schöner, wertvoller zugleich können die Sender den spendenden Realbühnen den Dank für kameradschaftliche Zusammenarbeit nicht zurückerstatten als dadurch, daß sie den Bühnen wiederum die Anregung geben zu neuer Tat.

Es steht zu erwarten, daß auch Paul Winters Märchenoper „Falada" durch die Uraufführung am Reichssender München die berechtigte Aufmerksamkeit der Realbühnen erregen wird! Märchen und Oper. Was will man mehr? Die Märchenopern „Hänsel und Gretel", die „Königskinder" tauchen am Horizonte auf. Mit ihnen wird der ewigneue Wunsch lebendig, daß auch unserer Zeit eine solche Märchenoper beschert werden möge, die volkstümlich verständliche Handlung mit Gemüt, Tiefe der Empfindung, Humor kitschfrei zu binden vermag. Ein sehnsüchtig geäußerter Wunsch, dem trotz der vielen Anläufe hiezu bis jetzt die Erfüllung versagt blieb. Versagt bleiben mußte, weil entweder der Text den gestellten Bedingungen nicht entsprach, oder aber die Musik nicht ursprüngliche Lebenskraft genug in sich trug, um sich dauernd durchzusetzen. Mit Freude nun können wir feststellen, daß Paul Winter der Wurf gelungen ist, nicht nur eine richtige Märchenoper, sondern weit darüber hinaus eine echte Volksoper an die Öffentlichkeit zu bringen; denn das Werk erfüllt in hohem Maße die obengenannten Voraussetzungen. Was diese Tatsache für die Gegenwart und hoffentlich auch für lange Zukunft bedeutet, wird jedem einleuchten, der um die Seltenheit des beinahe schon zum Fantom gewordenen Begriffs „Volksoper" weiß.

Die Textdichtung Margarete Camerers folgt genau dem, von Grimm vorgezeichneten Weg. Königstochter-Gänseliesel; die böse Magd; Kürdchen der Hütegenosse und Falada das treue sprechende Pferd. Der Stoff, der jedermann bekannt sein dürfte, wurde aufgeteilt in eine Reihe durchaus farbig gesehener Bilder, die den Hintergrund abgeben für die ebenso kurzweilig wie poetisch durchdachte Mär. Sie verspricht mit dem königlichen Prunk, mit der Schlichtheit der Gänsewiese, mit dem Flammenballett und dem abschließenden Hochzeitsfeste reiche Bühnenwirksamkeit. Echteste Märchenstimmung weht aus dem Text, der in seiner — niemals süßkitschigen!! — buntgewirkten und doch so treuherzig einfachen Schönheit als der ideale Untergrund für die Musik anzusprechen ist.

Zunächst fällt auf, welch schier unerschöpfliche Melodienfülle edelster Prägung der (im hehrsten Sinne des Wortes) Musikant über das Werk ausgeschüttet hat. Melodien aller Art. Tänzerisch schweben sie von lichter Anmut getragen im Raume dahin; festlich packen sie, begeistern. Melodien finden sich, die in die Tiefe dringen, Lieder geworden sind. Sie einzeln zu würdigen, ist ob ihrer Fülle und ursprünglichen Eigenart nicht möglich. Wir bescheiden uns, die prächtigen Ge-

sänge der Königstochter zu nennen, am eindrucksvollsten die Lösung vom Schwur; dann die Szene mit dem Schinder. Das wundervolle Terzett im Schlußakt. Der einzigartig geschlossene Einfall der Festmusik; das Lied der Gespielinnen, das Lied der Flammen. Es ist zauberische Musik, die uns entgegenklingt und gefangen nimmt. Dazu ein Orchester, das bei aller Eigenwilligkeit der Tonsprache so kunstvoll erdacht ist, daß es wiederum einfach wurde. Von der zu Anfang vielleicht spürbaren Beeinflussung Wagners ringt sich Winter überraschend schnell los, findet den Ausdruck seiner Eigenart und musiziert nun mit herrlicher Frische. Text und Musik überzeugen dahingehend, daß aus der Märchenoper eine unleugbare Volksoper entstanden ist!

Die Aufführung ließ erkennen, daß der Reichssender München keine Mühe gescheut hat, ihr den bestgefügt künstlerischen Rahmen zu geben. Unter der bewährten Spielleitung Helmut Grohes und der anfeuernden Dirigierkunst Hans A. Winters erstand das Märchen in volkstümlich schlichter Eindringlichkeit. Von den Mitwirkenden sind an erster Stelle zu nennen die Königstochter Hermine Schmuderers, deren in allen Lagen ebenmäßiger und freier Sopran Seele und Können bewies; dann die Magd Else Schürhoffs; Elisabeth Waldenau, Carnuth, Vogel. Nicht möglich ist es, alle zu würdigen. Generallob.

Wenige Kürzungen mußten in der Funkwiedergabe gemacht werden. An Stelle der klärenden Ansage war eine Märchenerzählerin eingesetzt, die vor jedem Akte das Kommende erzählte. Elise Aulinger war wie geschaffen dafür.

Paul Winters „Falada" ist für Aug' und Ohr, für Herz und Sinn der Realbühne geschrieben und wird erst von hier aus ihren Zug in die Welt antreten. Dem Reichssender München aber gebührt der Dank, das Volk und die — Bühnen auf ein Werk aufmerksam gemacht zu haben, das ob seiner künstlerischen Qualitäten den Ehrennamen „Volksoper" wahrhaft verdient. An den Bühnen nun ist es, sich des Werkes weitgehend anzunehmen. Greift zu!

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 22. Januar: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll f. Orgel (Vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 29. Januar: Joh. Seb. Bach: Phantasie und Fuge c-moll f. Orgel (Vorgetr. von Eduard Büchsel). — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm". Motette f. zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette f. zwei Chöre. —

Freitag, 5. Februar: Joh. Nep. David: Phantasie und Fuge e-moll f. Orgel (Vorgetr. von Prof. Friedrich Högner). — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm". Motette f. zwei Chöre. — Joh. Nep. David: Kleine Partita über „Mit Fried' und Freud', ich fahr dahin" für Orgel (EA). — Joh. Nep. David: „Ich wollt, daß ich daheime wär". Choralmotette für vierst. Chor (UA). —

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 16. Januar: Joh. Nep. David: Chaconne in a-moll f. Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Heinrich Schütz: „Es ist erschienen", Motette aus der Geistlichen Chormusik, fünfst.; „Festgesang", Chor für 8 Stimmen aus den italienischen Madrigalen. — M. L. Cherubini: „Et incarnatus" für achtst. Chor. — W. A. Mozart: „Venite populi" für zwei Chöre, achtst. — Kaspar Aiblinger: „Jubilate Deo" für fünfst. Chor.

Sonnabend, 23. Januar: Günter Raphael: Partita über den Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein", Opus 22, 1, für Orgel (EA) (vorgetr. von Herbert Collum). — Heinrich Schütz: Deutsches Magnificat für 2 Chöre, achtst. — Hans Leo Hasler: „Das Vaterunser" für zwei Chöre, achtst. — Jan Pieters Sweelinck: „Venite, exultemus Domino" für fünfst. Chor.

Sonnabend, 30. Januar: Joh. Seb. Bach: Praeludium und Fuge in e-moll für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Heinrich Schütz: „Singet dem Herrn ein neues Lied" für 2 Chöre in getrennter Aufstellung, achtst. — Joh. Brahms: „Fest- und Gedenksprüche" für 2 Chöre in getrennter Aufstellung, achtst.

KARLSRUHE. Motette in der Christuskirche.

Sonntag, 11. Okt. 36: Joh. Seb. Bach - Martin Luther: Introitus: Präludium Es-dur für Orgel / Liturg.: Kyrie / Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — (Fuge für Orgel) / Gemeindechoral. — Die sechs Hauptstücke des luth. Katechismus: 1. Die zehn Gebote. Liturg.: Es ist dir gesagt Mensch, was der Herr von dir fordert. Orgel: Dies sind die heiligen zehn Gebot' (Kanon in der Oktav). Chor: Weise vorreformatorisch. 2. Der Glaube. Liturg.: Ich weiß, an wen ich

glaube. Orgel: Wir glauben all an einen Gott (in Organo pleno). Chor: Weise vorreformatorisch. 3. Das Unser Vater. Liturg.: Herr, lehre uns beten. Orgel: Vater Unser im Himmelreich (Canto fermo in Soprane). Chor: Weise Leipzig 1530. 4. Die Taufe. Liturg.: Taufet und lehret. Orgel: Christ, unser Herr, zum Jordan kam (Canto fermo in Pedale). Chor: Weise Joh. Walther 1524. 5. Die Buße. Liturg.: Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Orgel: Aus tiefer Not ruf' ich zu dir (Canto fermo in Pedale). Chor: Weise Wittenberg 1524. 6. Das Abendmahl. Liturg.: Ich bin das Brot des Lebens. Orgel: Jesus Christus, unser Heiland (Fuge). Chor: Weise vorreformatorisch. Conclusio: Gemeindechoral / Liturg.: Segen / Orgel: Tripelfuge in Es-dur. Liturgie: Pfarrer Dr. Schilling, Karlsruhe / Orgel: Kirchenmusikdirektor Wilhelm Rumpf.

Sonntag, 8. November 36: G. Frescobaldi: Passacaglia in B. — H. Schütz: „Cantate Domino" a. d. Cantiones sacrae 1629 für 4st. Chor a cappella. — M. Koch: Concerto grosso in c (1933) f. Streichorchester und Orgel. — J. S. Bach: „Sei Lob und Preis mit Ehren", Motette für Chor und Instrumente. — Max Reger: Toccata und Fuge in D für Orgel (Ltg. und Orgel: KMD Wilhelm Rumpf).

BADEN-BADEN. Der Konzertwinter brachte bisher eine reiche Anzahl interessanter und bemerkenswert gut besuchter Sinfoniekonzerte. Neben Beethoven, — Große Fuge in B-dur und Violinkonzert Op. 61 — mit dem die Spielzeit eröffnet wurde, hörten wir in der Folge Werke von Bach, Reger, Debussy, Gluck, Haydn, Bruckner, Schumann, Strauß mit einer Anzahl erster Solisten, Elly Ney, Kulenkampff, Rehkemper, Luise Willer, Cassado und dem Amerikaner Spalding. Von zeitgenössischer Musik stand Max Trapps Konzert für Orchester, op. 32 im Vordergrund. Das dramatisch gestaltete, blutvolle Werk — Allegro, Larghetto, Allegro moderato — hatte zündende Wirkung. Die Ouvertüre ist von wuchtigen rhythmischen Spannungen getragen, weiträumig im Aufbau. Der langsame Satz schlägt schön gefaßte tiefe Töne an und ist mit zarter Lyrik durchwebt im Gegensatz zu dem koloristisch und melodisch kombinierten mitreißenden starken letzten Satz. Georg Anders „Spitzwegbilder", klingende Malerei, musikalische Genrebilder in Tönen; humorvoll das Bläsersolo, sehr hübsch die Tonfolge im „Einsiedler", kräftig in den Farben die „Nachtrunde".

Von Rudolf Peterka hörten wir „Triumph des Lebens", rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester. Die Musik bewegt sich in eingängiger Harmonik, der Komponist liebt Nonenverbindungen, manches mahnt an Richard Strauß, jedoch pulsiert ein kräftiges Eigenleben in dieser Musik.

Die gastierenden Kammermusiker, Wendling-Quartett, Oswald-Quartett, Pozniak-Trio, brachten neben bekanntem, alten Quartettgut u. a. ein a-moll-Quartett des badischen Komponisten Jul. Weismann. Diese Musik ist von der gleichen geistigen und seelischen Haltung wie seine anderen Kompositionen. Klare Logik von Bachscher Dreistimmigkeit durchsetzt mit moderner Rhythmik und erweiterter Harmonik. Jede Melodie schwingt aus; das äußerst prägnante Themenmaterial wird in feinsinniger Weise moduliert und abgewandelt in jeweilig geschlossener Form auch da, wo es sich scheinbar von tonalen Bindungen löst, um einer neuen musikalischen Gedankenreihe Platz zu machen. Gerhard Hüsch sang in seinem Programm Lieder von dem jungen Finnen Yrjö Kilpinen, die einen tiefen Eindruck hinterließen. Ähnlich wie in der schwedischen Vokalmusik spiegeln sich auch in der finnischen Tonsprache romantische und germanische Stilelemente, sie entwickelt sich in starker innerer Nähe zur deutschen Romantik, die mit Elementen des eigenen Volkstums in reizvoller Weise gemischt ist.

Neben einer ausgezeichneten Aufführung der Jahreszeiten von Haydn und einigen Orgelkonzerten war unser Musikleben in der ersten Winterhälfte reich durchsetzt mit Solistenkonzerten und Gastopern, von denen eine Bohèmeaufführung der Frankfurter Oper als besonders hervorragend genannt werden soll. Elsa Bauer.

BAMBERG. E. T. A. Hoffmanns Meisteroper „Aurora" kam zur Feier des 30. Januar und als Gedenken von des Meisters 160. Geburtstag am Stadttheater Bamberg, der Stätte seiner Tätigkeit, als Festaufführung heraus in einer Aufmachung, die jedes großen Kunstinstituts würdig gewesen wäre.

Direktor Hans Forstner hat damit dem lange verkannten und übersehenen Komponisten Hoffmann einen Ehrendienst erwiesen. Was musikalische Gestaltung (Arthur Zapf) und äußere Ausstattung (Bühnenbildner Walter Storm) anbelangt, so wurde Glanzvolles geboten.

Man hatte sich sechs erste Gäste verschrieben, die die Aufführung zu einem eindringlichen Erlebnis gestalteten: Irma Roster (Aurora), Paula Kapper (Prokris) und Dr. H. Allmeroth (Kephalos), sämtlich vom Nationaltheater Stuttgart, dazu Wilhelm Bauer-München (Polybios), Hermann Guttendobler-Nürnberg (Dyoneus) und Alfred Leubner-Coburg (Erechtheus). An einheimischen Kräften waren Paul Romanoff (Phylarros) und besonders Frey von Poschinger, die vertretungsweise die Prokris sang, eingesetzt.

Man gewann wieder die Überzeugung, daß hier eine wahre Volksoper dank ihres Reichtums an einprägſamer Melodik und ſchwungvollſter Prägung der allgemeinen muſikaliſchen Struktur vorliegt, die alles in ſich trägt, eine Repertoire-Oper zu werden in der Reihe unſerer erſten Werke dieſer Art.

Die von zahlreichen auswärtigen Preſſevertretern beſuchten Aufführungen löſten ganz außergewöhnlichen Jubel und damit einzigartigen Erfolg aus.

Lukas Böttcher.

BAYREUTH. Im Rahmen der letztjährigen Gaukulturwoche fand ein Oſtmark-Komponiſtenabend ſtatt, der ein erhebendes deutſches Bekenntnis in Tönen ablegte. Ein farbenreiches Bild des künſtleriſchen Schaffens einer Reihe von Söhnen der Bayeriſchen Oſtmark! Vorerſt konnte nur eine kleinere Zahl der heimatlichen Tondichter zu Worte kommen. Mitwirkende: Ein Vokal-Soloquartett (die Konzertſängerinnen Bab. Neumann und Fr. Wurzbacher aus Kulmbach, die Coburger Opernſänger Hch. Hagen und Ad. Permann), Pianiſt M. Sturm-Amberg, die Bläſerſoliſten des Landestheaters Coburg: O. Kubaſch (Flöte), A. Seidler (Oboe), Hch. Geußer (Klarinette), A. König (Fagott) und P. Seebach (Horn), das Coburger Theaterorcheſter (Leitung Siegfr. Meik) ſowie der Bayreuther Männerchor des DSB (Gruppenchormeiſter Leo Scherzer).

Das zu hoher Klangkultur emporgeführte Orcheſter eröffnete den Abend mit der Alceſte-Ouvertüre von Gluck und beſchloß die 1. Abteilung mit einem ſchwungvoll geſpielten Scherzo von Siegfried Wagner, das überraſchende Klangkombinationen und feine Inſtrumentierung zeigte. Eine köſtliche neuromantiſche Orcheſtergabe war die ſonnig-frohe Serenade des begabten Coburgers Felix Draeſeke. Viel beachtet wurden die von tüchtigem Können zeugenden „Oſtmarklegenden" des Regensburgers Richard Gabler, der mit den Komponiſten H. K. Schmid und Rudolf Eiſenmann anweſend war. Die Coburger Bläſervereinigung bereitete dem originellen Bläſerquintett von H. K. Schmid einen klangſchönen Erfolg. Der Amberger Pianiſt Sturm ließ in den geiſtvollen Telemann-Variationen Max Regers die Muſe ſeines großen Landsmannes eindringlich zu den Hörern ſprechen. Drei poeſievolle Lieder von Anton Beer-Walbrunn ſang Ad. Permann, ein vorzüglicher Bariton. Der Weidener Komponiſt Hans Lang erwies ſich in drei gemiſchten Chören als ein guter Kenner volkstümlicher Liedlyrik. Von Franz Biebl vernahmen wir zwei anſprechende Sololieder für Alt und Sopran, vorgetragen von den Kulmbacher Sängerinnen. Am Flügel begleitete ſtilvoll KM Meik. Die umfangreiche Vortragsfolge beendigten zwei wuchtige Männerchöre mit Orcheſter von Rud. Eiſenmann unter der zuſammenfaſſenden Leitung Leo Scherzers.

Der Konzertherbſt wurde eröffnet durch die Einweihung der ſtimmungsvollen, fahnengeſchmückten Ludwig-Siebert-Feſthalle, einer durchgreifenden baukünſtleriſchen Umgeſtaltung der alten markgräflichen Reithalle. Die Vollendung dieſes Prachtbaues mit ſeinen Feſträumen und der viermanualigen Orgel bedeutet die Erfüllung eines vieljährigen Traumes der Bayreuther Stadtverwaltung, einen würdigen, neuzeitlichen Konzert- und Feſtſaal zu ſchaffen. Vertreter des Staates, der Partei, der Stadtverwaltung und Wehrmacht ſowie Winifred Wagner mit den übrigen Angehörigen des Hauſes Wahnfried wohnten dem Feſtakt bei, in deſſen Mittelpunkt die Anſprachen des Oberbürgermeiſters von Bayreuth des bayeriſchen Miniſterpräſidenten, des Ehrenbürgers der Stadt, ſtanden. Sie betonten das mächtig aufſtrebende geiſtig-kulturelle Leben der Wagnerſtadt und zollten den Bauleitern Dank und Anerkennung. Die Feier wurde von muſikaliſchen Darbietungen umrahmt. KMD Utz-Wiesbaden ſpielte als Einleitung die Orgelfantaſie und Fuge in G von Bach. Das von Berlin herbeigeeilte Feſtſpielorcheſter unter der Leitung des Staatsrates Tietjen ſteigerte die vaterländiſch-feſtliche Stimmung durch die glanzvolle Wiedergabe des Meiſterſinger-Vorſpiels. Die heroiſch ſchreitende Rienzi-Ouvertüre beſchloß den patriotiſchen Weiheakt.

Ein darauffolgender Konzertabend in dieſer Feſthalle war dem Schaffen Siegfried Wagners gewidmet. Unter Tietjens ſieggewohnter Führung wurde das Feſtſpielorcheſter zum beſten Künder der liebenswürdigen Muſe des Wahnfriedſohnes.

Hans Albrecht.

BONN. Die Reihe der Konzerte der Stadt Bonn begann am 5. November 1936 mit einem Symphoniekonzert. Für den erkrankten ſtädtiſchen MD G. Claſſens ſprang Otto Jul. Kühn vom Reichsſender Köln ein. Höhepunkt des Abends war die Fauſt-Symphonie von Liſzt. Es war erſtaunlich, mit welcher Überlegenheit und Tiefe Kühn das gewaltige Werk nach einer einzigen Probe geſtaltete. Die Tenorpartie ſang Karl Erb. Vorher zeigte er ſeine abgeklärte Kunſt in zwei Arien von Mozart: „Weh mir, iſt's Wahrheit?" und „Panis omnipotentia". Die Einleitung des Konzertes bildete das Levantiniſche Rondo von Hermann Unger (zum 50. Geburtstag des Komponiſten), deſſen Klangzauber und Muſizierluſt vollendet zum Ausdruck kam. Das zweite Symphoniekonzert, von G. Claſſens geleitet, begann mit C. M. von Webers C-dur-Symphonie. Sie wurde in ihrer Naturſeligkeit und klaſſiſchen Form ſchön geſtaltet. Dann ſpielte

Maria Körfer das Klavierkonzert in G-dur von Beethoven; sie formte das Werk meisterhaft, ohne ihrer Virtuosität zuviel zuzubilligen. Den gewaltigen Abschluß des Abends bildete Brahms' Vierte. Ihre Darbietung war eine Glanzleistung unseres Orchesters und seines Leiters.

Das erste Chorkonzert des Städtischen Gesangvereins war Joh. Seb. Bach gewidmet. Es wurde eingerahmt durch die Kantaten: „Es erhub sich ein Streit" und „Ein feste Burg ist unser Gott". Der Städtische Gesangverein war auf der Höhe, sowohl in der Frische wie auch in der Beseeltheit des Ausdrucks. Die Solostimmen sangen Amalie Merz-Tunner (Sopran), Ria Schaeben (Alt), Willi Lorscheider (Tenor) und Karl Oskar Dittmer (Baß). Die Cembali der Firma Neupert spielten Karl Hermann Pillney-Köln und Adelheid Kroeber-Düsseldorf. Mit ihnen zusammen spielte Eva Rößner-Bonn das Konzert für drei Cembali mit Begleitung des Streichorchesters. Die drei Künstler ernteten mit ihrer reifen Kunst so starken Beifall, daß sie den letzten Satz wiederholen mußten. Das zweite Chorkonzert brachte am Buß- und Bet-Tag Verdis Requiem. Das Werk wurde so schön und eindrucksvoll dargeboten, daß es für die Zuhörer ein feierliches Erlebnis war. Als Solisten wirkten mit Amalie Merz-Tunner, Luise Richartz (Alt), Josef Witt (Tenor) und Hans Hager (Baß).

Das erste der Volkstümlichen Konzerte war Dittersdorf, Spohr und Schumann gewidmet. Meta Keyßner-Bonn spielte ein Harfenkonzert von Dittersdorf, Isabella Schmitz und Margarete Klatt ein Konzert für zwei Geigen von Spohr, und den Beschluß bildete Schumanns dritte Symphonie. Die Zuhörer waren besonders dankbar dafür, daß einmal weniger bekannte Musik für Soloinstrumente geboten wurde.

Das erste Kammermusikkonzert wurde vom Havemann-Quartett bestritten. Wir bewunderten die Vollendung des klaren und klanglich aufs feinste abgewogenen Spiels; vielleicht geht sie zeitweise schon ins Virtuose hinein. Die Vortragsfolge brachte Brahms (c-moll, Werk 51), Dittersdorf (Es-dur) und Beethoven (e-moll, Werk 59/2).

Ein Konzert, das die Stadt Bonn mit dem Verein Alt-Bonn veranstaltete (in der Reihe „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn"), war Johann Georg Albrechtsberger gewidmet, dem Theorielehrer Beethovens. Leiter war Professor Franz Moißl-Wien-Klosterneuburg. Das Kammerorchester unseres Städtischen Orchesters spielte eine Sinfonia in C-dur, eine „Quintuor" für Streichinstrumente (Präludium und Fuge) und eine „Sinfonia Concertino" in D-dur (Soli für Geige, Horn und Fagott im zweiten Satz), die ganz den Stil vornehmster Wiener Gesellschaftsmusik ausprägt. Zwischendurch spielte Franz Hagenbucher-Wien-Klosterneuburg Präludien und Fugen des Meisters, darunter auch eine Fuge über B-A-C-H. Als Zugabe bot er noch die Tokkata in C-dur von Bach. Die musikwissenschaftlichen Erläuterungen zu der Vortragsfolge schrieb Dr. A. Henseler. Am vorhergehenden Abend hielt Prof. Moißl in einem Konzert der Brucknergemeinde Bonn einen Vortrag über die kulturelle Bedeutung Bruckners, und dirigierte die erste Symphonie des Meisters in der Linzer Fassung.

Zum 150. Geburtstag C. M. von Webers veranstaltete die NS-Kulturgemeinde mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität eine Gedenkstunde. Prof. Schiedermair hob in seiner Rede besonders Webers ritterlichen Stolz, seine geistige Sauberkeit und seine Volksverbundenheit hervor und charakterisierte die Eigenart seiner Opernschöpfungen. Das verstärkte Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde Bonn unter Leitung von KM Schrader spielte die Ouvertüre zu „Sylvana", die Jubelouvertüre und ein Konzert für Horn und Orchester (Solist Bernhoeft-Körner aus Köln). Der Bonner Männergesangverein sang unter Leitung von Dr. Czwoijdzinski mehrere Chöre des Meisters.

Der VDA Bonn und die Universität widmete am Schluß der Volksdeutschen Woche (am 14. Nov. 36) einen Abend dem deutschen Volkslied und dem Auslandsdeutschtum. Im Mittelpunkt stand ein Vortrag von Prof. Müller-Blattau aus Frankfurt, der zeigte, wie das Auslandsdeutschtum das deutsche Volkslied in meist viel ursprünglicherer Form aufbewahrt hat als wir in der Heimat. Frau Else Verena-Mann und der Germanistenchor unter Leitung von Josef Dahmen boten Proben auslandsdeutscher Volkslieder (Lothringen, Elsaß, Banat, Österreich, Schweiz).

Am 24. Nov. 36 spielte in unserer festlich geschmückten Beethovenhalle das Reichssymphonie-Orchester der NSDAP. Erich Kloß führte seine Gefolgschaft hinreißend und feinnervig zugleich. Die Vortragsfolge brachte Beethovens Zweite, Regers Ballett-Suite, Griegs Symphonische Tänze, das Meistersinger-Vorspiel und das Es-dur-Konzert von Liszt. Dieses letztere spielte Erich Kloß selbst mit leidenschaftlichem Schwung, — und er leitete dabei das Orchester vom Flügel aus.

Zum Schlusse sei noch auf einen Liederabend von Heinrich Schlusnus hingewiesen. Unterstützt von seinem Begleiter Sebastian Peschko, gestaltete er mit bezaubernder Kunst Lieder von Schubert, Beethoven, Pfitzner und Hugo Wolf.

Johannes Peters.

BREMEN. (Erstaufführungen.) An der Spitze die Oper mit Wolf-Ferraris „Il Campiello" (norddeutsche Erstaufführung). Ein Stück Volksleben in Venedig um 1750 auf einem „Plätzchen". Die dort wohnen, kennen sich mit all ihren Schwächen. Streit, dem Schafskopf, Rindvieh, Esel, Aff' unterlaufen, Versöhnung, Scherz und Liebe zeigt uns das versteckte „Plätzchen" der Stadt. Handlung ist kaum vorhanden, ist wohl auch nicht beabsichtigt. Der „Campiello" singt sein Tagelied, und wie ers singt: „ihm ist der Schnabel hold gewachsen". Das klingt und singt im Orchester zwei Stunden lang in reizvollsten Melodien und Motiven, dem Ohre zur Freude. Obwohl der Gesang sich meist in kurze Zwiegespräche auflöst, gibts für den Sänger keine Rezitative, sondern melodische Bogen, die haarscharf mit der Figuration im Orchester zusammengehen. Es gibt reichlich viel Tumult und Prügel auf der Bühne, aber das ist gerade das Wertvolle an der Musik, daß sie schildert, wie harmlos im Grunde die Menschlein sind, die sich erregen. Wems oben zu viel wird an Streit, höre aufs Orchester, er wird sich freuen und wird schmunzeln. Wolf-Ferrari hat ein Meisterstück vollendeter Stilreinheit geschaffen und Meister haben es auch hier herausgestellt. An der Spitze GMD Beck, der Wolf-Ferraris Absichten bis ins Letzte erfüllte. Wäre der Komponist anwesend gewesen, er hätte seine helle Freude an diesem köstlichen Musizieren gehabt, dessen bin ich sicher. Trefflich waren alle Sänger auf der Bühne. Der Abend war ein ganz großer Erfolg unserer Oper.

Zum 1. Male nach langen Jahren im philharm. Konzert (5.) eine Uraufführung: E. G. Klußmann, Symphonie Nr. 2 d-moll, Werk 18. Was wir da hörten, ließ aufhorchen. Denn Klußmann besitzt zweifellos große sinfonische Begabung. Nach Aufbau und Form ist das Werk (4-sätzig) eine echte Sinfonie. Einfälle sind mit Können gepaart. Die Massivität der Instrumentation verschleiert dem Ohre die Thematik, harmonisch treten Dissonanzen in den Vordergrund, groß angelegter musikalischer Fluß reißt hie und da ab und wird nicht organisch weitergeführt. Man vermißt die Auflockerung und die Durchsichtigkeit des gesamten, schwergepanzerten Gefüges und für den harmlosen Hörer die seelische Erwärmung, die bis heute noch nicht durch Dissonanzenseligkeit erreicht wird. Trotz dieser, gegenüber der Gesamtwirkung, kleinen Ausstellungen möchte der Unterzeichnete aber behaupten: das Werk überzeugt durch seine kraftvoll männliche, stürmisch drängende Art; hier ist ein Musiker am Werk, der etwas zu sagen hat, mag seine Sprache auch noch so herb sein. Sie bringt jenes gewisse Etwas zum Ausdruck, das schöpferischen Geistes ist. Der Mittler war Dr. Buschkötter als Gastdirigent. Ihm sei Dank, daß er uns mit diesem bedeutenden Werke zeitgenössischer Kunst bekannt gemacht hat. Seine Darstellungskunst nötigte hohe Anerkennung ab, die er auch mit der feingeschliffenen, hinreißenden Wiedergabe von Webers „Euryanthen"-Ouvertüre fand. Die stilvolle Kunst P. Lohmanns erntete mit den 4 ernsten Gesängen von Brahms viel Beifall. Die an sich würdige Instrumentation G. Raphaels kann die Schönheit des Klaviersatzes nicht ganz erreichen.

Zum 1. Male durch R. Liesche im Dom: Heinz Schubert, „Verkündigung". Ein Hauch von Mystik liegt über dieser Verkündigung. Zu ekstatischer Aufwallung schwingt sich die Seele, der Solosopran, empor: „Gott ist die Liebe". Im Chore brodelt und gärt es (dem Verstehen des Textes nicht zum Vorteil), sinfonische Zwischenspiele und Geigensoli runden das Ganze zu einem eindrucksvollen, religiösen Bekenntnis. Die chorische Leistung (herrlich die Soprane) war ausgezeichnet; Amalie Merz-Tunner mit dem Riesenumfang ihres satten Soprans und ihrer Darstellungswucht kann schwer überboten werden. Liesche ließ diesem Werke mit gleichgroßer Gestaltungskraft H. Kaminskis „Magnificat" folgen, das wir schon vor einigen Jahren im philharmonischen Konzerte genießen konnten. Käte von Tricht meisterte die Toccata für Orgel: „Wie schön leuchtet der Morgenstern", vom gleichen Komponisten, und setzte all ihr Können ins hellste Licht. Dr. Kratzi.

DARMSTADT. Die Oper brachte eine Reihe gut gelungener Neuinszenierungen. „Die sizilianische Vesper" (KM Dr. Bitter — Bruno Heyn — Max Fritzsche) erfuhr eine musikalisch gut durchgearbeitete, dramatische Wiedergabe; aus der schönen Gesamtleistung ragte Martha Geister (Elena) dank ihrer großartigen Gestaltungskunst hervor. — Auch die hiesige Erstaufführung (!) des „Christelflein" (KM Hollreiser — Heyn — Elli Büttner) wurde ein schöner Erfolg, an dem Grete Welz in der Titelrolle und Heinrich Schlüter (Tannengreis) wesentlich beteiligt waren. — Im „Evangelimann" überzeugten besonders Joachim Sattler und Johanna Blatter. — Das bemerkenswerteste Ereignis war zweifellos die westdeutsche Erstaufführung des „Campiello". Es ist wieder ein echter Wolf-Ferrari! Durchsichtiger Orchestersatz, geistvolle Filigranarbeit, gut klingende Ensembles; dabei eine nie langweilige „Handlung", in der doch eigentlich gar nichts geschieht. Man hatte diesem neuen Kind der Muse Wolf-Ferraris alle erdenkliche Sorgfalt angedeihen lassen, und es wurde eine meisterliche Aufführung (GMD Friderich — Heyn — Fritzsche). Bühnenbildnerisch war alles so recht venezianisch geraten, daß man sich wieder in die Lagunenstadt versetzt glaubte. Regie und Darsteller hatten gute

Laune und viel Temperament und erwirkten, zumal ausgezeichnet gesungen und musiziert wurde, einen glänzenden Erfolg, den wir dem entzückenden Werkchen auch auf anderen Bühnen von Herzen wünschen! Es ist nur schade, daß in der deutschen Fassung die bajuvarische Mundart sich mit dem venezianischen Kolorit nicht recht verträgt. Aber das Problem dürfte ja unlösbar sein.

In den Sinfonie-Konzerten gastierten Adolf Mennerich und Cecilia Hausen (Sibelius-Konzert). Die Geigerin verfügt über eine ausgezeichnete Technik, eine fast strenge Auffassung und einen herben Geigenton. Mennerich hatte mit Brahms' 1. Sinfonie viel Beifall. — Hans Beltz spielte im 4. Konzert Liszts Es-dur-Konzert mit großer Bravour. GMD Friderich dirigierte den „Mazeppa" und Tschaikowskis Fünfte. — Raoul v. Koczalski rechtfertigte in einem eigenen Abend seinen großen Ruf als Chopinspieler. — Abschließend ist noch eines Gastspiels der Günther-Tanzgruppe mit Maja Lex zu gedenken, das ausgezeichnete tänzerisch-musikalische Eindrücke von ausgesprochener Eigenart hinterließ. —

Von Max von Pauers Beethovenzyklus, der, nach den beiden ersten Abenden zu urteilen, das tiefste musikalische Erlebnis des Konzertwinters zu werden scheint, wird noch in einem gesonderten Bericht zu sprechen sein. Paul Zoll.

DORTMUND. Die Dortmunder Oper setzte sich in der Spielzeit 1935/36 in starkem Maße für Neuheiten ein, die in der großzügigen Inszenierung des Intendanten Dr. Georg Hartmann zu überlokalen Erfolgen wurden, die in der westdeutschen Presse lebhafte Beachtung fanden. Nach der Aufführung der „Zaubergeige" von Egk wurde Kurt Atterbergs interessante, stilistisch nicht einheitliche Oper „Flammendes Land" als westdeutsche Erstaufführung herausgebracht, desgleichen Hegers prachtvoll instrumentierte, mehr der Oper als dem Musikdrama zuneigende Neuheit „Der verlorene Sohn", und Hans Pfitzners „Herz", in der Inszenierung und musikalischen Leitung des Komponisten, in einer für eine Provinzbühne musterhaften Geschlossenheit. Zur Osterzeit erschien „Parsifal" in einer einmaligen Aufführung mit Melitta Amerling als Kundry, Hendrik Appels und Hans Decker als Parsifal, H. von Stenglin, W. Hagner, Hiller (Berlin) als Gurnemanz, Josef Lex, J. Weiler als Amfortas. Die genannten Künstler waren auch in den neuen Werken beschäftigt, besonders Hans Decker in großen Tenorrollen, hinzu traten Renate Specht, Juliana Döderlein (Sopranpartien), Margarete Ackermann (Alt), Käthe Dietrich, die auch in der Operette eine Zugkraft war, Gerda Müller (Soubrette und Spieloper), Otto Scheidl (Tenor), Willi Moog (Bariton), W. Schöneweiß (Baß). Mit der Einstudierung und Leitung der neuen Opern war der erste Kapellmeister Hans Trinius betraut, der das Orchester zu glänzenden Leistungen führte. Dr. Hans Paulig dirigierte „Tannhäuser", „Rigoletto", „Tosca", „Bohème", „Bajazzo"; in der Inszenierung derselben bewährte sich Herbert Decker. Wagners „Lohengrin", Mozarts „Entführung", Rezniceks „Spiel oder Ernst", „Aida", „Zar und Zimmermann" ergänzten den Opern-Spielplan. Das von Edith Judis geleitete Opernballett wirkte erfolgreich in der Oper mit und trat auch mit eigenen Tanzabenden hervor.

Höhepunkte des Musiklebens waren die städtischen Sinfoniekonzerte, denen Wilhelm Sieben durch seine vielseitige Dirigentenpersönlichkeit die bedeutende Note gab. Sinfonien von Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Tschaikowsky, Liszt („Faust"-Sinfonie); ferner Trapps Orchesterkonzerte, W. Malers Orchesterspiel, Werke von Reznicek, R. Korsakoff, Höllers Hymnen, Strauß' „Tod und Verklärung" wurden in klangschöner und durchgeistigter Form herausgebracht. Solistisch traten hervor Wilhelm Kempff, Alfred Höhn, die Geiger Zino Francescati, Siegfried Borries, Eduard Erdmann, Dorothea Braus in dem von Hans Pfitzner dirigierten Orchesterkonzert, Ruth Gers (Altsolo in Regers „An die Hoffnung"), Valentin Härtl (Bratschensolo in der Haroldssinfonie). Die Dortmunder Solisten Paul v. Szent-Györgi, Karl Roser und Gerard Bunk spielten Beethovens Trippelkonzert. Beliebt waren die im Rathaussaal veranstalteten Kammerkonzerte (Werke von Mozart, Bach, Corelli, Vivaldi, Cimarosa, Haydn, Schubert, Spohr, Dvořák, O. Besch, E. Anders). Der Dortmunder Pianist Kurt Häser spielte Wolfurts Klavierkonzert, Gertrud Zurek-Dippner sang G. Schwikers Orchestergesänge nach Gedichten von Rilke. Ein gemeinsames Konzert gaben der Lehrergesangverein mit Kauns Requiem und der Musikverein mit A. Piechlers wertvollem Oratorium „Das Tagewerk", wobei Helene Fahrni und Eugen Klein mitwirkten.

Um Kammermusikveranstaltungen machte sich der Philharmonische Verein verdient. Ein zweitägiges Schumannfest erhielt seine Weihe durch das herrlich musizierende Elly Ney-Trio und das Strub-Quartett. Das Dortmunder Enzen-Quartett (von dem ersten städt. Konzertmeister geführt) fesselte durch eine feine Ausdeutung Mozarts und Schuberts. Nachhaltige Eindrücke schuf das Dresdener Streichquartett. Abende von einheimischen Solisten waren nur spärlich: die Pianisten Dr. Schröder, Arthur Franzrahe, Gerard Bunk, die Geiger A. Pörsken (Viola), Egmont Bach, W. Schulz, die Gesangssolisten Magdalene Reitemeier, Ilse Crämer, Hedwig Wiemer-Pähler, H. Fuß, A. Erlen-

wein konzertierten mit gutem Erfolg. Überragend waren die Orgelfeierstunden Gerard Bunks in St. Reinoldi, der neben Bach und Reger auch für zeitgenössische Orgelkomponisten eintrat. Mit dem Bachverein führte er die „Matthäuspassion" von Opitz auf. Im Rahmen der vom Stadttheater veranstalteten Pfitzner-Woche verdient der Kammermusikabend Erwähnung, der neben dem D-dur-Quartett des Meisters von ihm selbst begleitete Lieder zu Gehör brachte, denen Renate Specht und Grete Ackermann, Toni Weiler stimmbegabte Interpreten waren. Von der Dortmunder Konzertdirektion verpflichtet, sangen Heinrich Schlusnus, Erna Sack, Marcel Wittrisch, W. Strienz und Benjamino Gigli vor einer begeisterten Zuhörerschaft. Das weithin strahlende Ereignis in diesem Winter war das Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilh. Furtwängler. Zusammenfassend seien die Konzerte der größeren Chorvereinigungen Dortmunds und die Vortragsabende des städt. Konservatoriums erwähnt, das in einer Reger-Gedächtnisfeier auch den von Karl Holtschneider geleiteten musikalisch feinfühligen Dortmunder Madrigalchor nach langer Pause einsetzte.

Dr. B. Zeller.

EISENACH. Man merkt, daß allenthalben neue Wege gesucht werden, das Bild des Kulturlebens möglichst vielgestaltig zu bereiten, und nicht nur den ausgetretenen Rahmen der üblichen Konzertreihen immer wieder mit neuem Inhalt zu füllen. Eine sehr geschmackvolle Bereicherung sind die Schloßkonzerte im Rokokosaal des Eisenacher Stadtschlosses, der für kammermusikalische Darbietungen akustisch keinen Wunsch offen läßt. Im ersten Konzert wurden Meister des 18. Jahrhunderts auf stilgerechten Instrumenten zum Erklingen gebracht. Prof. Walter Schulz-Weimar (Viola da gamba) und Erhard Mauersberger-Eisenach (Cembalo) spielten Werke von Bach, Händel und Telemann. Im zweiten Konzert kamen durch Mitglieder des städtischen Orchesters romantische Komponisten zu Gehör. — Der Bach- und Georgen-Kirchenchor setzte sich mit großem Eifer für neue Werke der musica sacra ein. Eine musikalische Feierstunde galt lebenden Komponisten und brachte neben Orgelwerken von J. N. David und J. H. Weber drei a cappella-Chöre von Fritz Büchtger und als thüringische Erstaufführung Herm. Simons „Luthermesse". Kurz zuvor wiederholte der Bachchor aus seinem Weimarer ADMV-Programm die „Deutsche Liedmesse" von Wolfgang Fortner. Als Abschluß dieser ganz ungewöhnlichen Leistung sang Mauersbergers Bach- und Georgenkirchenchor am letzten Adventssonntag noch das chortechnisch überaus schwierige „Weihnachtsoratorium" a cappella von Kurt Thomas in Anwesenheit des Komponisten und einer Reihe seiner Schüler. Neben dieser umfangreichen Chorarbeit spielte Erhard Mauersberger in einem Orgelabend noch „Weihnachtliche Orgelmusik" mit Werken von Bach und Reger. Das städtische Orchester ist von Beginn der Konzertzeit an wieder zuversichtlich an die Arbeit gegangen. Im ersten Konzert der Anrechtsreihe war Marta Linz-Berlin zu Gast. Die Künstlerin spielte das D-dur-Violinkonzert von Wolfgang Amadeus Mozart und dirigierte die 1. Sinfonie von Ludwig van Beethoven. Der zweite Abend war Richard Wagner gewidmet und brachte neben Orchesterwerken die Wesendoncklieder in der ausgezeichneten Wiedergabe durch Kammersängerin Käte Heidersbach-Berlin. Leider war nur geringe Möglichkeit gegeben, die wundervolle Stimme der Künstlerin und ihre Interpretationskunst vollauf zu würdigen. — Der Musikverein hatte in seinen bisherigen Meisterkonzerten einen Beethovenabend mit Elly Ney und einen Violinabend mit Vasa Prihoda. Im dritten Konzert kamen „Deutsche Lieder" für Soli und Chor zu Gehör. Eine sehr dankenswerte Aufgabe hatte sich der Chor unter seinem unermüdlichen Leiter Studienrat C. Freyse damit gestellt, daß Herzogenbergs „Deutsches Liederspiel" in der Originalfassung für zwei Solostimmen (Magda Lüdtge-Berlin (Sopran) und Hans Hoefflin-Berlin), Chor und Klavier zu vier Händen in sehr sorgfältiger Ausarbeitung zur Wiedergabe kam.

Günther Köhler.

ERLANGEN. An Orchester- und Chormusik brachte der Winter vorerst nur ein Winterhilfskonzert von Militärmusikmeister Richard Jauer und Gruppenchorleiter Bermuth. Der akademische Chor unter Georg Kempff bereitet Brahms' Requiem vor. Die NS-Kulturgemeinde veranstaltete vor Weihnachten an den Sonntag-Vormittagen im Altstädter Rathaussaale billige Künstlerkonzerte. Außer einheimischen Kräften (Professor R. Steglich, Klavier, Wilhelmine Holzinger-Rauh, Klavier) hörte man eine junge Bayreuther Sopranistin, Meta Dietel, und den Münchener Bassisten Dr. Hans Zeltner, der Schubert-Lieder nach Texten von Goethe und Schiller sang. Der Vortrag der Kreuzstabkantate durch Georg Kempff, der sich selbst begleitete, hob sich aus der Reihe hervor. Guten Erfolg hatte Dr. Heinrich Eckert-Nürnberg mit Beethovenschen Klavierwerken.

Das von Prof. Dr. Steglich geleitete Collegium musicum der Universität brachte wertvolle alte Hausmusik auf historischen Instrumenten und an einem zweiten Abend Händelchöre aus „Theodora" und dem „Fest auf dem Parnaß", wozu Prof. Steglich als Händelkenner sprach. Als Cellist führte sich der neue Assistent des musikwissenschaftlichen Seminars Dr. Neumerkel günstig ein.

Die seit dem Weggang Erich Limmerts ruhende Orchestermusik im Studentenhause wurde unter Gerhardt Pflugradt wieder aufgenommen und brachte „Alte und neue Weihnachtsmusik". An den neuen Orgeln in der Neustädter Kirche und im Institut für Kirchenmusik waltet Universitätsmusikdirektor Georg Kempff. Seine ungemein lebensvolle Wiedergabe älterer Meisterwerke findet in steigendem Maße bewundernde Anerkennung. Einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ ein Orgelabend des Magdeburger Organisten M. G. Förstemann auf der Barockorgel des Instituts für Kirchenmusik. Alte Meister und die Choralsonate von Kaminski spielte in der Altstädter Kirche der Münchener Orgelvirtuose K. Schleifer, Martha Lipps sang dabei Bachsche Lieder und Händel. Einen schönen Liederabend mit Grieg, Löwe, Schumann, Brahms gab Maria Burger-Siedersbeck (Erlangen); Begleiter war Dr. Heinrich Eckert. Daß ein Klavierabend von Josef Pembaur alten und jungen Enthusiasten zum Erlebnis wurde, ist begreiflich.

Eine musikalische Totenfeier für seinen um die Jahreswende gestorbenen Vorgänger, den Kirchenmusiker Prof. D. Ernst Schmidt, veranstaltete der Nachfolger, Universitätsmusikdirektor Georg Kempff. Er selbst gab an der Orgel sein Bestes in Bachschen Orgelchorälen, der akademische Chor sang die Kantate 118, Orlando di Lassos Miserere, Handls „Duo Seraphim", Schütz' Schlußchor aus den deutschen Exequien. Die Wirkung dieses rein kirchenmusikalischen Requiems war groß und tief.

Dr. Heinrich Weber.

ESSEN. Im Rahmen des 3. städtischen Vormietkonzertes interpretierte Albert Bittner ausdrucksgespannt Liszts großlinig gestaltete Dante-Sinfonie. Zu ihr gesellte sich die Uraufführung von Gerhard Frommels chorischer „Herbstfeier", deren Solopart Johannes Willy meisterlich betreute. Die Wiedergabe von Beethovens Zweiter im 4. Vormietkonzert war ein neuerlicher Beweis der stark auf rhythmische Impulse gegründeten Musikalität des neuen Essener Musikdirektors, der dem Werke Cherubinis klangklare und charaktervolle D-dur-Sinfonie vorausschickte. Paul Grümmer spielte als Solist Graeners gefühlsvertieftes, formal könnerisch formuliertes Cello-Konzert, dann Haydns altbeliebtes D-dur-Konzert mit kantablem Ton und auffallender Eigengestaltung.

In der Essener Oper fand Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust" eine von der marionettenhaften Färbung des Stoffes ausgehende, treffende Inszenierung, die die spielerischen und überaus vielgestaltigen Einzelzüge des betont auf szenische Wirkung gestellten Stückes plastisch und farbfroh herausarbeitete. Die ausgezeichneten Ruferschen Bilder wie die lebendige Regie Völkers fanden in der sorglichen Ausfeilung der streckenweise sehr transparenten Musik durch Bittner eine stilistisch einfühlsame Unterstützung. Die Völkersche Inszenierung von Puccinis „Manon Lescaut" ließ die veristischen Momente zur Entfaltung kommen, ohne den von Creuzburg betreuten blühenden musikalischen Anteil nach der Seite des Gesanglichen hin auffallend zurücktreten zu lassen.

Das „Quartetto di Roma" zeigte an Werken von Boccherini, Beethoven und Dvořák sein hervorragendes Können und sein hohes geistiges Niveau.

Nächst diesem Höhepunkt der kammermusikalischen Veranstaltungen fesselte in einem städtischen Kammerkonzert das spritzig und virtuos hingeworfene Concertino für Klavier und Orchester von Jean Françaix, dessen Eigenreiz Karl Hermann Pillney nicht weniger überzeugend wiedergab, als das von ihm auf dem Flügel gebotene Cembalo-Konzert von Höller. In einem der nunmehr dem Turnus der städtischen Musikveranstaltungen eingegliederten Folkwang-Konzerte spielten die Lehrer der Anstalt, Drews und Stieglitz, an zwei Flügeln Bachs klangarchitektonische, einen unerhörten Reichtum an struktueller Schönheit und Weisheit bergende „Kunst der Fuge". Ein weiterer Abend gab dem Schulorchester Gelegenheit, unter Hardörfers Leitung Schuberts „Tragische Sinfonie", die klangmassive Tripelfuge von Kurt v. Wolfurt und außer einem Mozartkonzert für Violine und Orchester (Solist: Glaser) des Salzburger Meisters konzertante Serenade (K.-V. 320) darzubieten.

Ein Tanzabend vermittelte unter der Regie von Tatjana Gsowsky die Uraufführung von Julius Weismanns durchsichtig gestaltetem Totentanz „Landsknechte", dann als westdeutsche Erstaufführung den tänzerisch beschwingten, aber stilistisch nicht einheitlich durchgeformten „Stralauer Fischzug" von Leo Spies in der Krügerschen Inszenierung.

Im Zyklus der Rudolf Czachschen Abendmusiken sang die Oberhausener Singgemeinde unter H. Schweinsberg aus innerlichst liturgischer Haltung und aufgeschlossenem Verständnis heraus Hugo Distlers unbedingte Eigenwerte bergendes, satztechnisch gekonntes „Weihnachtsoratorium".

Im Reigen der hiesigen Männerchorveranstaltungen zeigte der Essener Schubertbund unter P. Jansen technische Disziplin und klangliche Kultur vor allem an romantischen Gaben, während der MGV „Schlägel und Eisen" in einem festlichen Konzert für gegenwartsnahe vaterländische Chormusik eintrat.

Dr. Gaston Dejmek.

FRANKFURT a. Main. Frühzeitiger und bedeutend stärker als in den letzten Jahren traten diesmal die Sängerschaften von Frankfurt a. M. mit ihren Winterkonzerten und sonstigen Chorveranstaltungen hervor. Das 1. Konzert des

Lehrersängerchors und der Frankfurter Singakademie unter Prof. Fritz Gambke brachte Händels selten gehörtes Gelegenheits-Oratorium, von Prof. Fritz Stein als „Fest-Oratorium" neu bearbeitet, in einer chorisch sehr hochstehenden und fesselnden, sorgfältig vorbereiteten Aufführung. Der Cäcilien-Verein, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, hinterließ (am Bußtag) durch die von Paul Belker umsichtig geleitete, hervorragende Wiedergabe des „Requiem" von Verdi ungemein tiefen Eindruck. Einer der ältesten und größten Frankfurter Männerchorvereine, die „Konkordia" gab aus Anlaß ihres 90jährigen Bestehens unter Wilhelm Weimars Leitung als Erstaufführung Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit", ein chorisch sehr wirksames Werk, dessen besondere Bedeutung in der Gemeinschaftsleistung lag, zu der auch die Zuhörer durch gemeinsame Gesänge herangezogen wurden. Der Neebsche Männerchor und Frankfurter Männergesangverein gab aus Anlaß des 25jährigen Dirigentenjubiläums seines verdienten Leiters Dr. Rudolf Werner ein Jubiläumskonzert, dessen Vortragsfolge auch etliche Chorkompositionen des Jubilars brachte (u. a. die Uraufführung seiner „Festlichen Kantate") die starkes musikalisches Ausdrucksvermögen, vereint mit schöpferisch gehaltvoller Gestaltungskraft, bewiesen.

Musikalische Höhepunkte in der Frankfurter Museumsgesellschaft: ein Beethovenabend (unter Georg Ludwig Jochum) mit den Solisten Elly Ney (Klavier), Max Strub (Violine) und Ludwig Hoelscher (Violoncell), die das selten gehörte, klangfrohe und melodisch reiche Tripelkonzert (op. 56) ungemein flüssig spielten. Das 3. Klavierkonzert, von Elly Ney vorgetragen, und die darauf folgende 8. Symphonie gaben dem eindrucksvollen Abend starken inneren Gehalt. Das Londoner Philharmonische Orchester unter Leitung von Sir Thomas Beecham, der mit einer ungemein fesselnden Vortragsfolge (u. a. die 5. Sinfonie von Haydn und die 4. Sinfonie von Dvořák) eine seltene Beherrschung des Stoffes und der Stilarten dokumentierte, wurde ebenso begeistert (im ausverkauften großen Saalbau-Saal) gefeiert wie etliche Tage später das Berliner Philharmonische Orchester unter Victor de Sabata. Der Leiter der Mailänder Scala führte Strauß' „Don Quixote", Ravels „Bolero" und die 3. Sinfonie von Brahms zu klanglich ungemein hochstehenden Wiedergaben, getragen von seinem südländischen Temperament.

Der Arbeitskreis für neue Musik eröffnete seine diesjährige Konzertreihe mit dem Heidelberger Kammerorchester, das unter Leitung von Wolfgang Fortner zwei für die nationalsozialistische Feiergestaltung bestimmte, herb-klare Spielmusiken von Fritz Büchtger und Wilhelm Maler brachte, ferner ein „Konzert für Streichorchester" seines Dirigenten, Debussys reizvoll impressionistische „Danses" für Harfe und Streichorchester und Roussels formal-strenge „Sinfonietta für Streichorchester". An Solistenabenden: zwei Meisterklavierkonzerte von Alfred Hoehn (mit Werken von Beethoven) und Alfred Cortot (mit Werken von Chopin und Schumann). Ferner Armin Berchtold und Alfred Lueder, zwei junge, viel versprechende Pianisten, der spanische Geiger Juan Manén, der Baritonist Rudolf Haym (Elberfeld), der sich mit Elly Ney zu einem sehr eindrucksvollen Schubertabend vereinte, Wilhelm Stroß, der Geiger des nach ihm benannten Münchner Quartetts, der am Flügel von Franz Rupp begleitet mit solistisch hochstehenden Leistungen ein zahlreich erschienenes, aufmerksames Publikum zu begeistern wußte.

In der Oper: Nach einer Wiederaufnahme von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" (in der lebendigen Regie von Dr. Günther Rennert) in den Titelrollen mit Coba Wackers und Elisabeth Rosenkranz vorzüglich besetzt, musikalisch frisch von Artur Grüber geleitet, Verdis „Maskenball" durch den Oberregisseur der Berliner Staatsoper Rudolf Hartmann (in Caspar Nehers Bühnenbildern) auf seine Originaltextform zurückgeführt. Die Aufführung fand unter Bertil Wetzelsbergers musikalischer Leitung mit einem hervorragenden Solistenensemble stärksten Beifall. Als Weihnachtsmärchen gab man Gerd von Bassewitz' „Peterchens Mondfahrt". August Kruhm.

GELSENKIRCHEN. Die Stadt Gelsenkirchen ist in ihrer industriellen und baulichen Entwicklung mit so amerikanischer Schnelligkeit gewachsen, daß das kulturelle Leben damit nicht Schritt halten konnte. So blieb auch die das Musikleben tragende Schicht klein, und was in den älteren Großstädten des Ruhrgebietes schon längst Tradition ist, muß hier erst mühsam errungen werden. Wenn daher Gelsenkirchen in diesem Winter das Silberjubiläum der ersten städtischen Konzertveranstaltung begeht — vor 25 Jahren fanden die ersten städtischen Veranstaltungen mit dem Essener städtischen Orchester unter Hermann Abendroth und dem Philharmonischen Orchester Dortmund unter dem Königl. MD Georg Hüttener statt — so gewinnt das aus diesen Gründen besondere Bedeutung und ruft die Verpflichtung zur Pflege bodenständiger Musikkultur in verstärktem Maße wach. Ihr dient seit zwei Jahren vor allem das eigene städtische Orchester. Das Programm, das der städtische MD Dr. Hero Folkerts für diesen Winter aufstellte, und die Auswahl der Solisten von Rang trägt dem Jubiläum Rechnung. Elly Ney spielte am Vorabend des Jubiläumstages das Klavierkonzert in d-moll von Joh. Brahms mit reifstem Stilgefühl und letzter, in geistiger Aus-

einanderſetzung mit dem Werk gewonnener Klarheit, dämoniſch-leidenſchaftlich im erſten Satz, hymniſch-groß das Adagio, in ſtraffer Männlichkeit das abſchließende Rondo. Prof. Hans Münch-Holland entfaltete in dem Konzert in B-dur von Boccherini auf einem herrlichen alten Inſtrument einen vollendet ſchönen, von prachtvoller Spielkultur und techniſcher Beherrſchung getragenen Cello-Ton. In zwei zugegebenen Sätzen aus Regers Suite in d-moll erwies er ſich in faſt noch ſtärkerem Maß als überlegener Geſtalter. Prof. Georg Kulenkampff ſpielte Dvořáks Violinkonzert in a-moll in meiſterhafter ſchöpferiſcher Interpretation, mit geigeriſcher Eleganz und Virtuoſität, lebendig im Ausdruck vor allem in dem ſlawiſch-ſchwermütigen Adagio.

Nicht weniger gewichtig war das bisherige Programm an ſinfoniſcher Muſik. Dem Andenken an Franz Liſzt war ſeine Fauſt-Sinfonie gewidmet (Mitwirkende: MGV Sängerbund-Melodia, Alfred Wilde, Tenor). Bruckners 5. Sinfonie brachte Dr. Folkerts in der Urfaſſung; er zeigte damit, daß man auch ohne die ſonſt durch das beſondere Bläſerorcheſter im Finale erreichten Klangmaſſierungen dieſe Choralfantaſie großartig und pompös geſtalten kann, und ließ die Inbrunſt der Verſenkung und die Glaubensſeligkeit des frommen Stiftsorganiſten ſpürbar werden. Die untadelig ſpielenden Bläſer des ſtädtiſchen Orcheſters verdienten ſich hier hohes Lob. Der ausgeprägte Klang und die ſpieleriſche Kultur kam auch einem ſo lebensoffenen und humorigen Stück Muſik zuſtatten, wie es Beethovens 4. Sinfonie iſt.

Die Haydn-Variationen von Brahms ließen die ſtarken nachgeſtalteriſchen Fähigkeiten von Dr. Folkerts in beſonderem Maße erkennen. Durch kluge und geſchickte Werkwahl förderte er auch die Auseinanderſetzung der Hörerſchaft mit dem zeitgenöſſiſchen Muſikſchaffen. Zwar vermochten die „Landſchaften aus Fauſt II" von Hermann Unger mit ihrem betonten Charakter der Eindrucksſchilderung nicht beſonders ſtark zu feſſeln, und auch die Kammermuſik Nr. 1 von Gerhard Maaß, einem Führer der HJ-Muſik, die den Geiſt des concerto grosso wieder aufleben läßt, iſt wohl eingängig, aber nicht wirklich mitreißend. Das aber gilt in vollem Maße von dem Konzert für Orcheſter von Max Trapp, einer Muſik, die in ihrer ſtraff-motoriſchen Haltung und Bewegtheit in der Nähe Hindemiths ſteht, die nicht nur techniſch gekonnt iſt, ſondern auch Wärme und Tiefe hat, virtuos in der Inſtrumentation, dabei in jeder Weiſe reif und ſelbſtändig im muſikaliſchen Ausdruck, Dr. Folkerts ſicherte dem Werk durch höchſt lebendiges Nachſchaffen eine begeiſterte Aufnahme. Auch die zweite Sinfonie des Finnen Sibelius, in der die unendliche Weite dieſes Landes der tauſend Seen ihren muſikaliſchen Ausdruck findet, ſtieß auf bemerkenswertes Intereſſe. Die zeitgenöſſiſche Muſik findet dankenswerterweiſe auch im weiteren Programm des Winters bevorzugte Pflege. Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

HALLE a. d. S. Das Stadttheater beſteht in dieſer Spielzeit 50 Jahre. Aus dieſem Anlaß iſt die innere Ausſtattung einer geſchmackvollen Erneuerung unterzogen. Zur Eröffnung gab es eine Rienzi-Aufführung von feſtlichem Charakter, muſikaliſch betreut durch GMD Vondenhoff, ſzeniſch inſzeniert durch Fritz Wolf-Ferrari, der ſich damit als neuer Spielleiter vorteilhaft einführte. Weiter brachte die Spielzeit als eigentliche Feſtvorſtellung „Fidelio", den „Oberon" in Originalfaſſung (unter KM Trolldenier), ganz ausgezeichnet, nur leider beim Publikum immer noch nicht nach Gebühr gewürdigt, Verdis „Falſtaff" (glänzend Hans Bonneval in der Titelrolle) und „Die Zauberflöte". In den Sinfoniekonzerten ſetzte ſich Vondenhoff mit Hingabe für die „Pini di Roma" von Reſpighi ein, weiter hörte man Standardwerke wie das Violinkonzert von Brahms (Kulenkampff), die Eroica, Griegs heute etwas ins Hintertreffen geratenes Klavierkonzert (Poldi Mildner) und Tſchaikowſkys Fünfte. Der dritte Abend galt dem Andenken Liſzts. Peter Raabe vermittelte als berufener Interpret die Préludes und die Fauſt-Sinfonie.

In der „Philharmonie" erſchien Hans Benda mit ſeinem Kammerorcheſter zu Gaſte, Soliſt war Caſſado.

Im Rahmen der Mitteldeutſchen Heimattage erlebte eine gedankentiefe und formſchöne Dichtung von Curt Freiwald (dem Dramaturgen unſeres Theaters) „Ewige Heimat", vertont von Gerd Ochs, ihre ſehr eindrucksvolle Uraufführung.

Prof. Dr. Rahlwes, der jetzt 25 Jahre an der Spitze der Rob. Franz-Singakademie ſteht, beging ſein Jubiläum mit einer vorzüglichen Wiedergabe der Marienkantate von Graener (der anweſend war) und der Cäcilienode. Im Lehrergeſangverein hörte man „Lieder aus alter und neuer Zeit", der Männergeſangverein 1911, der ſich unter Paul Donath wieder kräftig zu regen beginnt, bewährte ſein Können an Kurt Thomas' „Das hohe Lied der Arbeit", ſowie Geſängen von Grabner, Sauerſtein u. a. Ein ſchönes Weihnachtskonzert ſpendete der Halliſche Kinderchor von Marg. Steinecke.

Gediegene Pflege der Kammermuſik ließ ſich das Bohnhardt-Quartett angelegen ſein, das neben der reinen Quartettliteratur (Beethoven op. 127, Smetana e-moll) auch andre Beſetzungen in erfreulicher Vielſeitigkeit berückſichtigte, ſo Mozarts Klavierquartett g-moll mit O. Weinreich, Webers Klarinettenquintett mit H. Hofmann, desſelben Trio und Quartett mit Dr.

Flögel am Klavier, und Dvořáks Klavierquintett mit Anita Wendt. Auf dem Gebiet des Klaviertrios setzte das Irma Thümmel-Trio seine seit einigen Jahren begonnene Tätigkeit mit Erfolg fort. Unter den Sängerinnen verdienen die Sopranistin Elfriede Hirte (Mozart) und die Altistin Toni Scholtz (Dvořák) auszeichnende Erwähnung. Auswärtige Gäste, das Erdmann-Trio, das Wendling-Quartett, Kulenkampff und Kempff, Dusolina Giannini, Lamond mögen sich an der Nennung ihres berühmten Namens genügen lassen.

Dr. Hans Kleemann.

LÜBECK. (Uraufführung Edmund von Borck: Concertino für Flöte und Streichorchester.) Im Mittelpunkt des Lübecker Konzertlebens steht auch in diesem Winter wieder der Zyklus der gemeinsam vom Verein der Musikfreunde und von der Lübecker Singakademie durchgeführten Sinfoniekonzerte, die an ihrem fünften Abend im Februar das künstlerische Seltenheitsereignis einer Uraufführung brachten. GMD Heinz Dressels Einsatz für das zeitgenössische Schaffen galt dem op. 15 Edmund von Borcks, der seit dem Vorjahre als Lehrer für Theorie und Komposition am Konservatorium der Reichshauptstadt wirkt. Gleich der „äußerst bewegte" Eingangssatz dieses „Concertino für Flöte und Streichorchester" verrät ein frisch zupackendes Temperament des jungen Komponisten. Er bleibt von impulsivem Rhythmus beflügelt und weist — wie auch die übrigen Teile des Werkes — dem Soloinstrument und Orchester eine gleichmäßig betonte Aufgabe zu. In der sanften Elegie des „sehr langsamen" Mittelsatzes verbreiten gedämpfte Streicher zusammen mit dem lyrisch ausgesponnenen Thema der Flöte arkadische Stimmung. Das aus satter Harmonik emporblühende Espressivo der Streichergruppe und der empfindsame Tonausdruck der Flöte ergeben eine reizvolle Klangmischung. Im „sehr lebhaften" Schlußsatz begegnen wir einer eigenwüchsigen Satzkunst, die nach einem nur kurz aufblitzenden rhythmischen Thema eine fünfstimmige Fuge in freier Abwandlung in Gegensatz zu einem zierlichen Figurenschmuck der Flöte stellt. Spielerische Ornamentik enthält die Schlußkadenz des Soloinstruments. In der Durchführung der drei vorwiegend improvisatorischen Sätze zeigt Edmund von Borck feinverwobene Durchsichtigkeit und rhythmischen Elan der thematischen Verarbeitung. Das seinem „Konzert für Orchester" (op. 14) unmittelbar folgende Werk bedeutet entschieden ein charaktervolles Zeugnis reifenden Persönlichkeitswertes im Schaffen des Komponisten. Es trägt die Züge eines in gelockerter Leichtigkeit aufsprühenden Intermezzos, das Hoffnung auf Lösung anspruchsvollerer Aufgaben weckt. Prof. Gustav Scheck blies den Flötenpart mit erfüllender Virtuosität. Die Streichergruppe des Lübecker Sinfonieorchesters spielte unter Heinz Dressels klar erschließender Stabweisung mit Eifer und Verantwortungsgefühl für stilgerechte Darbietung dieser Schöpfung eines aufstrebenden Talentes unseres musikalischen Nachwuchses.

An Gipfelwerken der sinfonischen Literatur enthielt dieser führende Lübecker Konzertzyklus bisher Beethovens 4. Sinfonie in B-dur, Liszts „Tasso", Regers Beethoven-Variationen, Brahms' Vierte Sinfonie, Bruckners Es-dur-Sinfonie (in der Originalfassung) und Anton Dvořáks Fünfte Sinfonie („Aus der neuen Welt").

Von Schöpfungen zeitgenössischer Meister gelangten zum Gedächtnis Ottorino Respighis dessen sinfonisches Gemälde „Fontane di Roma", das selten gehörte „Wanderers Sturmlied" (op. 14) aus des 20jährigen Richard Strauß Sturm- und Drangzeit (in packender Wiedergabe durch die Lübecker Singakademie) sowie Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" zur Aufführung.

Die Solistenreihe zeigte erlesene Namen. Dusolina Giannini ersang sich mit Beethovens im Jahre 1796 komponierter Soloszene und Arie „Ah perfido" und Mozartarien einen stürmisch bekundeten Erfolg. Regers „An die Hoffnung" und drei Lieder Hugo Wolfs spendete Lore Fischers herrlicher Stimmbesitz aus innerlich quellender Feierstimmung. Aus ernster Reife und in erfüllender technischer Beherrschung spielte Alfred Cortot aus charakteristischer romanischer Geisteshaltung Schumanns a-moll-Klavierkonzert mit tiefberührender Wirkung. Einen von Persönlichkeitskräften beherrschten Vortrag von Mozarts Jugendwerk des Violinkonzerts in D-dur (K. V. 218) vermittelte Siegfried Borries. Im Ruhm virtuoser Meisterschaft durfte sich Prof. Gustav Scheck auch mit Mozarts G-dur-Konzert für Flöte und Orchester (K. V. 313) sonnen.

GMD Heinz Dressel sicherte den Abenden eine hochstehende künstlerische Durchführung in den oft schwierigen Aufgaben einer anspruchsvollen Vortragsfolge. Das Lübecker Sinfonieorchester, das auch in den anstrengenden Operndienst der städtischen Bühnen eingespannt ist, behauptet unter Dressels einsatzfreudiger und stets gewissenhaft vorbereitender Leitung nach Spieldisziplin und Klangkultur einen ausgezeichneten Ruf.

Dr. Paul Bülow.

MAINZ. Unter den Neuinszenierungen, die seit Anfang Oktober über die Mainzer Opernbühnen gingen, muß an erster Stelle eine solche des Weberschen „Freischütz" genannt werden. Dieses unvergänglich schöne Werk erstand in der ganzen Herrlichkeit seiner deutschen Romantik unter Carl Maria Zwißlers musikalischer Leitung, die mit dem einfach großartig musizierenden Orchester die verborgensten Schönheiten der Par-

titur vor uns ausbreitete. Dazu kam, daß Hans Kämmels Regie sich trotz aller persönlichen Eigenart ganz im Rahmen des Werkes bewegte und nirgends diesen vom Komponisten und vom Textdichter gegebenen Rahmen verließ. Ein Ensemble von überraschend schönen Stimmen gab dem vokalen Teil fast ideale Verklanglichung: Hildegard Strube als erfreulich unsentimentale und doch von echter Herzenswärme erfüllte Agathe, Margrit Zieglers springlebendiges Ännchen, Richard Sengeleitners darstellerisch zwar etwas anfängerhafter, gesanglich aber ganz überragender Max und Franz Stefans dämonischer Kaspar bildeten eine fest umrissene Gruppe von Gegenspielern, denen in kleineren Rollen der biedere Kuno Franz Larkens und der stimmschöne Eremit Erwin Kraatz' ebenbürtig zur Seite standen. Zwißler dirigierte dann eine Neuaufnahme von Wagners „Tristan und Isolde" und schuf auch hier wieder eine musikalische Gesamtleistung von erstaunlicher Geschlossenheit des gesamten Klangapparates. Prachtvoll das Orchester! Ausgezeichnet die Sänger! Vor allem Else Links ergreifend großgesehene Isolde. In der Wiederaufnahme von Egks „Zaubergeige" erwies sich Theo Möllich als stil- und sattelfester Dirigent; die tragende Rolle des Kaspar, die bei der Premiere in der Gutenbergfestwoche 1936 Hermann Hesse von der Frankfurter Oper gastweise gesungen hatte, übernahm jetzt unser heimischer Spielbariton Fritz Schroeder. Er erfreute durch die geschmackvolle schauspielerische und gesangliche Bewältigung der Partie. Mit der Koloraturpartie der Ninabella fand sich die jugendlich-sentimentale Hildegard Strube famos ab. Die beiden komischen Räuberfiguren fanden in Helmut Conradt und Helmuth Bosler wirkungssichere Verkörperer. Heinz Berthold dirigierte eine von H. Kämmel werkgetreu besorgte Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer" mit der ihm eigenen wohltuenden Sorgfalt. Franz Stefan schuf einen groß angelegten Holländer, Anneliese Frey eine schauspielerisch stark wirkende Senta. Eine feingestrichelte Studie war der Daland Erwin Kraatz'. Als einziges zeitgenössisches Opernwerk erschien Mitte Januar Paul Graeners „Der Prinz von Homburg" im Spielplan. Trotzdem Graener das Kleistsche Schauspiel fraglos sehr geschmack- und pietätvoll für Opernzwecke bearbeitet hat, bleibt doch die volle Befriedigung des Zuhörers aus, da eben Kleists Werk als Schauspiel so vollendet, ein in sich so abgeschlossenes Kunstwerk ist, daß es der Musik nicht bedarf. Graeners Musik trägt die charakteristische Handschrift dieses Meisters und Könners. Carl Maria Zwißler ließ die reiche Partitur voll zur Geltung kommen, unterstützt durch Intendant Paul Tredes kluge Spielleitung, die besonders in dem vorüberziehenden Heerhaufen ein starkwirkendes Bühnengeschehen erzielte. Mit den gesanglich überaus schwierigen Partien fanden sich die Sänger hervorragend ab: Hans Trautner als verträumter Prinz, Erwin Kraatz als mannhafter Kurfürst, Hildegard Strube als schlicht-große Natalie, Elisabeth Sterkel als still-duldende Kurfürstin. Wenn der Abend es doch nicht über einen starken Achtungserfolg brachte, so dürfte dies seinen Grund darin haben, daß diese Oper nicht beim ersten Hören von unvorbereiteten Menschen zu verstehen ist.

Im Konzerthaus leitete Carl Maria Zwißler eine ergreifend schöne Wiedergabe von Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", in der sich der gemischte Chor der „Liedertafel und des Mainzer Damengesangverein" ein ebenso rühmliches Zeugnis kultivierter Chorpflege ausstellten, wie sich das städtische Orchester als erstklassiger Instrumentalkörper dokumentierte. Auch die beiden letzten Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters im Stadttheater standen unter Zwißlers Stabführung und wurden für unseren Generalmusikdirektor und sein Orchester zu triumphalen Erfolgen. Willy Werner Göltig.

MANNHEIM. (Oper.) Mit großen Erwartungen ging man diesmal in die neue Spielzeit. Hoffte man doch, daß unsere Oper und damit auch das musikalische Leben Mannheims durch den neuverpflichteten GMD Karl Elmendorff neuen Auftrieb erhalten werde. Und diese Hoffnungen wurden nicht enttäuscht. Gleich die Eröffnungs-Vorstellung, Wagners „Tristan und Isolde", ließ deutlich den neuen Pulsschlag verspüren. Die ganze innere Dramatik dieser Musik wußte Elmendorff zum packenden Erlebnis zu gestalten, er ließ ihre reiche Farbenpracht aufleuchten und unter seiner sicheren Führung wurde das Orchester zu einem Klangkörper von geradezu vollendeter Ausdrucksmöglichkeit. Diese starke und temperamentvolle Künstlerpersönlichkeit verlangt von Sängern und Musikern das Letzte, um das Höchste zu erreichen. So durften wir unter seiner Führung eine von Köhler-Helffrich vortrefflich neuinszenierte Aufführung von Smetanas „Verkaufte Braut" erleben, in der die sprühende Lebendigkeit und elementare Kraft dieser echt slavischen Musik mit hinreißender Kraft zum Durchbruch kam und sich doch harmonisch zu einem Ganzen zusammenschloß durch die Zartheit und Innigkeit der lyrischen Partien. Im Rahmen der badischen Gaukulturwoche gelangte hier die Oper „Schwanenweiß" des badischen Komponisten Julius Weismann zur Erstaufführung. Die textliche Grundlage bildet Strindbergs Märchenspiel gleichen Namens. Die Musik Weismanns ist gedankentief, reich an melodischen Schönheiten und lyrischen Feinheiten. Sie ist ganz

auf inneres Erleben eingestellt. Den feinen Stimmungsgehalt des Werkes wußte KM Dr. Cremer in seiner musikalischen Ausdeutung ebenso zu wahren wie der Regisseur Köhler-Helffrich in der Inszenierung. Starker Erfolg war der Erstaufführung von Verdis Oper „Luise Miller" beschieden, die nun endlich auch den Weg auf die Mannheimer Schillerbühne gefunden hat. Wenn auch ein junger, so ist dieses Werk doch schon ein echter Verdi mit all seiner dramatischen Kraft, seiner reichen Melodik, seiner starken Bühnenwirksamkeit. Auf die Anregung von GMD Elmendorff hin wird man in dieser Spielzeit auch wieder auf die früher recht beliebten Morgenfeiern des Nationaltheaters zurückkommen. Die erste war Hugo Wolf gewidmet, der ja mit Mannheim eng verbunden war. Sie brachte als interessante Neuheit das Opernfragment „Manuel Venegas" in konzertmäßiger Aufführung.

Mit der Erstaufführung des „Campiello" von Ermanno Wolf-Ferrari hat unser Nationaltheater seinen Freunden ein Faschingsgeschenk beschert, das mit dankbarer Begeisterung aufgenommen wurde. Auf das Werk näher einzugehen erübrigt sich, da es anläßlich der Münchner Uraufführung im Februarheft der ZFM eingehend gewürdigt wurde. Die Mannheimer Aufführung ließ keinen Wunsch offen. Alle die vielen rhythmischen und klanglichen Feinheiten, die die leicht dahinfließende, in immer neuen Lichtern und Farben sprühende und funkelnde Musik der Komödie auszeichnen, kamen unter Karl Elmendorffs musikalischer Leitung voll und ganz zur Geltung. Friedrich Kalbfuß hatte mit viel Geschick und Geschmack das Bühnenbild geschaffen, das Kurt Becker-Huert als Gastregisseur mit dem wirbelnden Treiben all der kleinen Geschehnisse belebte. Die solistischen Partien des Werkes waren bei Hugo Schäfer-Schuchardt, Heinrich Hölzlin, Hans Scherer, Gertrud Gelly, Milli Gremmler, Gussa Heiken, sowie bei Irene Ziegler, Max Reichart, Fritz Bartling und Friedrich Kempf in besten Händen. Dieses Werk wird seinen Platz auf den Bühnen behalten, fester und sicherer als die Märchenoper „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß, die an Weihnachten hier zum ersten Male aufgeführt wurde. Die Problematik des schwer verständlichen Textes wird der Aufnahme dieser Oper immer hindernd im Wege stehen, auch wenn man durch Einführungsvorträge, wie dies hier geschah, dem Hörer helfend entgegen kommt. Hindernd wirken auch die großen technischen und Regieschwierigkeiten, die bei einer Aufführung des Werkes zu überwinden sind. Die hier gestellten Aufgaben wurden von Regisseur Köhler-Helffrich, dem technischen Leiter Hans Weyl und dem Bühnenbildner Friedrich Kalbfuß vortrefflich gelöst. Nicht minder wurde Karl Elmendorff all den schweren Aufgaben gerecht, die dem musikalischen Leiter hier gestellt sind. Von den Solisten seien die Träger der Hauptrollen Walter Großmann und Marlene Müller-Hampe als Ehepaar Barak, Paula Buchner (Kaiserin), Erich Hallström (Kaiser) und Irene Ziegler als Amme lobend hervorgehoben und dankbar muß auch des Chorleiters Karl Klauß gedacht werden. Bereichert wurde der Spielplan dieses Jahres noch durch eine wohlgelungene Neuinszenierung von Kienzls „Evangelimann". Des 150. Geburtstages von Carl Maria v. Weber gedachte man in einer Morgenfeier unter der musikalischen Leitung von Karl Elmendorff, in der Reichsdramaturg Dr. Schlösser die Ansprache hielt. Karl Stengel.

MÜNCHEN. Zu den großen Ereignissen der letzten Wochen zählten vor allem die Beethovendeutungen durch Richard Strauß in den Musikalischen Akademien des Staatsorchesters. Man scheint sich zu wiederholen, wenn man zum höchsten Preis dieser Leistung immer wieder betont, daß unter der Stabführung des Meisters Beethovens Sinfonien in einer Weise erklingen, als würden sie gar nicht „dirigiert", sondern als spielten sie sich selber. Keine interpretatorische Absichtlichkeit, kein virtuoser Selbstzweck trübt den Genuß, keine subjektive „Auffassung" will sich dem Hörer aufzwingen, und trotzdem kann man schwerlich tiefer in das Wesen einer Schöpfung dringen, vollkommener einswerden mit ihr als Richard Strauß. Das scheint zwar einfach und natürlich, und doch ist es die Frucht eines langen, in sich reifgewordenen Lebens, einer Weisheit höchster Schluß. Dankbar beugen wir uns dem Meister für solche Gabe, die fortan als unverlierbares Wissen um eine authentische Beethovendeutung uns begleiten soll. Außer der 1., 3. und 6. Sinfonie Beethovens hörte man in den betreffenden Akademiekonzerten im Rahmen des Liszt-Zyklus noch „Orpheus", „Festklänge" und „Faust-Sinfonie". Richard Strauß gestaltete diesen Gipfelpunkt von Liszts sinfonischem Schaffen mit fühlbarer Liebe, ja, voll Wärme des Herzens, die sich auch auf den Hörer zu übertragen vermochte. Gewisse Vorurteile, die man heute dem sinfonischen Schaffen Liszts entgegenbringt, müßten schwinden, würde das Bezeichnende des Lisztschen Klangtums stets so ausdrucksedel und erfüllend zum Bewußtsein gebracht wie durch Richard Strauß, der ja noch Weisungen von letzter Hand empfing und sie bis auf den heutigen Tag in richtig verstandener Jüngerschaft zu wahren weiß. Weil jeder dieses geradezu persönliche Verhältnis spürte, verstand man auch einige kleinere Striche, die der Dirigent angebracht hatte, in ihrer fördernden Absicht, das Werk dem heutigen Hörer nahezubringen, wozu auch die flüssige Temponahme im

Gretchenſatze diente. Das Tenorſolo im Chorus myſticus ſang Julius Patzak, gleich beſtrickend durch die Muſikalität wie die Wärme ſeines Vortrags. Von eigenen Werken brachte Strauß „Alſo ſprach Zarathuſtra", „Domestica" und „Till Eulenſpiegel".

Die Philharmoniker unter Siegmund von Hausegger fuhren fort mit der Vermittlung der Brucknerſchen Originalfaſſungen; diesmal war die 6. Sinfonie an der Reihe. Ihr voran ging die Münchener Erſtaufführung von Julius Weismanns „Sinfonia brevis", die in allen ihrer vier ſuitenartig gereihten Sätze durch die Sauberkeit der Faktur und die Anmut ihres Melos zu feſſeln wußte. — Einen Brahms-Abend der Volks-Sinfonie-Konzerte leitete Dr. Felix Raabe, für deſſen ernſtes und virtuoſes Muſikertum bereits die Wahl der Vortragsfolge, „Tragiſche Ouverture", Violinkonzert (Soliſtin: Edith von Voigtländer) und „2. Sinfonie" zeugte. Sowohl in Einzelheiten, die nur der echte Muſiker richtig treffen kann, als auch in der Plaſtik der Phraſierung wuchs Raabes Darſtellung zu beachtlicher Eindruckshöhe. — „Eingeſchlagen" wie im laufenden Konzertwinter überhaupt noch kein Gaſtdirgent hat der Wiener Oswald Kabaſta, deſſen Konzert leider in die nicht ſonderlich günſtige Faſchingsnähe gelegt war. Schon die überaus klare, beſtrickend natürliche und herzwarme Art, wie der Gaſt Mozarts D-dur-Sinfonie (K.-V. 385) verlebendigte, ließ eine muſikaliſche Vollnatur ahnen. Überwältigend war denn auch die Wiedergabe von Anton Bruckners 8. Sinfonie. Hier war nicht nur ein guter Bruckner-Dirigent, vielmehr ein wahrer Brucknerprophet am Werk! Wir haben ſeitdem nur einen Wunſch: dieſen genialen Dirigenten möglichſt bald und oft wieder zu hören!

Das Kulturamt der Stadt München hat im Zuſammenwirken mit der Reichsmuſikkammer zur Wegbereitung für junge, vorwärtsſtrebende Talente allſonntäglich die „Stunde der Muſik" ins Leben gerufen. Jedoch nicht nur, weil ſie der Jugend eine Breſche zu ſchlagen trachtet, wo ſich ſonſt eine unüberwindliche Mauer aufrichtete, ſoll dieſe Einrichtung als Verwirklichung echten Kulturwollens gewertet werden; vielmehr ſcheint mir auch ihr Grundſatz, den Nachwuchs in einer Veranſtaltung mit dem reifen Künſtler zuſammenzubringen, ein ſchönes Sinnbild jener kameradſchaftlichen Ergänzung, durch die allein Kunſt gedeihen und blühen will. „Hand in Hand" gingen ſo Eliſabeth Feuge (Sopran), Heinrich Rehkemper (Bariton) und das Münchener Klavier-Trio (Franz Dorfmüller, Hans König, Oswald Uhl) als Vertreter der Prominenz mit der ſtimm- und vortragsbegabten Marie Agathe Maechler (Sopran), dem jungen Pianiſten Hugo Steurer, der Max Regers Telemann-Variationen verblüffend geſtaltungsmächtig aufzubauen wußte, dem Geiger Franz Schmidtner, der ſich als vorzüglicher Techniker auswies, und dem Lini Kraus-Quartett (Lini Kraus, Auguſt Schrimpf, Arn. C. Kvam, Joh. Pekatſch), das ſich mit dem e-moll-Klavierquartett von J. Brahms verſprechend einführte.

Die Staatsoper zeigte ſich auch ferner äußerſt gaſtſpielfreudig, vor allem im Künſtleraustauſch mit Berlin und Dresden. Als erſte Neuinſzenierung, der er nicht nur im rein Muſikaliſchen ſein Gepräge aufzudrücken ſtrebte, brachte Clemens Krauß Verdis „Aida" heraus. Ludwig Sieverts Bühnenbilder, ſchauprächtig, farbenfreudig, zugleich aber auch auf unbedingte Treue im Hiſtoriſchen und Geographiſchen bedacht, die ungemein lebendige Spielleitung des künftigen Oberregiſſeurs Rudolf Hartmann, eine ſorgſam ausgewählte Beſetzung (Aida: Hildegarde Ranczak, Amneris: Luiſe Willer, Radames: Ralf Torſten, Amonasro: Alexander Sved, Ramphis: Ludwig Weber, Tempelſängerin: Eliſabeth Feuge) und die hinreißende muſikaliſche Leitung des neuen Generalmuſikdirektors brachten der Neuinſzenierung einen beifalldonnernden Erfolg und die Ausſicht auf manch ausverkauftes Haus.

Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER/W. Wie allgemein bekannt, iſt an GMD Eugen Papſt ein ehrenvoller Ruf nach Köln ergangen, dem er auch folgen wird. Das aufrichtige und in jeder Beziehung begründete Bedauern über ſeinen Weggang aus Münſter kann nur wenig gelindert werden durch die Tatſache, daß der hervorragende Dirigent dieſen Winter noch ſeine Tätigkeit zwiſchen Münſter und Köln teilt und ſomit Münſter noch kurze Zeit ſein Wirken erhalten bleibt. Die Frage nach ſeinem Nachfolger hat bisher noch keine Löſung erfahren. Wohl dirigierten C. Leonhardt, Stuttgart und H. Weisbach, Leipzig je ein Gaſtkonzert; doch iſt eine Entſcheidung über die Wahl noch nicht getroffen. GMD Profeſſor C. Leonhardt dirigierte als Hauptwerk des Abends Bruckners ſo ſelten gehörte „Sechſte" ſtilrein und ganz aus dem Werk und dem Meiſter heraus, dazu noch Beethovens „Coriolan-Ouvertüre" und Mozarts Konzert in B-dur (1791) für Klavier und Orcheſter, dem Erich Hammacher eine ideale und auffallend bejubelte Wiedergabe zukommen ließ. GMD Hans Weisbach hatte ſich für ſeinen Abend J. S. Bachs „Kunſt der Fuge" in der Bearbeitung von Wolfgang Graeſer ausgewählt und ſich damit ein beſonderes Verdienſt erworben. In den von E. Papſt geleiteten Muſikvereinskonzerten fanden Pfitzner mit Geſängen (H. Rehkemper), den drei Paleſtrina-Vorſpielen, Bruckner mit der „Vierten" in der Urfaſſung, Peter Cornelius mit der ſelten gehörten Ouvertüre zum „Cid", Richard

Wagner mit den bekannten fünf Gesängen für eine Frauenstimme (Jo Vincent) und Beethoven mit der „Sechsten" Berücksichtigung. Des siebzigsten Geburtstages des allseitig verdienstvollen Georg Schumann wurde mit der Aufführung seiner Orchestervariationen über ein Thema von Händel gedacht, wobei der Komponist in jugendlicher Frische sein Werk selbst leitete. Ferner erklang ein zeitgenössisches Werk, Max Trapps „Konzert für Orchester", das einen sympathischen Mittelweg im Stil einhält. Robert Schumann und Brahms waren mit dem a-moll-Klavierkonzert (Walter Gieseking) und der zweiten Symphonie vertreten. Das 4. Musikvereinskonzert war ganz den Franzosen gewidmet: Debussy („Nachmittag eines Faun"), Berlioz („Fantastische Symphonie"), Françaix („Konzertino für Klavier und Orchester"). Auf dem Programm des traditionellen Cäcilienfestes standen als Hauptwerke Verdis „Requiem", Regers „Orchestervariationen über das Mozartthema", ferner Bruckners „Neunte", auch in der Urfassung. Die Wiedergabe des Regerschen Werkes war hinreißend und besonders in der Fuge hervorragend gestaltet. Nochmals Berlioz gab es im 3. Städtischen Konzert (Drei Stücke aus „Fausts Verdammung"), dazu Liszt (Es-dur-Klavierkonzert mit Conrad Hansen) und Richard Strauß mit „Tod und Verklärung". Von weiteren städtischen Veranstaltungen muß noch ein Sonderkonzert der Arbeitsgemeinschaft der konzertgebenden Männerchöre Münsters erwähnt werden, in dessen Leitung sich die Dirigenten Max Spindler, Franz Ludwig, Albert Lamberts und Werner Göhre teilten. Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik hatte in Vasa Prihoda (Violine) und Claudio Arrau (Klavier) Bekanntschaft mit ersten Solokräften vermittelt, während das Kunkel-Quartett den Eindruck über prachtvolle Leistungen vom vorigen Jahr diesmal womöglich noch vertiefte. Paul Eberhard am Klavier war den Streichern im Schumanm-Quintett ein gleichwertiger Helfer. Endlich darf die vom Organisten Karl Seubel in der Apostelkirche dargebotene „Geistliche Abendmusik" mit Werken Buxtehudes noch erwähnt werden unter ausdrücklicher Anerkennung solcher Veranstaltungen.

Dr. Richard Greß.

PLAUEN. Oper. Das wichtigste Ereignis der bisherigen Spielzeit war die mitteldeutsche Erstaufführung von Ottmar Gersters „Enoch Arden", die bereits wenige Wochen nach der Düsseldorfer Uraufführung stattfand. War das Publikum bei Wagner-Régenys „Günstling" nur zögernd mitgegangen, so fesselte das neue Werk bereits sofort durch das allgemein Menschliche der Handlung und die mustergültige szenische Klarheit, mit der das tragische Heimkehrerschicksal eines Totgeglaubten durchgeführt wird. Auch musikalisch fand die Hörerschaft offensichtlich rasch Kontakt mit der Vorliebe Gersters für eine liedhaft ausgesponnene Melodiebildung und farbenfroh malende Orchestersätze. Das ganz im Stile eines volkstümlichen Musikdramas und kaum „modern" im Sinne eines absoluten Musizierens gehaltene Werk wurde von KM Lessing mit begeisternder Einfühlung geleitet und erreichte dank der Meisterschaft F. Hahnenfurths (Titelrolle) und X. Guszalewiczs (Annemarie) namentlich in dem impressionistisch kühnen Südseebild und dem ergreifenden Schlußakt stärkste Wirkung. — Eine völlige Neuinszenierung des „Ringes", auf zwei Spielzeiten verteilt, begann mit einer musikalisch außerordentlich gewissenhaften Einstudierung des „Rheingold". Die technischen Schwierigkeiten wurden durch Verwendung von Projektionen (W. F. Terboven), sowie Verzicht auf Schwimmgürtel und Regenbogenbrücke geschickt bewältigt. F. Hahnenfurth (Wotan), X. Guszalewicz (Fricka), Lotte Schimpke (Freia), F. Läuter (Alberich) und B. Hochberger (Mime) vereinten sich mit dem Berliner Gast L. Hofer (Loge) unter Lessings Leitung zu einem durchaus günstigen Gesamteindruck. — Eine Neuaufnahme des „Othello" mit K. Junge in der Titelrolle, sowie F. Hahnenfurth als Jago, sowie eine fast kammermusikalisch fein abgewogene Aufführung des „Wildschütz", in der besonders Erich Kunz als Baculus gefiel, und eine zunächst wohl befremdende, dann aber doch sehr freundlich aufgenommene Ausgrabung von Gounods „Margarete" unter der sachlich geschickten Gastregie von Dr. H. Werner ergänzten den Opernspielplan aufs anregendste. Sehr beifällig wurde auch Hans Chemin-Petits impressionistischer Einakter „Der gefangene Vogel" aufgenommen, ein „lyrisch Spiel für Menschen oder Marionetten" nach einer alten chinesischen Parabel, bei dessen Wiedergabe besonders F. Läuter und F. Baruwski als Spielmeister auffielen. Intendant H. Voigt rundete den Abend mit Leo Delibes Ballett-Pantomime „Coppelia", die in Zusammenarbeit von P. Schork-Chemnitz und C. Oeltze v. Lobenthal tänzerisch lebendig ausgestaltet wurde. Daneben fand auch ein Gastspiel des Hindu-Orchesters und der indischen Menaka-Gruppe mit exotischen Kulttänzen ein nicht minder dankbares Publikum wie die neuen Tanzabende der Palucca (mit V. Schwinghammer) und Harald Kreutzbergs mit seinem Begleiter Friedrich Wilckens.

Konzert. Die „musikalischen Feierstunden" der Kreismusikerschaft, die einen ständig wachsenden Hörerkreis finden, setzen sich auch weiterhin für das moderne Schaffen ein und geben vorwiegend den einheimischen Künstlern Gelegenheit zum Auftreten. So interessierte besonders die Uraufführung eines Quartettes für Violine, Viola, Cello

und Klarinette von dem hiesigen KM Otto Färber, das in seiner unkomplizierten Musizierfreudigkeit und dank der beschwingten Wiedergabe durch R. Bock, W. Lämmerhirt, W. Schwabe und K. Müller eine sehr freundliche Aufnahme fand. Die Dresdener Altistin Petronella Boser vermittelte mit R. Schulze (Violine), A. Vogel (Viola) und Marg. Kolb (Klavier) die Bekanntschaft mit Graeners „Rhapsodie" und Scheinpflugs stark koloristisch gehaltenem „Worpswede". Aus der großen Künstlerreihe der übrigen Feierstunden seien wenigstens der blinde Pianist G. Schmatz (e-moll-Sonate von Grieg) und W. Groß-Falkenstein (a-moll-Sonate von Niemann) hervorgehoben, ferner der ausgezeichnete Cellist R. Schulze (Arpeggionensonate von Schubert) und F. Stöckert mit einer Reihe von Graener-Liedern. — Die großen Sinfoniekonzerte des Richard Wagner-Vereins in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde setzten sich unter der vorbildlichen Leitung von KM Lessing zunächst für Karl Höllers stark formal betonte, in ihrer kühnen Struktur oftmals überraschenden „Hymnen über gregorianische Choralmelodien" ein und brachten im weiteren Verlauf des Konzertwinters Werke von Bach, Beethoven (7. Sinfonie), Reger (Ballett-Suite) und Strauß („Tod und Verklärung"). Von den Solisten wurden Inger Karén-Dresden (Liszt-Lieder)- Helge Roßwaenge-Berlin (Puccini-Arien und Strauß-Lieder), Prof. Alfred Hoehn-Frankfurt (Schumann-Konzert a-moll) und die beiden Berliner Pianisten Herbert Jäger und Rudolf Schmidt (u. a. Busonis „Fantasia contrapuntistica") gleich stürmisch gefeiert.

Ein besonderes Ereignis bedeutete am Gedenktag der Machtübernahme eine Festaufführung von Hans Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele" im Stadttheater. Das bereits vor 14 Jahren hier einmal aufgeführte Werk wurde wieder von Julius Gatter mustergültig geleitet, der im Riedelschen Männerchor, dem gemischten Chor des Lehrergesangvereins und dem Solistenquartett Lotte Schimpke — Irma Günther-Hufter, Fritz Stockert und Johannes Oettel-Leipzig die geeigneten Helfer zur Seite hatte, um die vielen Schönheiten dieses Werkes zur Entfaltung zu bringen. Dr. Hans Dietrich Hellbach.

ROM. Richard Strauß hat in Rom einen ungeheuren Erfolg gehabt. Nicht nur, daß das Theater Adriano, in dem vorübergehend jetzt die Augusteo-Konzerte abgehalten werden, ausverkauft war, sondern es waren auch die Zuhörer aus den Kreisen der musikverstehenden Welt herbeigeströmt und wohl alle musikalischen Kapazitäten anwesend. Im Giornale d'Italia hat Adriano Lualdi, Abgeordneter der Kammer und seit kurzem Direktor des altberühmten Konservatoriums in Neapel den Bericht geschrieben, einen über drei Spalten langen Artikel, in dem er, zurückkommend auf den internationalen Kongreß in Vichy, R. Strauß als den warm für das Recht und das Wohl der Musiker und Komponisten sich einsetzenden Generalmusikdirektor schildert und, zum Gegensatz zu diesem temperamentvollen Redner, Strauß im Adriano zeichnet als den ruhigen, abgeklärten Dirigenten, der allen „übertemperamentvollen Dirigenten ein Vorbild sein sollte, wie man Strauß'sche Werke interpretieren muß, sowohl was Tempi als Dynamik betrifft". — Gewiß, das Sonntagskonzert war ein ungeheurer Erfolg, aber im Mittwochskonzert war Strauß noch viel mehr der unsere, da er außer der kleinen Cimarosa-Ouverture nur eigene Werke dirigierte: „Don Giovanni", „Tod und Verklärung", Stücke aus „Arabella" und „Till Eulenspiegel", während am Sonntag, außer Rossini, noch Haydn auf dem Programm stand und der Abschluß erst das Heldenleben war.

Natürlich war auch die deutsche Kolonie, wer immer ein Billett erhaschen konnte (man mußte stundenlang für die billigeren Plätze anstehen), stark vertreten und hat im Verein mit den Italienern den Triumph des deutschen Meisters gefeiert.

Dr. E. I. Luin.

RUDOLSTADT. Ende Oktober hat das Landestheater die Spielzeit eröffnet mit einem Bühnenpersonal, das größtenteils aus neuverpflichteten Künstlern besteht. Aber schon die 1. Opernaufführung, „Die verkaufte Braut" von Smetana, unter der Spielleitung des Intendanten Fritz Petzold, zeigte eine hocherfreuliche künstlerische Gesamtleistung. Charlotte Belau gab die Marie überaus anmutig. Zu einem lyrischen Sopran voll Wohlklang und Ausdruckskraft gesellen sich eine gewinnende Erscheinung und eine große Spielbefähigung. Klaus-Dietrich Heinicke, der gleichfalls über prächtige Stimmittel verfügt, war als Hans besonders im Spiel anfangs etwas befangen. Ganz ausgezeichnet gab Hugo Gauß den Kezal. Die Landeskapelle stand unter der Leitung von KM Fritz Jentsch auf der Höhe ihrer Aufgabe. Zum Gedenken der 150. Wiederkehr des Geburtstages Webers wurde „Preziosa" unter der Spielleitung von Ralph Willi Grunert und der musikalischen Führung von KM Karl Vollmer in einer Ausführung gegeben, die volles Lob verdient. Von der Besetzung sei Fritzi Schwarz hervorgehoben, die die Zigeunermutter ganz hervorragend gestaltete. Die Chöre (Hans Lorz) und Tänze (Betti Krüger) waren vorzüglich einstudiert.

Das erste Sinfoniekonzert der durch das Städtische Sinfonieorchester Jena verstärkten Landeskapelle leitete Prof. Heinrich Laber als Gastdirigent. Liszts „Tasso", Wagners Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde" und Bruckners „Dritte" gelangten zu einer Wiedergabe, die den

erstrangigen Ausdeuter offenbarten. Das Konzert fand im Rahmen der Anrechtskonzerte der schon an andrer Stelle gemeldeten Konzertgemeinschaft statt.

Den Auftakt der Winterkonzertzeit bildete das im vorigen Winter von der Musikgemeinde umständehalber verschobene Konzert der Altistin Lore Fischer, die Schumann, Schubert und altdeutsche Volkslieder sang und stürmisch gefeiert wurde. Ein anschmiegsamer Begleiter war ihr unser heimischer Pianist Wilhelm Gonnermann, der auch als Solist mit Werken von Schubert, Chopin und Weber einen starken Erfolg errang. — Im Rahmen der neuen Konzertgemeinschaft stellte die Musikgemeinde am ersten Abend ins Treffen den Cellisten Enrico Meinardi (Beethoven, Bach, Schumann) und am zweiten den Pianisten Claudio Arrau (Liszt).

In erstaunlich kurzer Zeit hat Musikleiter Linke die Flakkapelle zu einem Klangkörper herangebildet, der hochbeachtliche Leistungen zustande bringt und zu einem Faktor im Musikleben unsrer Stadt geworden ist; denn auch in der sinfonischen Musik zeigt sich Linke als wahrer künstlerischer Gestalter.

Hilmar Beyersdorf.

SALZBURG. Ein Volk in zwei Staaten, zwei Temperamente in einer Kunst, eine Sprache in zwei Mundarten — das war das erhebende menschliche und völkische Erlebnis, das uns die beiden bedeutendsten Musikabende des bisherigen Spieljahres beschert. Die Münchener Philharmoniker spielten im Festspielhaus unter Leitung Dr. Siegm. von Hauseggers Schuberts Unvollendete in h-moll und Bruckners V. in Urfassung. Der Dirigent: Typ des vornehmen deutschen Charakters, Gründlichkeits-Fanatiker, von jener Werkbesessenheit, die ihn nur als Diener an der Kunst sich fühlen läßt und ichbezogene „interessante" Deutungen ausschließt. Seine Stabführung hielt das Orchester mit sparsam-knapper Bewegung in strammer Zucht. Empfanden unsere österreichischen Ohren Schuberts Schwanengesang als etwas zu vollsaftigerdenschwer, geschwellt von bajuwarischer Lebenskraft, so verliehen diese Eigenschaften Bruckners V. erst den richtigen Tiefgang. Einseitige Betonung von Bruckners „Kosmik" übersieht zu leicht, daß der Mammutbaum seiner Kunst zu tiefst verwurzelt ist in der fetten Weizenscholle von St. Florian, daß sein Nährsaft ob.-österr. Bauernblut ist! Die Rückführung des Sonderbläserchors in den Gesamtverband, die Beseitigung der den Bruckner-Stil fälschenden Uminstrumentierungen müssen als Akt der Pietät wärmstens begrüßt werden. Die Aufmachung aller von Bruckner selbst gebilligten Striche aber führt zu keineswegs „himmlischen" — Längen; besonders der Schlußsatz leidet unter endlosen Wiederholungen, die, ohne neue Gedanken zu bringen, den Ansatz zum Finale immer wieder abreißen. Will man Bruckner zu einem ähnlichen Geistesbesitz des deutschen Volkes wie Beethoven machen, dann wird die Aufführungspraxis in diesem Punkt wohl der größeren seelenkundlichen Feinfühligkeit der Bruckner-Herolde Schalk und Löwe folgen müssen.

Der Beifallsjubel, der die Münchner Gäste und ihren Leiter umbrandete, nahm südländisch-stürmische Formen an, als zwei Wochen später Meister Richard Strauß mit dem Münchener Staatsopernorchester vier eigene Werke und Beethovens IV. im Mozarteum erklingen ließ. Der Meister, der in einem Briefe an Hoffmannsthal einmal gesteht, Grübeleien über letzte abstrakt-metaphysische Fragen seien ihm wesensfremd, steht so stark im Banne seines bajuwarisch-barocken Spieltriebes, daß ihm in jeder Symphonie jedes Thema zur „Rolle", das Mit- und Gegeneinanderspiel der Themen zur „Szene ohne Worte" wird, wie umgekehrt jede seiner eigenen „symphonischen Dichtungen" im Wesen textlose Opern sind. Nur weil ihm Mozart den Stoff vorweggenommen, blieb seinem „Don Juan" das Wort versagt; hätte er zur „Domestica" ein passend Textbuch gehabt, wäre das „Intermezzo" ungeschrieben geblieben. Welch zeitgenössische Bühnenmusik reicht an „Tills" knallige Dramatik heran? Wie er z. B. in Beethovens IV. nach dem sanft-getragenen Vorspiel des Allegro-Satzes das erste Thema aufspringen läßt, das gemahnt unwillkürlich an das drastische Hereinpoltern des Ochs von Lerchenau, das die zarte Morgenstimmung so derb zerreißt. Hingegen verriet den Meister neudeutscher Liedkunst die Breite und Fülle, mit der er den süßen Sang des Adagios hinströmen ließ. — Daß sich der Meister zusehends verjüngte, als er sich mit dem Orchester im buchstäblich eigenen Elemente, im farbensprühenden Tonmeere seines „Don Juan", der „Feuersnot", des „Intermezzo" tummeln durfte, bedarf wohl keiner Erklärung. Uns aber wurde nicht nur ein beglückend künstlerisches Erlebnis zuteil, sondern auch eine Beispielprobe der jungen stammes- und rassenkundlichen Erkenntnisse: die hinreißende Lebensfülle und Farbigkeit der Musik von Richard Strauß entströmt demselben Blut und Boden, wie die ländliche Don Juanerie des bayrischen Dorfes, die pausbackigen, prallschenkeligen Barock-Engel, die humorigen Rettich- und Zwiebeltürme bayrischer Kirchen, wie das beispiellose Heldentum vor Verdun. Den Beschluß des Konzertes bildete „Tod und Verklärung", wohl das Menschlich-Ergreifendste, was uns Richard Strauß neben der „Spiegel-Szene" im „Rosenkavalier" geschenkt.

Noch vor diesen beiden Orchesterkonzerten erfreute uns das Dresdener Streichquartett mit einer wunschlos vollendeten Wiedergabe von Beethovens Op. 127, Mozarts C-dur-Quartett und Smetanas Selbstbiographie. — Die wirtschaftliche Notlage hat uns nicht nur eines ständigen

Theaters, sondern auch bodenständiger Symphonie-Konzerte beraubt, abgesehen von Liebhaber-, Schüler- und Wohltätigkeitsveranstaltungen. Daher erfreuen sich die beiden heimischen Kammermusik-Vereinigungen, geführt von Prof. Th. Müller und Karl Stumvoll stets guten Besuches; sie ergänzen einander nicht nur in der Vortragsfolge, sondern auch in der geistigen Haltung.

Prof. Joseph Meßner brachte mit dem Domchor eine schlechthin vollendete Aufführung von Bruckners e-moll-Messe, sowie seine eigene „Festliche Messe in C" für 5stimmigen a cappella-Chor op. 42. Trotz folgerichtiger Linearität erzielt die eigenwillig-kühne, das Ohr nie verletzende Harmonik eine solche Fülle neuer Klangfarben, daß man das Fehlen begleitender Instrumente ganz vergißt. Strengste Formzucht, die dreigliedrigen symmetrischen Bau bevorzugt, großlinige Stimmenführung, die jedem Takt gewahrte Kontinuität der thematischen Funktion, der monumentale Wille, der die heroische Gesinnung der neuen Festbauten von München, Nürnberg, Berlin ins Musikalische übersetzt, stempelt das Werk zu einer Meisterleistung neudeutschen a cappella-Stiles, die weder in die Palestrina- noch in die Bruckner-Folge einzureihen ist. Prof. Karl Neumayr.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Auch im neuen Jahr hat man den Zyklus der „Volkskonzerte" fortgesetzt, die, etwa ein um den andern Sonntag stattfindend, den vom Winterhilfswerk betreuten Volksgenossen als Geschenk vermittelt werden, soweit die „Öffentlichkeit" des Besuches hergestellt wird. Besonders erziehend, auch für die Lautsprecherhörerschaft werden diese Abende durch die Gäste; so erschien die Sopranistin Tiana Lemnitz mit Wagner-Liedern und Opernsätzen von Mozart, Wagner, Verdi; auch Willi Domgraf-Faßbender kam opernhaft; Max Fiedler dirigierte einen Beethoven-Abend, an dem auch der Konzertmeister des Funkorchesters Bernhard Hamann sich mit dem Vortrag des Geigenkonzertes (eigene Kadenzen!) auszeichnete.

Für Ermanno Wolf-Ferrari setzte sich eine Bremer Kammermusikvereinigung ein; man spielte die romantisch empfundene Kammersinfonie in B-dur, op. 8; die Aufführung machte einen etwas improvisatorischen Eindruck.

Eine ungemein schöne Meisterehrung wurde dem hundertjährigen Adolf Jensen zuteil (zu seinem Geburtstage). Herbert Scheffler hatte ein „Dreigespräch" für diesen Anlaß geschrieben, das man wohl als ein Musterbeispiel an Einfühlung, Stimmungsechtheit und Herzenswärme bezeichnen darf. Obendrein kam dieser Appell einem Musiker zugute, der auch an normalen Kalendertagen eine Berücksichtigung verdiente.

Als Gastdirigent des Funkorchesters erschien u. a. Otto Frickhoeffer (Berlin); da sein Konzert am Vorabend der zweiten Wiederkehr des Todestages von Richard Wetz stattfand, hatte er die Möglichkeit, mit besonderem Grund die A-dur-Sinfonie (Zweite) in das Programm aufnehmen zu können. Er hatte das Werk schon seinerzeit im Reichssender Berlin zur Wetz-Feier geleitet. An diesem Abend war außer der von Bernhard Leßmann (Solovioline) gespielten „Musik für Geige und Orchester" von Rudi Stephan auch ein Werk von Ludwig Thuille („Romantische Ouvertüre") vorangegangen, was insofern etwas irreführend war, als Wetz zwar kurze Zeit bei Thuille gearbeitet hat, aber in keiner Weise dem Münchner Kreis verwandt erscheint.

Zu dieser „Münchner Schule" dürfen wir zählen Männer wie Walter Courvoisier und Clemens von Franckenstein, die in einer Liederstunde Hanns Heinz Hamers, eines sehr aufhorchen lassenden Baritons, neben Jugendliedern von Pfitzner vertreten waren.

Wenn Liszts Name seit dem vorigen Jahre auch häufiger in den Programmen anzutreffen ist, natürlich auch bei den Klavierspielern, so hat eine Leistung wie Walter Giesekings Darstellung der „Jeux d'eaux de la villa d'Este" und der „Bénédiction de dieu dans la solitude" durchaus Ausnahmecharakter. Gerade die Wiedergabe des zweiten Stückes mußte wie eine Offenbarung des Lisztschen Wesens erscheinen.

Im Opernteil erwarb sich Mozarts Buffa „Die Gärtnerin aus Liebe", in der vorzüglichen Eindeutschung Siegfried Anheißers, große Zuneigung. Obwohl Gustav Adolf Schlemm als der Leiter der Aufführung zum Teil auf Gäste (vom Opernhaus Hannover) angewiesen war und infolgedessen die knappe Probenzeit keinen letzten Zuschliff des Ensembles und keine absolute Übereinstimmung des „Stiles" der einzelnen Sänger gewährleistete, haben doch viele Hörer erstmals das Kunstwunder dieses frühen Mozart begeistert erfahren dürfen.

Unter den jüngeren Komponisten des Senders fiel in einer karnevalistischen Darbietung Richard Müller-Lampertz auf, der den Versuch gemacht hatte, Hans Sachsens bekanntes Fastnachtsspiel „Der Roßdieb zu Fünsingen" unter dem

neuen Titel „Der allerklügste Rat“ auf „modernen“ Rhythmus zu ziehen. Die Arbeit nahm vor allem durch ihre handwerkliche Sauberkeit und formale Klarheit für sich ein. Jedenfalls merkte man, daß der Begriff „Jugend“ in der Musik alles eher als feststehend ist; denn das genannte Stück stand im denkbar schärfsten Gegensatz zu Alex Grimpes lediglich auf Funkwirkungen ausgehenden Orchesterstück „Karneval“.

Hans Pfitzner erschien als Klavierbegleiter seiner Lieder; Hans Hotter sang musikalisch sehr pointiert die Zyklen nach Konrad Ferdinand Meyer (op. 32) und Eichendorff (op. 9). Dazwischen hörte man zwei Loewe-Balladen („Odins Meeresritt“ und „Der Wirtin Töchterlein“) in einem pianistischen Zuschliff, der faszinieren mußte.

Von Pfitzner zu E. T. A. Hoffmann ist zwar ein Jahrhundert rückwärts, aber es ist ein leicht fallender Schritt. Das Brunier-Quartett mit Max Saal (Harfe) spielte das „c-moll-Quintett“ so schlechthin schön, daß man aus dem Staunen nicht herauskam, über welchen Gedankenreichtum auch der Komponist Hoffmann verfügte. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Der Januar brachte eine auffallend reich beschickte Tafel besonders auf dem Gebiete der Opernliteratur. Und zwar richtige Opern, Opernquerschnitte, Opernnovelle (auf die wir ob ihrer Neuartigkeit wegen gesondert zurückkommen werden). Aus der bayerischen Staatsoper wurden 2 Opern übertragen: Wolf-Ferraris „Campiello“; ein echter Wolf-Ferrari in seiner dieses Mal mehr behaglichen Schilderung venezianischen Volkslebens. Eine Funkgabe edelsten Ausmaßes war die Übertragung der neueinstudierten „Aida“ unter der begeisternd überragenden Leitung von Clemens Krauß; ein Wunder schlackenlosester Gesangskünste: Hildegard Ranczak, Luise Willer, Thorsten Ralf und Alexander Svéd. Aus dem Senderaum kam die Wiederholung der „Carmen“. Aus Mannheim ein völlig unverständlicher Querschnitt durch Kusterers „Diener zweier Herren“; unverständlich deshalb, weil kein Mensch wußte (nicht die Spur von Aufklärung!), worum es ging. Schade, denn Kusterers Musik zeigt unleugbare Qualität. Wenig Eindruck dagegen hinterließ H. K. Schmids Oper „Der Stern des Kaisers“. Zum einen wird wohl die Kürzung auf weniger denn eine Stunde schuld daran gewesen sein; zum andern aber zeigt die Musik zu wenig dramatischen Gegensatz.

In den Orchesterkonzerten verhältnismäßig wenig Neues, aber immer recht beachtlicher Musizierdurchschnitt. Heinz Schubert leitete selbst sein Präludium und Toccata; viel kontrapunktisches, dabei temperamentvolles Können; seine Musik nähert sich indes immer mehr dem 18. Jahrhundert. Wahrscheinlich einem größeren Werke entnommen sind Adagio und Scherzo Karl Meisters; so gleichförmig, daß auch der gewiegteste Funkhase nicht den Inhalt der beiden Sätze auseinanderhalten konnte! Prächtiger Einfall und meisterlicher Orchesterklang erfreut an der Suite v. Franckensteins „Das alte Lied“. Als Aufnahme kam die Symphonie Clementis in der Bearbeitung Casellas, der man nicht anmerken konnte, wo Clementi aufhört, wo Casella anfängt. Klingt famos! Der Bariton Hauschild sang einige Orchestergesänge Kanetscheiders; gehaltvolle Kunst. Karl List brachte Tschaikowskys schon 1873 geschriebene Symphonie: die Russische; ein auf slavischen Volkston gebautes Werk, dessen Zügigkeit mitreißt. An manchem Sonntagsmorgen bringt Friedrich Rein prachtvolle Blasmusik aus dem 17. Jahrhundert. So wird der Sonntag gut begonnen!

Wie in den Orchesterkonzerten, so wird auch in Chor und Kammermusik beachtlicher Durchschnitt gehalten. An erster Stelle genannt sei Huber-Anderachs Chorballade mit Baritonsolo (Gruber-Bauer ausgezeichnet) „Der Ritter“; die treffliche Arbeit hielt, was sie versprach. Zu Josef Reiters 75. Geburtstag würdigte Stolzing-Cerny liebevoll Leben und Werk des Gefeierten; Sätze aus Reiters Klaviersextett und gemischte Chöre umrahmten die Stunde. Recht interessant waren die Lieder des Japaners Koichi Kishis. Östliches Melodiengut mit sparsam impressionistischer Begleitung. Auffallend die groß geschwungene Gesangslinie. Esther Mühlbauer und der Tenor Fricke, von Lotte Hoff begleitet, sangen musterhaft. In der Kammermusik eine von Härtl und Schmidmeier gespielte Bratschensonate H. J. Freytags; ernstes Streben zwar, aber in der Empfindung zu gleichförmig; merkwürdig die abrupten Schlüsse. Grete Altstadt-Schütze spielte mit gepflegter Vortragskultur pianistisch dankbare Klavierstücke Hans Kummers und Hugo Kauns. Sonst gab es verständlicherweise viel alte Musik (Anna B. Speckner!), köstliche Wiener Komödienlieder um 1800 herum und dieses Mal schwäbische Volkslieder, die Helga Thorn und Besemfelder innig und einfach sangen.

Man greife zu: 2. Symphonie Tschaikowskys; Symphonie Clementis in der Bearbeitung Casellas; Wiener Komödienlieder; schwäbische Volkskunst mit Helga Thorn und Besemfelder.

Wolfgang von Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Der Führer und Reichskanzler hat am 30. Januar 1937 folgenden Erlaß bekanntgegeben:

„Um für alle Zukunft beschämenden Vorgängen vorzubeugen, verfüge ich mit dem heutigen Tage die Stiftung eines deutschen Nationalpreises für Kunst und Wissenschaft. Dieser Nationalpreis wird jährlich an drei verdiente Deutsche in Höhe von je hunderttausend RM zur Verteilung gelangen. Die Annahme des Nobelpreises wird damit für alle Zukunft Deutschen untersagt. Die Ausführungsbestimmungen wird der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda erlassen."

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Seit unserer Zusammenstellung der Deutschen Musikfeste 1937 im Februarheft (S. 211/12) sind an weiteren Veranstaltungen noch bekannt geworden:

29. März bis 4. April: Lortzing-Festwoche des Lippischen Landestheaters in Detmold.
10.—11. April: Reger-Fest in Meiningen.
6.—16. Mai: Mannheimer Maitage.
Juli: Musikfest in Bad Ems.

An ausländischen Musikfesten 1937 wurden bisher bekannt:

12.—20. Mai: Internationaler Musikkongreß in Florenz;
Juni: Internationales Musikfest in Paris;
16.—21. Juli: Donau-Festwoche in Linz, St. Florian und Steyr;
Herbst: Mozart-Woche in Prag.

Innerhalb des Musikfestes in Bad Ems im Monat Juli 1937 finden zwei Abende zeitgenössischer Musik statt, zu welchen Werke zur Uraufführung angenommen werden und zwar am ersten Abend: Zeitgenössische Unterhaltungsmusik, am zweiten Abend: Zeitgenössische größere Werke (Ouvertüren, Konzerte, Symphonien usw.) Zeitgenössische Komponisten werden gebeten, Partituren zur unverbindlichen Ansicht an Hans Leger, Pforzheim, Sophienstraße 38, umgehend einzusenden.

Die diesjährige Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in Darmstadt und Frankfurt a. M. in der Zeit vom 5.—10. Juni abgehalten werden. Zur Aufführung gelangen Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke von O. Besch, H. Bräutigam, C. Bresgen, J. N. David, G. Frommel, G. Geierhaas, K. Gerstberger, H. Grabner, H. Lang, L. Lürman, G. Maaß, K. Marx, W. Maler, S. W. Müller, A. Pfanner, Hermann Simon, Schrauth, H. Schröder, Thiele, W. Trenkner, L. Weber, Hans Weiß, H. Wunsch. Es sind ferner vorgesehen zwei Opernaufführungen, Konzerte mit ernster und Unterhaltungsmusik, eine Veranstaltung im Freien (Römerberg), eine Veranstaltung der HJ, ein Tee mit Vorführung neuer Tanzformen, ein Vortrag in der Universität (Professor Dr. Müller-Blattau), eine Musikveranstaltung der Studentenschaft und abschließend ein Konzert ausschließlich mit Werken von Franz Liszt. Die Hauptversammlung findet am Donnerstag, den 10. Juni, in Darmstadt statt.

Vom 14.—20. März findet in Dessau eine große Kulturwoche statt, in deren Rahmen auch eine Tagung der Reichsmusikkammer vorgesehen ist.

Zur Erinnerung daran, daß Albert Lortzing 7 Jahre der Detmolder Bühne als Mitglied angehörte, veranstaltet das Lippische Landestheater vom 29. März bis 4. April eine Lortzing-Festwoche, die die Aufführung seiner Opern „Wildschütz", „Waffenschmied", „Zar und Zimmermann" und „Undine" vorsieht.

Am 10. und 11. April d. J. veranstaltet die Meininger Landeskapelle (ehemalige Herzogliche Hofkapelle) unter der Leitung von Carl Maria Artz ein Reger-Fest. Im Rahmen dieser Veranstaltung wird auf Anregung des Städtischen Musikbeauftragten Ottomar Güntzel eine Gedenktafel am Wohnhause Max Regers in Meiningen, Marienstraße 6, enthüllt werden.

Die Wiesbadener Maifestspiele beginnen in diesem Jahre mit einer Aufführung von Hans Pfitzners Oper „Der arme Heinrich".

Das Nationaltheater in Mannheim sieht die Aufführung zeitgenössischer Werke im Rahmen der Mannheimer Maitage (6.—16. Mai) vor.

Im Rahmen der künstlerischen Veranstaltungen der im September 1937 in Duisburg stattfindenden Gaukulturwoche wird auch ein Festkonzert unter Leitung des städtischen GMD Otto Volkmann mit hervorragenden Solisten und neuzeitlichen Werken veranstaltet werden.

Die Stadt Köthen veranstaltet auch in diesem Jahre ein Musikfest mit Werken zeitgenössischer Tonschöpfer. Ehrenschirmherr ist Prof. P. Graener. Die Veranstaltung trägt den Namen Graener-Musikfest.

Reichsminister Dr. Goebbels empfing eine Reihe führender Persönlichkeiten des Deutschen Sängerbundes und erklärte sich bereit, die Schirmherrschaft über das große Deutsche Sängerbundesfest in Breslau zu übernehmen.

Anläßlich des 150. Todestages Chr. W. Glucks plant das Landestheater Braunschweig eine Freilichtaufführung seiner „Alkestis" auf der Weihestätte am Nußberg.

Anläßlich des Händel-Tages in Halle (23. Febr.) wurde sein noch unbekanntes letztes Oratorium „Triumph der Zeit und Wahrheit" in einer Neugestaltung von Prof. Dr. W. Rahlwes durch die Robert-Franz-Singakademie uraufgeführt. Als Solisten wirkten Marta Schilling, Else Heintke, Lore Fischer, Heinz Matthei und Rudolf Watzke mit.

Wie verlautet, sollen die „Nordischen Theatertage" in Weimar, über deren glänzenden erstmaligen Verlauf wir an anderer Stelle dieses Heftes berichten, zu einer alljährlichen Einrichtung werden.

Die diesjährigen Freilichtspiele im Weißenburger Bergtheater unter Leitung von Intendant Egon Schmid (4. Juli bis 15. August) bringen an musikalischen Aufführungen Webers „Freischütz" und Flotows „Martha".

Im Jahre 1939 wird voraussichtlich in Blumenau-Brasilien das „Deutsch-brasilianische Sängerfest" stattfinden.

Staatsrat Wilhelm Furtwängler wurde eingeladen während der Pariser Festwoche Wagners „Ring des Nibelungen" zu dirigieren.

Zur Feier der 150. Wiederkehr von W. A. Mozarts Aufenthalt in Prag und der dortigen Uraufführung des „Don Juan" veranstaltet Prag im Herbst eine Mozart-Festwoche mit Opernaufführungen und Aufführung von Konzertwerken, darunter Kammermusiken im Kostüm der Mozart-Zeit in dem historischen Palais, in welchem Mozart kurz vor der Uraufführung das Vorspiel zum „Don Juan" schuf.

Während der Donau-Festwoche (16.—21. Juli) spielen die Wiener Philharmoniker in Linz, St. Florian und Steyr Werke von Bruckner, Beethoven, Schubert und Franz Schmidt.

Kreuzkantor Rudolf Mauersberger wird beim 22. Schlesischen Musikfest in Görlitz mit den Schlesischen Chören Haydns „Schöpfung" aufführen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Nach reiflicher Überlegung beschloß der Gesamtvorstand des Franz Liszt-Bundes, den Bund aufzulösen, da seine Aufgaben inzwischen von anderen Stellen übernommen und fortgeführt wurden. So hat sich das Deutsche Nationaltheater in Weimar neben dem dortigen Liszt-Museum die Pflege Lisztscher Musik besonders angelegen sein lassen. Das Vermögen des Bundes fällt satzungsgemäß an die Franz Liszt-Stiftung.

Der Fränkische Sängerbund Bamberg feiert am 22./23. Mai sein 75jähriges Bestehen.

Der Musikverein Gleiwitz feierte sein 40jähriges Bestehen mit einem Festkonzert.

Der Richard Wagner-Verein Hamburg veranstaltete zum Todestag des Meisters einen Wagner-Abend, bei dem Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock auf Grund neuerschlossener Urkunden über „König Ludwig II. und Richard Wagner" sprach.

Die Karlsruher Konzertgemeinschaft blinder Künstler gab vor einer zahlreich erschienenen Zuhörerschaft ein erstes Konzert mit Werken alter und neuer Meister.

Im Rahmen einer Morgenfeier im Stadttheater zu Freiburg i. Br. wurde dort in Anwesenheit von Frau Winifred Wagner eine Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen gegründet.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Hugo Distler, bisher Organist an der Jakobikirche zu Lübeck, wurde als Lehrer für Komposition und Theorie anstelle des nach Frankfurt/M. übersiedelnden Prof. Dr. Hugo Holle an die Stuttgarter Musikhochschule berufen.

Hermann Schröder, Organist und Lehrer an der staatl. Hochschule für Musik in Köln wurde zum Direktor der Trierer Kirchenmusikschule ernannt.

Dr. Heinrich Möller erhielt einen Lehrauftrag für europäische Volksliedkunde an der Universität Jena.

Prof. Ekkehart Pfannenstiel wurde als Dozent für Musikerziehung an die Hochschule für Lehrerbildung in Saarbrücken berufen.

Das Collegium musicum der Universität Prag befindet sich soeben auf einer Konzert-Reise durch Deutschland unter seinem Leiter Prof. Dr. Gustav Becking, bei der die Städte Bayreuth, Nürnberg, Bamberg, Würzburg, Kassel, Göttingen, Hannover, Bremen, Hamburg, Berlin und Dresden berührt werden.

Die Abteilung für Kirchen- und Schulmusik an der Württembergischen Hochschule für Musik feiert im März ihr 10jähriges Bestehen mit zwei kirchenmusikalischen Aufführungen.

Für den Neubau der durch Feuer zerstörten Aula der Universität Freiburg i. Br. stiftete der amerikanische Lektor der Freiburger Universität Dr. Mellon eine Orgel, deren Bau unter Sachberatung Prof. Dr. Gurlitts der Orgelbauanstalt Walcker übertragen wurde. Die Einweihung erfolgte am 14. Februar durch Karl Matthaei-Winterthur.

Zur 200-Jahrfeier der Universität Göttingen im Juni wird ein Chorwerk „Göttingen-Kantate" von Werner Egk nach Dichtungen des Hainbunddichters Hölty uraufgeführt.

Die von MD Ernſt Wollong in Rudolſtadt gegründete Städtiſche Singakademie beging in der Aula der Schillerſchule die Feier ihres 25jährigen Beſtehens.

Der 57. Jahresbericht der Staatlichen akademiſchen Hochſchule für Muſik in Berlin (Ltg. Prof. Dr. Fritz Stein), unterrichtet neben den allgemeinen Verwaltungsangelegenheiten über zahlreiche wertvolle Veranſtaltungen der Berichtszeit, ſo u. a. Liederabend Paul Graener — Yrjö Kilpinen — Georg Vollerthun — Richard Wetz; Felix Draeſeke-, Max Reger-Abend, Heinrich Schütz „Weihnachtshiſtorie", J. S. Bach „Johannespaſſion", Motetten von Joh. Seb. Bach, Händel „Herakles", ein Abend heiterer Muſik.

Die Kölner Staatliche Hochſchule für Muſik (Ltg. Prof. Dr. Karl Haſſe) verſendet ſoeben einen Jahresbericht, aus dem wir erſehen, daß auch dieſe Lehranſtalt mit beachtlichen Leiſtungen vor die Öffentlichkeit trat. So z. B. kam an einem Muſikabend Robert Schumanns „Paradies und Peri" zur Aufführung. Des 20. Todestages Max Regers gedachte die Schule mit einer würdigen Feier.

Dem Städtiſchen Konſervatorium Berlin (Ltg. Bruno Kittel) wurde eine Singſchule angegliedert.

Zur Förderung der Zuſammenarbeit zwiſchen Schule und Privatmuſiklehrerſchaft veranſtaltete der NS-Lehrerbund Thüringen eine gemeinſame Arbeitstagung in der Hochſchule für Muſik zu Weimar, die durch die Aufführung von Werken J. S. Bachs und Anton Bruckners einen feſtlichen Rahmen erhielt. Die Leitung hatte Profeſſor Dr. Oberborbeck. Als Hauptreferent betätigte ſich Profeſſor E. J. Müller aus Köln. Die Tagung nahm einen überaus anregenden Verlauf, erledigte eine große Fülle praktiſcher Arbeit und berührte alle einſchlägigen Fragen der heutigen Schulmuſik.

Die Hochſchule für Lehrerbildung in Oldenburg widmete kürzlich eine Offene Singſtunde Karl Maria von Weber.

Ab Oſtern werden an der Staatl. Hochſchule für Muſik in Weimar Lehrgänge für Jugend- und Volksmuſikerziehung durch die Reichsjugendführung eingerichtet, an denen Angehörige der HJ und des BDM teilnehmen können. Die Leitung liegt bei Reinhold Heyden. Als Lehrer beteiligen ſich Profeſſor Dr. Felix Oberborbeck, Dozent Hilmar Schulz, Dr. Wilhelm Twittenhoff und die Referenten der einſchlägigen Gebiete der HJ.

In einem Konzert des Landeskonſervatoriums zu Leipzig am 16. März kommen Johann Nepomuk Davids „Partita für Orcheſter" und die Choralmotette „Ex deo nascimur — in Chriſto morimur — de sancto spiritu reviviscimus" zur Aufführung; die Motette ſteht unter Leitung des Komponiſten.

KIRCHE UND SCHULE

Der Heidelberger Organiſt Herbert Haag, Dozent am dortigen kirchenmuſikaliſchen Inſtitut, ſpielte in den letzten Monaten in Offenburg, Freiburg, Kaiſerslautern und Mannheim, im Reichsſender Stuttgart und auf der hiſtoriſchen Mozart-Orgel in Kirchheimbolanden/Pfalz.

Kantor Paul Bauer ließ in einer Geiſtlichen Abendmuſik in der Stadtkirche zu Eiſenach zeitgenöſſiſches Schaffen zu Worte kommen.

Organiſt Georg Winkler von der Andreaskirche zu Leipzig ſtellte ſich in den Dienſt der lebenden Generation mit der Aufführung von Werken von Paul Kickſtat, Emil Rödger, Hans Hertel, Joſeph Haas, Armin Knab und Julius Weismann.

Hans Joachim Ulm ſpielte auf der Hindenburgorgel der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin Werke von Bach, Pachelbel, Reger und A. F. Graeber.

Domorganiſt Hermann Zybill-Zwickau i. Sa., der unerſchrockene Vorkämpfer für die neue Orgelbewegung, ſetzte ſich erneut für das Schaffen der lebenden, diesmal der jüngſten Generation, ein: Hugo Diſtlers Orgelpartita „Wachet auf!", Ernſt Peppings „Wie ſchön leucht' uns der Morgenſtern", Max Martin Steins Trioſonate in G-dur und Helmut Bräutigams Tokkata und Doppelfuge kamen durch ihn zu einer eindrucksvollen Wiedergabe im Dom zu Zwickau.

Im Berner Münſter erklangen kürzlich u. a. Heinrich Kaminskis „Weſſobrunner Gebet" und Kanon „Menſch, werde weſentlich" und zwei Choralvorſpiele von J. N. David.

Der Regensburger Domchor wird in der kommenden Oſterzeit in öſterreichiſchen Städten ſingen.

Als Schulungsleiter für einen Kurſus für deutſche Chordirigenten in Polen in der Wojewodſchaft Poſen iſt Studienaſſeſſor Heinz Lühning, der Dirigent des Danziger Männergeſangvereins, für Mitte Januar nach Poſen berufen worden. Dieſer Schulungskurſus ſollte in erſter Linie der techniſchen Schulung der Dirigenten dienen.

Hans Ferdinand Schaubs Frühlingslied für Kinderchor und Klavier, „Der Wihnachsmann in'n Snee" für Chor und Kammerorcheſter kommt beim Hamburger Jugendſingen der ſtaatl. Singeſchule unter Leitung von KMD Karl Paulke am 5. und 6. März im großen Saal der Muſikhalle zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

GMD Herbert Albert-Baden-Baden wurde zum Generalmuſikdirektor der Württembergiſchen Staatstheater ernannt.

Konzertmeiſter Karl Müller konnte am 15. Februar ſein 40jähriges Jubiläum als Celliſt des Mannheimer Nationaltheaters feiern.

GMD Dr. Heinz Drewes-Altenburg wurde als Leiter der Abteilung Musik in das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda berufen.

Der Oberspielleiter der Berliner Staatsoper Rudolf Hartmann wurde für die nächste Spielzeit als leitender Oberspielleiter an die Münchner Staatsoper verpflichtet.

Intendant Rolf Ziegler-München-Gladbach wurde mit der kommenden Spielzeit an das Grenzlandtheater Flensburg verpflichtet. Intendant Nissen scheidet auf eigenen Wunsch aus dem Verband dieses Theaters aus.

Als Intendant nach München-Gladbach wurde der bisherige Chefdramaturg und 1. Spielleiter der Württembergischen Staatstheater Erich Alexander Winds berufen.

Staatskapellmeister Richard Kraus-Stuttgart wurde mit dem Beginn der neuen Spielzeit als Generalmusikdirektor und musikalischer Oberleiter an die Städt. Bühnen in Halle a. d. S. verpflichtet.

Bei der Leipziger Tagung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft wurde Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn zum Präsidenten der Gesellschaft gewählt.

Heinz Reinhard Zilcher wurde für die diesjährigen Festspiele nach Bayreuth verpflichtet und geht anschließend als Kapellmeister und Chordirektor nach Stettin.

Intendant Curt E. Nuernberger von der Schlesischen Landesbühne Glogau wurde als Intendant an das Deutsche Nationaltheater Osnabrück berufen.

Intendant Hans Teßmer, der Leiter des deutschen Grenzlandtheaters in Görlitz, wurde als Intendant an das Stadttheater Mainz verpflichtet.

Rolf Ehrenreich vom Stadttheater Dortmund geht als Korrepetitor an die Berliner Staatsoper. An seine Stelle tritt der bisher stellvertretende Chordirektor Hans Trippel.

Pianist Karl Ludolf Weishoff-München wird ab nächster Spielzeit auch als Cembalist tätig sein.

In Anhalt wurde die Stelle eines staatlichen Musikberaters geschaffen und dem Kammersänger Hans Nietan übertragen.

Geburtstage.

Carl Cämmerer, Kammervirtuose in Sondershausen und Komponist, wurde 95 Jahre alt. Der Führer, sowie der Präsident der Reichsmusikkammer, sandten ihm Glückwünsche,

Marie von Bülow, die Witwe Hans von Bülows, feierte am 12. Februar ihren 80. Geburtstag (vgl. hiezu S. 309/10 dieses Heftes).

Prof. Dr. Carl Krebs, Musikwissenschaftler, Schriftleiter, seit 32 Jahren Musikkritiker in Berlin, wurde 80 Jahre alt.

Robert Knoblauch, der Gründer und Inhaber der seit 30 Jahren in Frankfurt a. M. bestehenden Konzertagentur, wurde am 8. Februar 75 Jahre alt. Der Jubilar, selbst ein ausgezeichneter Cellospieler, hat dem Musikleben Frankfurts stets fördernden Antrieb gegeben und namentlich zahlreichen jungen Kräften den Weg zum Konzertsaal gebahnt.

Ernst Janetzke-Berlin, in Sängerkreisen geschätzter Schriftleiter, wurde 70 Jahre alt.

Martin Frey, Hallischer Komponist und Musikpädagoge, wurde 65 Jahre alt.

Franz Stahr, Komponist, Geiger, Köln, wurde 60 Jahre alt.

Der Dirigent des Karlsbader Kurorchesters GMD Robert Manzer feierte am 14. Januar seinen 60. Geburtstag. Aus diesem Anlaß wurden ihm zahlreiche Ehrungen zuteil. Manzer wirkt seit mehr als 25 Jahren in Karlsbad; er ist ebenso sehr als Dirgent wie als vorzüglicher Kammermusiker geschätzt. U.

Unser Mitarbeiter, Hilmar Beyersdorf-Rudolstadt, beging am 23. Januar seinen 60. Geburtstag. Beyersdorf hat sich durch zahlreiche musikwissenschaftliche Arbeiten, besonders über thüringische Musiker und Musik, Verdienste erworben. Auch als Komponist von Solo- und Chorliedern, sowie von Instrumentalwerken, ist er bekannt geworden, ferner durch seine Tätigkeit als Konzertorganist.

Wilhelm Rode, Generalintendant des Deutschen Opernhauses, Berlin, Regisseur, einer der bedeutendsten Wagnersänger, wurde am 17. Februar 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† am 8. Februar die ausgezeichnete Gesangspädagogin Auguste Böhme-Köhler-Leipzig, deren Heimgang für die Singlehrerschaft Deutschlands einen schweren Verlust bedeutet. Sie trat ein für eine naturgemäße Singerziehung und regte besonders in freien Zusammenkünften mit Lehrern der deutschen Volksschule nachhaltig zur Gewinnung des Stimmausgleiches an. Für sie und ihre begeisterten Anhänger hat es nie eine Registerfrage gegeben. Kann es nicht geben: Registererscheinungen sind das sicherste Anzeichen für schwere Fehler gegen die naturgemäße Stimmbildung. — Abhold allem Geltungsbedürfnis bewies sie eine Selbstlosigkeit von seltenem Ausmaß. Daher auch die treue Anhänglichkeit aller derer, die das Glück hatten, ihre Schüler zu sein. Es will schon einiges besagen, daß ein Albert Greiner (Augsburg) keine Gelegenheit vorübergehen läßt, mit freudigem Stolz zu ihr sich zu bekennen als seiner großen Lehrmeisterin. Ihr Andenken bleibt in Ehren.

Dr. Hugo Löbmann.

† Rita Thurneiser, Pianistin, Lehrerin und Schriftstellerin in Berlin.

Johann Nepomuk David / Motetten

Ich wollt, daß ich daheime wär
Choralmotette f. vierstimmigen gemischt. Chor. (Komp. 1936)
Sängerpartitur . . . . RM —.40

Ex deo nascimur-in Christo morimur-de spirito sancto reviviscimus
Motette für achtstimmigen gemischten Chor.
Partitur RM 4.50, jede Chorstimme . . . . RM —.60

Drei Motetten: (Komp. 1935)

Nr. 1 **Nun bitten wir den heiligen Geist**
Choralmotette zu vier ungleichen Stimmen.
Sängerpartitur . . . . RM —.40

Nr. 2 **Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld**
Motette zu vier Stimmen. Sängerpartitur . . . RM —.40

Nr. 3 **Herr, nun selbst den Wagen halt**
Choralmotette zu vier bis fünf Stimmen. Sängerpart. RM —.60

Kurt Thomas / Kleine geistl. Chormusik

Werk 25

liegt jetzt abgeschlossen vor!

Sie umfaßt folgende 20 Motetten für alle Gelegenheiten des Kirchenjahres und den Gebrauch auch in kleineren Gemeinden:

Advent „Machet die Tore weit" op. 25 Nr. 1. Für vierstimmigen gemischten Chor a cappella

Advent und Epiphanias „Mache dich auf, werde Licht" op. 25 Nr. 4. Für vierstimigen Chor a cappella

Weihnachten „Daran ist erschienen die Liebe Gottes" op. 25 Nr. 2. Für gemischten Chor, Sopran- u. Violinsolo u. Orgel

Neujahr „Ist Gott für uns" op. 25 Nr. 3. Für vierst. Chor a cappella

Volkstrauertag „Niemand hat größere Liebe" op. 25 Nr. 5. Für Soli, vierstimmigen Chor und Orgel

Passion „Fürwahr, er trug unsere Krankheit" op. 25 Nr. 6. Für vierstimmigen Chor a cappella

Ostern „Der Tod ist verschlungen in den Sieg" op. 25 Nr. 7. Für vierstimmigen Chor a cappella

Sonntag Kantate „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" op. 25 Nr. 20. Für dreist. Chor, zwei Violinen und Orgel.

Himmelfahrt „Gott fährt auf mit Jauchzen" op. 25 Nr. 8 Für vierstimmigen Chor a cappella

Pfingsten „Schmücket das Fest mit Maien" op. 25 Nr. 9. Für vierstimmigen Chor, zwei Violinen und Orgel

Trinitatisfest „Die Gnade unseres Herrn Jesu Christi" op. 25 Nr. 11. Für vierstimmigen Chor a cappella

Johannisfest „Wir wollen sing'n ein' Lobgesang" op. 25 Nr. 10. Für vierstimmigen Chor a cappella

Michaelisfest „Herr Gott, dich loben alle wir" op. 25 Nr. 19. Für drei- bis fünfstimmigen Chor a cappella

Erntedankfest „Jauchzet Gott alle Lande" op. 25 Nr. 12. Für vierstimmigen Chor a cappella

Reformationsfest „Erhalt uns Herr, bei deinem Wort" op. 25 Nr. 13. Für vierstimmigen Chor a cappella

Bußtag „Herr, sei mir gnädig" op. 25 Nr. 14. Für vierstimmigen Chor a cappella

Totensonntag „Gott wird abwischen alle Tränen" op. 25 Nr. 15. Für vierstimmigen Chor a cappella

Kirchweih „Herr, ich habe lieb" op. 25 Nr. 16. Für vierstimmigen Chor a cappella

Konfirmation „Fürchte dich nicht" op. 25 Nr. 17. Für vierstimmigen Chor a cappella

Trauung „Wenn ich mit Menschen- u. mit Engelzungen redete" op. 25 Nr. 18. Für Baritonsolo (od. Chor), Frauenchor u. Orgel

Preis jeder der 20 Chorpartituren RM —.40

„Thomas beweist ein sicheres Gefühl dafür, was für den Gottesdienst geeignet ist und für die Grenzen, die den meisten Chören in ihrer Leistungsfähigkeit gezogen sind. Die Motetten sind gesungenes Bibelwort, das eine klare musikalische Ausdeutung erfährt. Ausdrucksvolle Melodik und überraschende Harmonik dienen dieser Absicht." (Evangelische Kirchenmusik, November 1936)

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

† am 9. Februar, wenige Tage nach seinem 80. Geburtstag, der bekannte Berliner Musikkritiker Prof. Dr. Karl Krebs.

† im 61. Lebensjahr in München der geschätzte Lehrer an der Akademie der Tonkunst Violinist Prof. Georg Knauer.

† Guido Peters, feinsinniger Wiener Komponist und Pianist (u. a. 3 Sinfonien, die mehrfach von den Wiener Philharmonikern aufgeführt wurden).

† Fritz Fuhrmeister, gehaltvoller Komponist (Lieder und Kammermusik) in Berlin, 75 Jahre alt.

† Julius Schrey, flämischer Komponist und Dirigent, Professor am Antwerpener Konservatorium, im 68. Lebensjahr.

† Ernst Coith, ehem. Kgl. Kammermusiker, Schüler von Joachim, 85 Jahre alt.

† Anna Jäger, ehem. dramatische Sängerin des Frankfurter Opernhauses, im Alter von 75 Jahren.

† Universitätsmusikdirektor D. Ernst Schmidt, Erlangen, hochverdient um die Belange bayerischer Kirchenmusik, 72 Jahre alt.

† am 11. Jänner 1937 in Wien der Komponist Guido Peters. Erst vor wenigen Wochen war sein 70. Geburtstag gefeiert worden. Als Schaffender hatte Peters, unbekümmert um die Wandlungen der letzten Jahrzehnte, eine ideale klassizistische Richtung eingehalten; davon geben 3 Sinfonien und andere Orchesterwerke, so ein von den Wiener Philharmonikern aufgeführtes „Vorspiel zu einer Tragikomödie", ein Oktett für Bläser und Streichinstrumente, 3 Streichquartette, eine Sonate für Violoncello, mehrere Chöre und Lieder, und vor allem eine große Auswahl von Klavierwerken beredtes Zeugnis. Peters war auch als Pianist, insbesondere als Bach-Spieler, aber auch als Interpret Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns und Chopins, ein nachschaffender Künstler von großem, achtunggebietendem Format. In Graz geboren, hatte er, abgesehen von einem 3jährigen Aufenthalt in München und zahlreichen Konzertreisen, die größte Zeit seines schaffensreichen Lebens in Wien zugebracht, und hier hat er sich, kraft seines aufrechten Wesens, seines Idealismus und seiner hohen Begabung einen weiten Kreis von Freunden und Verehrern geschaffen, die sich als „Guido Peters-Gemeinde" tatkräftig um die Anerkennung seines Schaffens als das eines leuchtenden Beispiels für die jüngere Generation, bemühten. v. j.

† am 30. Jan. Maria Pembaur-Elterich, die Kunst- und Lebensgefährtin Josef Pembaurs, des großen Münchener Pianisten. Die Verstorbene, Tochter des Schulrats Elterich in Grimma, widmete sich auf dem Leipziger Konservatorium dem Studium der Musik. Im Klavier war Reisenauer, im Gesang Hedmondt ihr Lehrmeister. Ihre Lehrjahre sah Maria Elterich durch eine ehrende Auszeichnung im Gesang gekrönt. Dann vollendete sie ihre Klavierstudien bei Josef Pembaur, mit dem sie den Bund fürs Leben schloß. 1921 übersiedelte Maria Pembaur mit ihrem Gatten von Leipzig nach München, wo ihr Haus bald Mittelpunkt einer geselligen, charaktervollen Musikpflege ward. Unvergeßlich werden allen, die sie miterleben durften, die Nachmittage im Hause Pembaur bleiben. Auch als Pädagogin, in welcher Tätigkeit sie ihren Gatten glücklich unterstützte, genoß Maria Pembaur bedeutendes Ansehen. Am glücklichsten war sie freilich, wenn sie sich im Zweiflügelspiel mit ihrem Gatten vereinen durfte. Wenn auch Maria Pembaur viel zu früh für alle, die sie als Künstlerin wie als Menschen kannten und schätzten, von uns scheiden mußte, das Schicksal hat ihr doch kurz vor Beschluß ihrer irdischen Laufbahn eine stolze Krönung ihres künstlerischen Wirkens vergönnt: ihr gemeinsames Auftreten mit dem Gatten bei der großen Lisztfeier 1936 in Bayreuth!

Dr. Wilhelm Zentner.

† am 9. Februar, im 59. Lebensjahr, der bekannte Düsseldorfer Komponist und Musikpädagoge MD Johannes Drügpott.

† am 16. Februar der Geschäftsführer des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und -Komponisten Willy Bredschneider im 49. Lebensjahr. Bekannt wurde er vor Jahren durch das Volksstück „Wie einst im Mai" u. a.

† Theodor Hieber, Opernsänger und ehemaliges Mitglied der Berliner Staatsoper, im Alter von 61 Jahren.

BÜHNE

Das ehemalige „Hofschauspielhaus" und spätere, durch viele Krisen gegangene „Alberttheater" wurde jetzt von der Stadt Dresden zu einem „Theater des Volkes" umgestaltet, das den weniger bemittelten Kunstfreunden gute volkstümliche Singspiele, Operetten, leichte Spielopern und Schauspielwerke vermitteln soll. Die bisher gehörten Aufführungen entsprachen als ausgezeichnete Leistungen und dürfte dieses neugegründete Volkstheater neben den beiden Staatstheatern der Oper und des Schauspiels seinen volkskulturellen Zweck erfüllen. — Als tüchtige Kapellmeister wurden verpflichtet Dr. W. van Endert und Hugo Leyendecker. Pellegrini.

Albert Lortzings „Die beiden Schützen" kam am 20. Februar, dem Tag, an dem die Oper vor 100 Jahren im Alten Theater zu Leipzig ihre Uraufführung erlebte, an gleicher Stätte zu einer eindrucksvollen Neuinszenierung.

Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe hatte als „Serpetta" in einer in ihrer Gesamtheit vortrefflichen Aufführung von W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" (in der Neubearbeitung von Siegfried Anheißer) am Badischen Staatstheater in Karlsruhe großen Erfolg.

GMD Prof. Carl Leonhardt leitete eine festliche Aufführung des „Lohengrin" in Coburg.

VON DEUTSCHER MUSIK

Band 50

Dr. Fritz Stege

Bilder aus der deutschen Musikkritik

Kritische Kämpfe in 2 Jahrhunderten

128 Seiten, 13 Bilder

*

INHALT:

Klassiker der Musikkritik.

Wie Johann Mattheson der Vater der Musikkritik wurde (1722)

Wie Adam Hiller den Grundstein zur Kunstkritik legte (1766)

Wie Johann Friedrich Reichardt zum kritischen Volkserzieher wurde (1800)

Wie Friedrich Rochlitz den kritischen Berufsstand gründete (1791)

Wie E. T. A. Hoffmann Beethoven entdeckte (1809)

Intermezzo: Der Kampf um die Zeitungskritik (1819)

Wie Rellstab mit dem Musikminister Spontini kämpfte (1827)

Wie Robert Schumann gegen die Philister zu Felde zog (1833)

Die neue Zeit.

Wie Franz Brendel die „Neudeutsche Schule" gründete (1859)

Wie Wilhelm Tappert für Wagner stritt (1875)

Wie Hugo Wolf die Wiener zu Wagner bekehrt (1884)

Wie Arthur Seidl für eine Erneuerung der Musikkritik eintritt (1909)

Wie Alfred Heuß auf den Führer harrte (1920—33)

Wie der Musikpolitiker Karl Storck zu neuem Leben ersteht (1911/1934)

Ausklang.

Das Wort hat der Künstler (1935)

Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Gustav Bosse Verlag Regensburg

Mozart-Stiftung

von 1838 zu Frankfurt am Main

Stipendium für Musiker

Die im Jahre 1838 vom Frankfurter Liederkranz ins Leben gerufene

Mozart-Stiftung zu Frankf. a. M.

welche die Unterstützung musikalischer Talente behufs Ausbildung in der Kompositionslehre bezweckt, beabsichtigt pro 1. September 1937 ein neues Stipendium zu vergeben, dessen Dauer durch den Verwaltungs-Ausschuß von Jahr zu Jahr bestimmt wird, jedoch vier Jahre nicht übersteigen darf.

Der Stipendiat erhält für den Zeitraum des Stipendiums eine Freistelle an Dr. Hoch's Konservatorium zu Frankfurt a. M. Es steht ihm aber frei, nach zweijährigem Studium an dieser Hochschule seine Ausbildung bei einem Meister eigener Wahl zu vollenden. Außerdem gewährt die Stiftung dem Stipendiaten noch einen jährlichen Zuschuß von RM 1200.-.

Bezüglich des Stipendiums sind folgende Bestimmungen maßgebend:

1. Jeder Deutsche bis zum Alter von 24 Jahren, der unbescholtenen Rufes ist, besondere musikalische Befähigung besitzt und arisch im Sinne des Berufsbeamtengesetzes ist, kann sich um die Unterstützung bewerben.

2. Erscheinen die desfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines vom Ausschusse bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben.

3. Über die eingelieferten Arbeiten haben 3 Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen.

Wir laden nun alle diejenigen, welche geneigt und nach den obigen Bestimmungen geeigenschaftet sind, ein, sich in frankierten Zuschriften bei dem unterzeichneten Sekretär des Ausschusses

bis zum 15. April 1937

zu melden. Dieser Meldung sind beizufügen: Altersangabe, Leumundszeugnis, Nachweis der arischen Abstammung und eine gedrängte Darstellung des seitherigen Lebens- und Bildungsganges, unter Anlage der erforderlichen Zeugnisse.

Bewerbungen, welche vorstehenden Bedingungen nicht entsprechen, finden keine Berücksichtigung.

Frankfurt am Main, im Februar 1937.

Der Verwaltungsausschuß d. Mozart-Stiftung

und in dessen Namen

Der Präsident: Dr. Carl Friedleben

Der Sekretär: B. A. Anthes, Sommerringstr. 7

Wolf-Ferraris „Campiello" ging soeben auch über die Magdeburger Bühne und errang auch dort einen vollen Erfolg.

Felix Woyrschs deutsche Volksoper „Der Weiberkrieg" kam am Stadttheater Lübeck zur erfolgreichen Aufführung.

G. Spontinis „Vestalin" kommt in der Bearbeitung von Landgerichtsrat Schaefer-Duisburg demnächst in der Duisburger Oper heraus.

Auf Anregung des Hildesheimer Oberbürgermeisters Dr. Ehrlicher soll dort eine eigene ständige Oper aufgebaut werden.

Am Prager Deutschen Theater gelangte unter Fritz Zweigs Stabführung die Oper „Die Zarenbraut" von Rimsky-Korssakow zur Erstaufführung. Da dieses Theater in den letzten Monaten den deutschen Opernspielplan sehr vernachlässigte, ist diese Erstaufführung eines russischen Opernwerkes als überflüssig zu bezeichnen. U.

Werner Egks „Zaubergeige" wird soeben von den Stadttheatern Aachen und Bielefeld einstudiert.

Ein neues, bedeutendes Bühnengesangstalent, die Altistin Rise Stevens, ist von Direktor Dr. Eger entdeckt und dem Prager Deutschen Theater verpflichtet worden. Ihre ersten Gastspiele brachten der tatsächlich hochbegabten Künstlerin außerordentliche Erfolge. U.

Das Badische Staatstheater Karlsruhe feierte Carl Maria von Webers 150. Geburtstag mit einer Festaufführung seines „Freischütz".

KONZERTPODIUM

Zu einem starken Erlebnis für Weimar wurde die Aufführung von Anton Bruckners 8. Sinfonie im Rahmen des 4. Sinfoniekonzertes der Nationaltheaters unter der Stabführung von GMD Prof. Carl Leonhardt als Gast.

In einer Kammermusik im kleinen Saal des Gewandhauses zu Leipzig am 4. März spielen Hugo Kolberg und Wilhelm Furtwängler Sonaten für Violine und Klavier. Bei dieser Gelegenheit kommt eine Sonate von Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung.

Hans Joachim Moser, der bekannte Bach- und Schützforscher, der sich nunmehr wieder dem Oratoriengesang als Baß und Bariton zuwendet, gab in Nordhausen einen Pfitznerabend. In Gera sang er Lieder von Graener, Strauß, Mattiesen, Zilcher, Wetz und Hugo Wolf, in Reichenbach in eigener Bearbeitung die schönsten Weisen des deutschen Minnesangs und in Chemnitz altdeutsche Volkslieder, jeweils durch einleitende Worte erläutert.

Die 8. Sinfonie von Waldemar v. Baußnern erlebte — fünf Jahre nach dem Tode des Meisters — ihre vom Leipziger Sender übertragene Uraufführung im Leipziger Gewandhaus unter der eindrucksstarken Gestaltung von GMD Weisbach mit dem Leipziger Sinfonie-Orchester. — Des Meisters 4. Sinfonie wird in der kommenden Spielzeit durch MD Kurt Barth in Zwickau zur Aufführung kommen.

Prof. Dr. Peter Raabe wird zur Eröffnung der 3. Richard Wagner-Festwoche (18.—23. Mai) im Lippischen Landestheater in Detmold über „Beethoven und Wagner" sprechen und das Beethoven-Festkonzert am 19. Mai dirigieren. Als Solisten im Beethoven-Festkonzert wirken mit Hilde Singenstreu von der Städt. Oper Hannover und Herbert Alfen von der Wiener Staatsoper.

Prof. Heinrich Laber, der für alle Orchesterwerke von Max Reger in Gera und zum Teil in einer ganzen Anzahl anderer Städte herausbrachte und auch die Reger-Gedenkfeier seinerzeit in München leitete, setzte sich in Gera für des Meisters „Requiem" und „An die Hoffnung" ein.

MD Albrecht brachte in Stettin die 2. Symphonie von Draeseke, GMD Prof. Carl Leonhardt in München seine „Sinfonia tragica" zur Aufführung.

Der Gaumusikreferent der NS-Kulturgemeinde Mainfranken, Prof. Hanns Schindler veranstaltete kürzlich die 50. volkstümliche musikalische Feierstunde im Rosenberg-Haus zu Würzburg. Die in wöchentlichen Feierstunden in nunmehr drei Jahren von ihm geleistete musikerzieherische Tätigkeit fand starken Wiederhall und ist aus Würzburgs Musikleben nicht mehr wegzudenken.

Die jugendlich-dramatische Sängerin der Rostocker Oper, Margarete Wallas, hatte als Wagnersängerin große Erfolge.

Wilhelm Jergers Werke wurden in der vergangenen Spielzeit in Deutschland, Österreich, Ungarn, Polen, Frankreich und in der Tschechoslowakei aufgeführt. Die „Partita für Orchester" kam u. a. in Berlin, Wien, Salzburg (Festspiele), Aachen, Budapest, Brünn, Prag, Königsberg und Paris zu Gehör.

Eva Schlee sang die Sopranpartie in Beethovens Neunter Sinfonie im Konzert des Oratorienvereins zu Hannover mit großem Erfolg und hinterließ auch mit der tragenden Rolle in Felix Woyrschs „Weiberkrieg", der kürzlich in Lübeck gespielt wurde, starken Eindruck.

In Heidelberg rief die Pianistin Toni Seelig die 1893 von ihrem Vater gegründeten Kammermusikkonzerte, die es sich zur Aufgabe machen, mit jungen Künstlern selten gehörte Werke zu Gehör zu bringen, wieder ins Leben und trat im Januar in Heidelberg und Karlsruhe erfolgreich vor die Öffentlichkeit. Es kamen u. a. Lieder und Arien für Sopran (Lotte Weideneder, München) mit Triobegleitung oder obl. Violine deutscher und italienischer Meister und das in letzter Zeit kaum mehr in Original-

ANTONIO VIVALDI

Zwei Konzerte

für Flöte, Streichorchester u. Generalbaß (op. X Nr. 4 G-dur, Nr. 5 F-dur)

Herausgeg. von **Wolfgang Fortner**

Partituren (zugleich Cembalo- oder Klavierstimme) Edition Schott Nr. 2460/1 . . . . je M. 2.—
Orchester-Stimmen zu jed. Konzert einz. je M. —.50

Aus der echten Begeisterung des heutigen Musikers für die formklare und erfindungsreiche Art eines Vivaldi erwuchs die vorliegende Neuausgabe von Wolfgang Fortner, der neben seiner kompositorischen Tätigkeit das Collegium musicum der Heidelberger Universität leitet. Die beiden Konzerte sind hinsichtlich ihrer praktischen Verwendbarkeit als geradezu ideale Spielmusik auch für Laien anzusehen, denn für die Begleitung des — übrigens nicht schwierigen — Soloparts genügt im einfachsten Fall bereits das Streichquartett.

Erschienen in der Sammlung ANTIQVA. Ausführlicher Prospekt der Reihe kostenlos

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

EDITION PETERS

Neu! *Neu!*

W. A. MOZART

Klavierstücke

Im Urtext nach den Autographen und Erstdrucken herausgeg. von

Kurt Soldan

Fantasie und Fuge C dur / Fantasien c moll und d moll / Rondos D dur, F dur und a moll / Andante F dur / Suite C dur / Adagio h moll / Menuett D dur / Gigue G dur

Edition Peters Nr. 4240 RM 2.—

Dem Herausgeber ist es gelungen, seiner Arbeit die Autographe und Erstdrucke in einer bisher nicht erreichten Vollständigkeit zu Grunde zu legen. Die Fingersätze sind von Otto Weinreich, dem bekannten Klavierpädagogen am Landeskonservatorium zu Leipzig

C. F. PETERS / LEIPZIG

Fertig liegt vor:

KURZGEFASSTES TONKÜNSTLER-LEXIKON

für Musiker und Freunde der Tonkunst
begründet von Paul Frank
14., stark erweiterte Auflage
neu bearbeitet und ergänzt von
Prof. Dr.
Wilhelm Altmann
Begründer und Leiter der Musik-Abteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin i. R.

Das umfassendste Nachschlagewerk über die Musikwelt der Vergangenheit und Gegenwart.

Kl. 4° Format, 728 und VIII Seiten in Buckram gebunden Rm. 24.—

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

SCHUBERT für 2 Klaviere

UNGARISCHE FANTASIE

(Divertissement à la Hongroise) für Klavier zu 4 Händen auf 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen von Professor Bruno Hinze-Reinhold
Ed.-Nr. 2675 (Partiturmäßig gedruckt) . RM 2.50

VARIATIONEN AS DUR

über ein eignes Thema für Klavier zu 4 Händen auf 2 Klaviere zu 4 Händen übertragen von Professor Bruno Hinze-Reinhold
Ed.-Nr. 2676 (Partiturmäßig gedruckt) . RM 2.—

MILITÄRMARSCH IN G DUR

für 2 Klaviere zu 4 Händen bearbeitet v. G. Horváth
Ed.-Nr. 2054 . . . . RM 1.50

Steingräber Verlag, Leipzig

besetzung gehörte Bläserquintett von Mozart zur Aufführung.

Wilhelm Stroß wird die Uraufführung des Violinkonzertes von Wilhelm Maler auf dem Internationalen Musikfest in Baden-Baden im März spielen.

Das Süddeutsche Trio München (Jakob Trapp, Erich Wilke und Kurt Merker) feierte kürzlich sein 10jähriges Bestehen mit einem Konzert im dichtbesetzten Herkulessaal.

Prof. Heinrich Laber brachte in Gera mit der Reußischen Kapelle im letzten Anrechtskonzert des Musikalischen Vereins die 1. Symponie von Bruckner in der Linzer Fassung zur begeistert aufgenommenen Erstaufführung (Solist: Siegfried Borries).

Bela Bartoks „Musik für Streichinstrumente" kam in Basel unter Paul Sacher zur erfolgreichen Uraufführung. In Deutschland erklingt das Werk erstmals beim Baden-Badener Musikfest.

Die Badischen Staatstheater zu Karlsruhe begingen den Heldengedenktag mit einer Aufführung des Requiem von Verdi in der Städtischen Festhalle.

Ludwig Hoelscher spielte in Würzburg früh- und spätromantische Werke.

GMD Prof. Leopold Reichwein dirigierte kürzlich, zum ersten Male nach seiner Ausweisung, wieder in Wien und wurde von seinen zahlreichen dortigen Freunden mit großem Jubel begrüßt. Er leitete das meist aus jungen Musikern neu gegründete „Wiener Tonkünstler-Orchester", das er zu einer prachtvollen Wiedergabe von Beethovens Siebenter, Schuberts Unvollendeter und des Meistersinger-Vorspieles führte.

In Rostock hörte man kürzlich erstmals Carl Nielsens nachgelassenes Flötenkonzert.

Im Rahmen der Städtischen Konzerte in Dortmund steht ein Nordischer Abend (Jon Leifs — Y. Kilpinen — J. Sibelius) bevor. Im letzten Konzert des Winters erklingt Hans Pfitzners Cellokonzert mit Ludwig Hoelscher als Solist.

Das Städtische Orchester Liegnitz stellte in einer kürzlichen Morgenfeier Werke schlesischer Komponisten vor die Offentlichkeit.

Die österreichische Erstaufführung von J. N. Davids „Partita für großes Orchester" in Linz hatte einen großen Erfolg. Die nächste Aufführung des Werkes wird Präsident Prof. Dr. Peter Raabe in Berlin leiten.

In der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen sang Gertrude Pitzinger Schuberts „Winterreise".

Hermann Grabners „Fröhliche Musik für Orchester" erlebte eine erfolgreiche Aufführung im Gewandhaus zu Leipzig unter Hermann Abendroth.

Karl Thiemes Spielmusik in Variationen „Gestern Abend war Vetter Michel da" wird demnächst in München aufgeführt, nachdem sie bereits Aufführungen in Leipzig, am Deutschlandsender, den Reichssendern Hamburg und Leipzig sowie in einer Veranstaltung der HJ in Stettin erlebte.

Hermann Kundigrabers Serenade für 6 Solo-Bläser kam in einem Kammermusikkonzert des Staatskonservatoriums zu Würzburg durch die Bläservereinigung dieses Instituts zur Uraufführung.

Im 3. Museumskonzert zu Frankfurt a. M. kam unter Leitung von E. Jochum Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge" für großes Orchester zu einer erfolgreichen Aufführung.

Der Basler Tenor Joseph Cron wirkte als Solist beim Jubiläumskonzert des Schubert-Bundes Wiesbaden (Schubert-Lieder) mit und wurde für die Übernahme der Tenorpartie in den „Jahreszeiten" von StaatsKM Robert Laugs nach Kassel verpflichtet.

KM Karl Dammer bringt demnächst mit dem Nürnberger Lehrergesangverein Hermann Reutters Oratorium „Der große Kalender" zur Wiedergabe.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Leitung von Gertrude-Ilse Tilsen kehrte soeben von einer Konzertreise durch West- und Mitteldeutschland (Essen, Wiesbaden, Leipzig und Erfurt) zurück.

Hans Brehmes Klavierkonzert Werk 32 kam dieser Tage durch die Preußische Akademie der Künste unter Prof. Dr. Georg Schumann zur Aufführung. Den Solopart spielte der Komponist. Sein Sextett erklang kürzlich in Winterthur; seine „Partita für Streichquartett" Werk 23 wird soeben in Frankfurt und München einstudiert.

In einem Hauskonzert von Hanna Horn (Breslau) wurden Werke schlesischer Komponisten (Gerhard Strecke, Wilhelm Erfurt, Ernst August Voelkel) aufgeführt.

Für das Klavierkonzert es-moll des Wuppertaler Komponisten Karl Pfeiffer setzt sich der Essener Pianist Erwin Gräwe ein. Er spielte es zuerst in Krefeld unter GMD Volkmann als Gast, dann in Oberhausen, Duisburg und Remscheid. Am 21. März geht es über den Kurzwellensender ins Ausland.

In einer Veranstaltung des Vereins zur Pflege volkstümlicher Musik in Emden kam Max Bruchs „Lied von der Glocke" unter der Leitung von MD Rudolf Müller und Mitwirkung von Wilma Brettschneider-Tergast, Hedwig Engelhorn-Rode, Alfred Wilde und Paul Gümmer zur Aufführung.

GMD Franz v. Hößlin konzertierte mit dem Städtischen Orchester in Florenz im großen Florentiner Teatro Comunale und wurde sehr gefeiert. Das Programm bestand vorwiegend aus deutscher Musik (Weber, Wagner, Beethoven).

Der Augsburger städtische Chor (Ltg. Prof. Eugen Jochum) unternahm kürzlich eine neuerliche Sangesreise ins Allgäu.

Im März erscheint:

Segen der Erde

Eine Chor-Feier

für gemischte-, Männer-, Frauen- und Kinder-Stimmen, Sopran- und Bariton-Solo und kleines Orchester

von

Hermann Grabner

Dichtung von

Margarete Weinhandl

Aufführungszeit: 75 Minuten

*

Mit diesem Werke geht Grabner in der in den „Landchören" beschrittenen Stilrichtung weiter. So ist ein Werk entstanden, das chorisch keinerlei besondere Schwierigkeiten bietet, eigen in Form und Stil ist, nur kleines Orchester zur Begleitung heranzieht und damit die Aufführungsmöglichkeiten erleichtert. Das Werk ist zeitlos, hat aber, wie schon aus dem Titel hervorgeht, besondere Bedeutung für das Erntefest.

Ein frohes, hochwertiges Werk, das den einfachen Mann wie den verwöhntesten Musikfreund packt, ein Stück ohne jeglichen toten Punkt hat Grabner hier geschaffen. — Die Chorfeier dauert (ohne Pause) 75 Minuten, mit Pause also 1½ Stunden. — Der Komponist schlägt vor, die Aufführung mit seinem Orchesterwerk „Fröhliche Musik" zu eröffnen, ein Stück für kleines Orchester, das auch auf dem kommenden Tonkünstlerfest in Frankfurt zur Aufführung gelangt.

Kistner & Siegel / Leipzig

Von

KARL HÖLLER

der in den letzten Jahren durch die Erfolge seiner Orchesterwerke in den Vordergrund des Interesses getreten und eine der stärksten Begabungen unserer jüngsten Generation ist, erschienen soeben:

Op. 16. **Tokkata, Improvisationen und Fuge**
für zwei Klaviere . . . . no. RM 8.—

Op. 17. **Sechs geistliche Gesänge**
für Sopran und Orgel . . no. RM 2.80

Op. 22. **Choralvariationen für Orgel**
Nr. 1. Helft mir Gottes Güte preisen no. RM 1.80
Nr. 2. Jesu meine Freude . . . . no. RM 3.50

Bitte die Werke zur unverbindlichen Einsichtsnahme zu verlangen!

F. E. C. Leuckart in Leipzig C 1
Egelstr. 8 * Gegründet 1782

DAS NEUE SONATINEN BUCH

für Klavier

55 klassische und neuere Sonatinen und Stücke

herausgegeben von

Martin Frey

Ed. Schott 2511/12 . . . . je M. 2.—

Die neue mustergültige Sammlung, modern in der Auswahl, für Unterricht und Haus gleich hervorragend geeignet.

Ausführlicher Prospekt kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Wunsch hat ein neues Orchesterwerk: „Drei Fugen Sinfonie" beendet und wurde von der Preußischen Akademie der Künste aufgefordert, dieses Werk mit dem Berliner Philharmonischen Orchester aufzuführen.

Der italienische Komponist Alfredo Casella hat eine neue Oper unter dem Titel „Il descito tentato" vollendet, die die Geschichte des neuen Imperiums behandelt. Das Werk gelangt zur Uraufführung während der Maifestspiele 1937 in Florenz.

Der E. T. A. Hoffmann-Forscher Lukas Böttcher hat eine neu entdeckte Musikkomödie Hoffmanns, „Liebe und Eifersucht", für den Rundfunk bearbeitet.

Hermann Blume hat im Auftrag von Reichsminister Seldte zum 44. Geburtstag von Generaloberst Göring ein Jagdquartett für Waldhörner und Männerchor unter Verwendung von bekannten Jagdmotiven komponiert, das von Mitgliedern der Staatsoper in Görings Hause aufgeführt wurde und solchen Erfolg hatte, daß es sofort wiederholt werden mußte.

Felix Weingartner hat eine neue, siebente Symphonie vollendet. Sie ist für Orchester, Orgel und Soloquartett gesetzt und besteht aus fünf Sätzen. Der erste und dritte Satz sind rein instrumental gehalten, die anderen Sätze ziehen die menschliche Singstimme heran. Dem zweiten Satz ist das Gedicht „Die zwei Wanderer" von Hebbel unterlegt, im vierten Satz singt ein Solo-Sopran mit Orgelbegleitung einen Text, den Weingartners Frau: Carmen Studer, geschrieben hat, im letzten Satz erklingt ein „Hymnus an die Liebe" nach Worten Hölderlins in der Besetzung für Soli, Chor und Orchester. Der Komponist hat erklärt, daß er mit diesem Werk sein symphonisches Schaffen für abgeschlossen halte.

Alle Komponisten, die in Schleswig-Holstein geboren sind, werden gebeten, sich mit der schleswig-holsteinischen Musiksammlung in Verbindung zu setzen (Anschrift: Neumünster, Kleinflecken 21), ihren Lebenslauf, ein Verzeichnis ihrer Kompositionen und bereits entbehrliche Handschriften einzusenden, damit die Sammlung das Archiv für das gesamte schleswig-holsteinische Musikschaffen werden kann.

Hans Stieber, der Komponist des „Eulenspiegel", hat im Auftrag der Städt. Theater zu Leipzig eine neue Schauspielmusik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" geschaffen unter Verwendung der Musik zu „The Fairy Queen" von Henry Purcell. Es ist übrigens bezeichnend, daß auch andere Theater im Reiche dazu übergegangen sind, den „Sommernachtstraum" nur noch mit altenglischer Musik auszustatten, z. B. Düsseldorf in der Bearbeitung durch Heinz Vogt.

Sigfrid Walther Müller hat im Auftrag der Fachschaft Volksmusik der Reichsmusikkammer zwei Originalkompositionen für Blasorchester geschrieben. Die beiden Werke „Deutsche Tanzfolge" und „Festlicher Aufmarsch und Hymne" werden zu Pfingsten anläßlich des Reichstreffens der Fachschaft Volksmusik in Karlsruhe uraufgeührt.

Felix Woyrsch beendete soeben die Partitur eines neuen Orchesterwerkes „Thema und Variationen für großes Orchester, Werk 76.

R. Wagner-Régeny hat die Komposition des von der Berliner Staatsoper in Auftrag gegebenen Balletts „Der zerbrochene Krug" beendet.

Ernst Duis-Freiburg schrieb die Musik zu dem neuen Schauspiel von Dr. Manfred Hausmann: „Lilofee". U. a. fanden Erstaufführungen statt in Darmstadt, Köln und Meiningen.

Viktor Junk hat eine aus 10 Sätzen bestehende „Partita für Streichquartett" beendet.

Hermann Simon schrieb einen Zyklus „Der Weg über die Heide" nach Lönsliedern.

Hermann Zilcher vollendete soeben seine 3. Sinfonie für großes Orchester.

VERSCHIEDENES

Wie aus Bologna berichtet wird, hat der Pianist Piccioli die Abzüge einer unveröffentlichten Symphonie von Gaetano Donizetti dem Bürgermeister übergeben, deren Niederschrift in der Bibliothek des Musiklyzeums Martini aufbewahrt wird. Das Werk gelangt zum ersten Male zum Druck.

In Verbindung mit den Veranstaltungen der diesjährigen Tonkünstler-Versammlung des ADMV wird die Stadt Darmstadt eine Ausstellung „Darmstadt als Musik- und Theaterstadt" zeigen.

Wolf-Ferraris Oper „Der Schmuck der Madonna" gelangt demnächst im Wiener Operntheater in einer auf die kirchlichen Bedenken gegen den Text Rücksicht nehmenden Neubearbeitung zur Aufführung. Die neue Fassung, die den Stoff ins 16. Jahrhundert verlegt, wurde ausdrücklich vom Vatikan approbiert.

Einer Meldung aus Budapest zufolge beabsichtigen Nachkommen Franz Liszts, gegen den ungarischen Staat auf Zahlung von zwölf Millionen Pengö zu klagen. Der Betrag stelle den Gegenwert des Nachlasses des Meisters dar, der sich nach Auffassung der Erben zu Unrecht im Besitze des ungarischen Staates befindet. Zu diesem Nachlaß Liszts gehören auch das Klavier Beethovens, seltene Parituren und kostbare Andenken.

Dem Fichtelgebirgsmuseum zu Wunsiedel wurde ein Notenblatt Max Regers geschenkt. Es enthält eines seiner Kinderlieder „Furchthäschen" Werk 76, Nr. 55 für Gesang und Klavier.

Hans Lang gibt aus dem Nachlaß des jungverſtorbenen fränkiſchen Komponiſten Max Maier drei Volksliedbearbeitungen für Männerchor heraus.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Isländiſche Rundfunk brachte in der letzten Zeit an deutſchen Werken: Beethovens Missa solemnis; eine Reihe von Quartetten von Mozart; Kammermuſik von Schubert; in der Muſik aus dem 17. und 18. Jahrhundert: Händel; ein Bachkonzert; ein Konzert Mozart-Haydn; ein weiteres, das Bach und Mozart gewidmet iſt, und eine Sendung Bach-Beethoven.

Hans Chemin-Petit hatte kürzlich als Gaſtdirigent eines Sinfoniekonzertes am Reichsſender Köln einen außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen.

Ein neues Kammermuſikwerk von Alex Grimpe, „Trio für Flöte, Violine und Klavier, Werk 32", gelangte im Reichsſender Hamburg zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Reichsſender Stuttgart widmete eine Konzertſtunde Wilhelm Peterſen, bei der der Komponiſt, Aenny Siben (Geſang) und J. Kaufmann (Klavier) mitwirkten.

Der Reichsſender Königsberg bereitet eine Aufführung von Hermann Henrichs Oper „Beatrice" vor.

Der Reichsſender Berlin brachte kürzlich einen Ausſchnitt aus der ſoeben im Berliner Opernhaus uraufgeführten Oper „Rembrandt van Rijn" von Paul von Klenau.

In einer Sendung „Ernte" des Reichsſenders Berlin, die den im Kriege gefallenen Dichtern und Komponiſten gewidmet war, kamen Rudi Stephans „Variationen über ein eigenes Thema" und Werke von Siegfried Kuhn zu einer dankenswerten Wiedergabe.

In einer kleinen Nachtmuſik des Deutſchlandſenders ſpielte Hans Walter Schleif gemeinſam mit dem Komponiſten eine „Sonate für Oboe und Klavier" von Siegfried Walter Müller.

Der Reichsſender Berlin ehrte den 75jährigen Joſef Reiter am 19. Januar durch eine Sonderſtunde.

Am Reichsſender Königsberg kam kürzlich Hugo Wolfs ſo ſelten gehörter „Corregidor" und C. M. von Webers „Euryanthe" zu einer verdienſtvollen Aufführung.

Giſela Binz ſpielte im Reichsſender Berlin Präludium, Arie und Finale von Céſar Franck.

„Die großen Meister der Musik"

die monumentale und eindrucksvolle Biographienreihe, welche dem Musikfreund eine völlig neue Anschauung von Mensch und Werk der großen Musikheroen in ihrer Eigengesetzlichkeit und ihrer kulturellen Verbundenheit mit der Zeit vermittelt.

Joh. Seb. Bach · Georg Fr. Händel · Joseph Haydn · Wolfg. A. Mozart
Ludw. v. Beethoven · Franz Schubert · Carl Maria v. Weber · Richard Wagner
Guiseppe Verdi · Anton Bruckner · Max Reger · Richard Strauß

Jeder Band, reichhaltig illustriert und mit vielen Notenbeispielen versehen in Ganzleinen gebunden RM 13.50

Ausführliches Angebot u. unverbindliche Ansichtssendung 91 g durch die

Buchhandlg. ARTIBUS et LITERIS Gesellschaft f. Geistes- u. Naturwissenschaften m. b. H., Berlin-Nowawes



Vier neuartige Originalkompositionen

für Sopran mit künstler. Akkordeonbegleitung:

Harmonikalieder *Text und Musik von* ***Fritz Stege***

1. Bergeinsamkeit 2. Harmonika auf dem Meere 3. Dorftanz 4. Die alte Handharmonika

zusammen Mk. 1.50

Ernsten Interessenten stehen Ansichtssendungen zur Verfügung

Matth. Hohner A. G., Trossingen Württ.

In der Konzertreihe „Weſtdeutſche Meiſter der Orgel“ des Reichsſenders Köln ſpielte Joſef Tönnes Max Regers Variationen über ein eigenes Thema Werk 73.

Der Reichsſender Berlin veranſtaltete am 7. Februar die erſte öffentliche Aufführung des Jagdquartetts für Waldhörner und Männerchor „Halli, halloh, das Jagdhorn bläſt“, welches Hermann Blume zum 44. Geburtstag des Miniſterpräſidenten Göring komponiert hat. Die Sendung, ausgeführt von Mitgliedern der Berliner Staatsoper, wurde auf alle deutſchen Sender übertragen.

Jean Sibelius’ ſymphoniſche Werke erleben zur Zeit zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland. Der Londoner Sender brachte u. a. die 2. Symphonie op. 43, die Romanze C-dur op. 42, die „Hiſtoriſchen Szenen“ für Orcheſter, die „Karelia-Suite“, die auch von Hilverſum aus geſandt wurde. Die Tondichtung „Finlandia“ op. 26, Nr. 7 wurde von Kopenhagen und Hilverſum übertragen, die Legende „Der Schwan von Tuonela“ ebenfalls von Hilverſum, die Legende „Lemminkäinen zieht heimwärts“ op. 23, Nr. 4 von Stockholm.

Unter dem Titel „Bauernmuſik aus Öſterreich“ hat der am Wiener Sender als Dirigent wirkende Max Schönherr eine Folge der ſchönſten Volksmuſik aus allen Gauen Öſterreichs zuſammengeſtellt und für Orcheſter geſetzt. Die wirkungsvollen Stücke wurden außer an deutſchen Sendern bisher u. a. in Wien, Brüſſel, Birmingham, Kopenhagen, London, Riga, Edinburgh und Lugano im Rundfunk geſpielt.

Die komiſche Oper „Des Teufels Pergament“ von Alfred Schattmann kam am 14. Februar im Reichsſender Breslau zur Aufführung.

Von Ernſt Duis wurde im Schweizer Landesſender ein Singſpiel (Buch und Muſik: Ernſt Duis): „Ulla Winblad oder das Feſt auf Tuppen“ aufgeführt. Dasſelbe Spiel wird auch der Reichsſender Breslau aufführen.

Konzertmeiſter Erich Röhn ſpielte im Radio Wien das Violinkonzert von Prof. Robert Heger.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Joſef Maria Hauſchild wurde auf Grund ſeiner Konzerterfolge in Innsbruck, Agram, Belgrad, Budapeſt, Bukareſt und Wien eingeladen, Anfang 1937 in Preßburg das Weihnachtsoratorium zu ſingen.

Carl Schuricht bringt in Athen die „Olympiſche Feſtmuſik“ von Werner Egk zur Aufführung, wobei die Hymne in griechiſcher Sprache geſungen wird. Außerdem wird Schuricht Bruckners 7. Sinfonie und Beethovens 9. Sinfonie zur Erſtaufführung in Griechenland bringen.

Die Kölner Oper wurde vom Luxemburger Stadttheater zu einem zweitägigen Gaſtſpiel eingeladen. Zur Aufführung wurden vor ausverkauften Häuſern Lortzings „Wildſchütz“ und Flotows „Martha“ gebracht.

Werner Egks „Zaubergeige“ fand in der Vlaamſche Opera, Antwerpen, in der Inſzenierung von Mukenbecher unter Leitung des Komponiſten eine freudige Aufnahme.

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter iſt zu Konzertreiſen nach Südamerika und Auſtralien eingeladen. Die Möglichkeiten einer Kunſtreiſe von 7 Monaten unter Furtwängler werden vorerſt erwogen.

Prof. Hermann Abendroth dirigierte das Liverpooler Symphonie-Orcheſter und fand große Anerkennung. Das Programm ſah die Euryanthe-Ouvertüre und Richard Strauß’ „Don Juan“ vor.

Hermann Erdlens „Saarkantate“ wurde unter Leitung von Prof. Emmerich Cſammer zum zweitenmal in Braſilien, und zwar in Santos, aufgeführt.

Fritz Zaun von der Kölner Oper dirigierte unter Mitwirkung eines deutſchen Enſembles mit Ruth Joſt-Arden, Hans Hotter, Elſa Oehme-Foerſter, Lydia Kindermann in der Flamiſchen Oper in Antwerpen mit großem Erfolg Richard Strauß’ „Elektra“.

Die Münchner Pianiſtinnen Judith und Roswitha Winter ſpielten in Rom mit dem Römiſchen Kammerorcheſter der kgl. Oper das C-dur Konzert von J. S. Bach und Hermann Zilchers „Nacht und Morgen“ auf zwei Klavieren.

Elly Ney ſpielte jüngſt in Holland Beethovens Klavierkonzert G-dur und wurde ſtürmiſch gefeiert.

Der Leipziger Thomasorganiſt Prof. Günther Ramin wird im Anſchluß an ſeine Balkanreiſe auch in der Schweiz und in London Orgelkonzerte veranſtalten.

Richard Strauß’ „Arabella“ errang bei der kürzlichen Erſtaufführung in Trieſt einen ſtürmiſchen Erfolg.

Der Augsburger Komponiſt und Organiſt Arthur Piechler gab in Padua und Venedig ſtark beachtete Orgelkonzerte.

Das Kölner Kammerorcheſter unter Erich Kraack wurde für ein Konzert in der Queens Hall in London eingeladen.

S. W. Müllers „Concerto groſſo“ für Trompete und Orcheſter wird ſoeben erſtmalig in Oslo, Kronſtadt (Rumänien) und Boſton aufgeführt.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1936: 2533. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1937 HEFT 4

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Carl Maria von Weber: Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Wilhelm Altmann. Band 17 der „Deutschen Musikbücherei". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Charakteristiken.

Ein Wort über Vogler.

Darmstadt, 12. Juni 1810; unterzeichnet: Melos.

Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, womöglich Hungers zu sterben und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden; der Mensch verlangt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Wert.

So wird es auch der Welt mit Vogler gehen. Ein Teil staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen kann und sich durch ihn seine neuen Ansichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunktes und Generalbaßschlendrians verdrängt und zurechtgewiesen sieht.

Vogler, der der erste ist, der in der Musik rein systematisch zu Werke geht, ist freilich dadurch in vielem von den Ansichten anderer großer Männer verschieden. Sein System ist allerdings noch nicht in der faßlichsten Form dargestellt; aber gibt sich denn einer von allen den Herren Rezensenten die Mühe, es kennen zu lernen? oder fragt bescheiden bei dem Verfasser an, der in Hinsicht der Bereitwilligkeit, seine Erfahrung und sein Wissen andern mitzuteilen, sich als wahren großen Mann, der nur um der Kunst willen und für die Welt arbeitet — bekundet?

Nein! — man überliest so etwas flüchtig, findet ein paar seltsam scheinende Ausdrücke usw., und um sich willig zu zeigen oder ein Bonmot zu plazieren, schreibt man Rezensionen, hebt — um die Lacher auf seiner Seite zu haben — irgendeine ins Lächerliche zu drehende Seite heraus (und welches selbst anerkannt vollendete Werk hätte nicht diese), und so bleibt, wie gesagt dem Verfasser nichts übrig, als sich mit seinem seligen Ende zu trösten.

Durch alles Schreien haben die Herren es endlich beinahe dahin gebracht, daß ein großer Teil der Kunstfreunde in Vogler bloß den gelehrten, ja beinah barocken und ganz trocknen Komponisten sieht. Und wie unrecht geschieht ihm da; wie fließend sind alle seine Melodien, und wie erhebt er das unbedeutendst scheinende Thema durch seine himmlische Ausführung und Behandlung!

Der größte Beweis ist sein neuestes größeres Werk, was Ref. durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauschen imstande war, nämlich sein für ihn selbst komponiertes „Requiem". Hier ist alles vereint, was die Kunst und das Künstliche in allen seinen Formen darbietet, und dies mit so großem Genius, Geschmack und wahrhafter Kunst behandelt, daß man sie darüber vergißt und rein vom Gefühle angesprochen wird.

Ref. hörte, daß bei des großen Haydn Tode Vogler den Urzweck seiner Arbeit vergaß und das „Requiem" zu des von ihm Hochverehrten Totenfeier in Wien hätte aufführen wollen; aber leider hinderte die kriegerische Zeit die Ausführung des edlen Gedankens, und da Vogler dann in Frankfurt es als Gedächtnisfeier aufführen wollte, fühlte er sich auch davon durch bedeutende Hindernisse abgehalten. Wenn es dem Himmel einmal gefiele, einen Verleger zu erschaffen, der nicht nur allen Vorteil allein für sich behalten wollte, so könnte man vielleicht hoffen, mehr von den Werken Voglers verbreitet zu sehen. So aber fühlt er sich nicht gedrungen, sich der Welt aufzudringen; und wieviel Genuß und Belehrung geht dadurch dem ganzen Wesen der Kunst und ihren Freunden verloren; denn jeder spricht zwar mit Achtung den Namen Vogler aus, aber gleichsam nur aus Tradition, weil man entweder gar nichts oder nur seine frühesten Kompositionen von ihm kennt.

Die philosophische Ruhe, in der er gegenwärtig in äußerst achtungswerten Verhältnissen als geistlicher Geheimer Rat und Großkreuz des Hessischen Ludwig-Verdienstordens bei Sr. Königlichen Hoheit dem Großherzog von Hessen in Darmstadt lebt, läßt viel noch von seinem stets regen, tätigen Geiste hoffen, und möchte doch bald jeder Kunstjünger sich des Genusses erfreuen, den Ref. bei den Werken Voglers empfindet, und bei denen jeder, der Gefühl und nur wenigstens keine schiefen Ansichten hat, sich von den reinsten, himmlischen Empfindungen, die uns Musik gewähren kann, erfüllt fühlen wird.

Abt Voglers Jugendjahre.

Prag, Juli 1816; nicht unterzeichnet.

Der durch seine Virtuosität auf der Orgel, durch seine meisterhaften Kompositionen und seine theoretischen Werke über Tonsetzkunst gleich berühmte Abt Vogler ward 1749 zu Würzburg geboren. Sein entschiedener Hang zu Künsten und Wissenschaften äußerte sich mit aller Macht schon in den Kinderjahren und bewog seinen Vater, der Instrumentenmacher war, ihn studieren zu lassen. Vogler zeichnete sich als Knabe vor allen Schülern des fürstbischöflichen Gymnasiums zu Würzburg nicht nur durch vorzügliches Talent, sondern auch durch eisernen Fleiß sehr vorteilhaft aus. Die gewöhnlichen Wissenschaften beschäftigten ihn nicht genug, sein lebhafter Geist strebte mehr zu umfassen, darum widmete er alle seine freien Stunden der Musik, lernte, beinahe ohne Unterricht, zuerst Violine und dann Klavier spielen und fing sogar

Schlesische Landesmusikschule

Direktor: Professor Heinrich Boell

Umfassende Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst und der Bühnenkunst. **Instrumental- und Gesangsklassen,** Kompositionsklasse, Dirigentenklasse, Seminar für Privatmusiklehrer, kirchenmusikalische Abteilung, **Theaterschule** (Schauspiel und Oper), **Orchesterschule.**

Aufnahmeprüfung für alle Abteilungen vom 6.—12. April 1937

Anmeldungen und Anfragen bis 30. März 1937 an Schlesische Landesmusikschule in Breslau, Taschenstrasse 26/28
Fernruf: 22601, Nebenstelle: 3054 und 3055

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

und Konservatorium für Musik

Direktor: Prof. Franz Philipp

604 Studierende
im Wintersemester 36/37

Aufnahmeprüfungen für das
Sommersemester: Freitag, 9. April

Gesangssonderklasse: Prof. Joh. Willy
Aufnahmeprüfungen: Mittwoch, 31. März

Auskunft und Druckschriften
durch die Verwaltung, Kriegsstraße 166

AUGSBURGER STÄDT. KONSERVATORIUM

Direktor Josef Bach

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst
bis zur Konzert- und Bühnenreife

SONDERKURSE FÜR VIOLINE

von Prof. Josef B. A. KLEIN

in seiner naturgesetzmäßigen geistigen Übungsweise.

PRESSEURTEILE über dieselbe:

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG. 26. 4. 35. Zum ersten Mal ein groß angelegter Lehrgang des geistigen Übens als Weg zur wahren Virtuosität. Ist größter Beachtung wert. Prof. Dr. Wilhelm Altmann

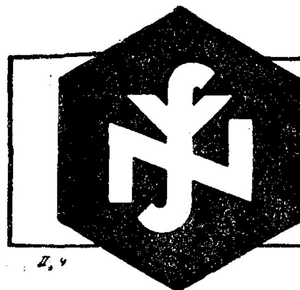
SIGNALE. 5. 12. 34. Drei eminente Vorteile. Verkürzt die Studienzeit bedeutend, schont die Nerven und gestattet tonloses Üben an jedem Ort und zu jeder Tageszeit

DER ARTIST. 18. 5. 34. Alle bisherigen Kursteilnehmer bestätigen eine von ihnen nicht mehr erhoffte Vollkommenheit erreicht zu haben.

VÖLKISCHER BEOBACHTER. 9. 10. 34. Wahrhaft verblüffende Erfolge. Bedeutsame Bereicherung bisheriger Kenntnisse.

DÜSSELDORFER TAGBLATT. 16. 11. 36. Auf seinem Siegeszug durch ganz Deutschland einmütige Anerkennung gefunden.

Näheres durch das Sekretariat des Städt. Konservatoriums Augsburg, Heilig Kreuzstr. F. 371



Die Kraft unseres Volkes liegt in seiner Gesundheit.

WERDE MITGLIED DER NSV

an zu komponieren, von keinem Lehrer geleitet, einzig seinem Genius folgend und vertrauend. Als er zum Jüngling herangereift war, hatte er sich als Tonkünstler schon einen bedeutenden Ruf in seinem Vaterlande erworben, so daß viele Musikfreunde aus der Umgegend seine Bekanntschaft suchten. Unter andern kam in jener Zeit auch ein reicher Weinhändler aus B. mit seiner aufblühenden Tochter nach Würzburg. Beide liebten die Tonkunst sehr und strebten, teils um ihres Vergnügens willen, teils um die musikalischen Talente des Mädchens mehr zu entwickeln und auszubilden, nach Voglers Umgang. Diesem war ihr erster Besuch nicht nur angenehm und schmeichelhaft, sondern der Tochter blühende Gestalt machte überdies einen tiefen Eindruck auf sein jugendliches Herz und weckte die Empfindung der Liebe mit allem seinem Alter im allgemeinen und seinem regen Leben insbesondere eigenen Feuer; das Mädchen teilte bald seine Gefühle, und der Vater schien das Verständnis der jungen Leutchen zu billigen. Vogler wäre ohne Zweifel in eine eheliche Verbindung getreten, hätte des Schwiegervaters ausgebreitetes Geschäft übernommen, und sein Genie wäre der Kunstwelt verloren gegangen, wenn nicht ein lächerlicher Vorfall die Fesseln dieser ersten Liebe zerrissen hätte. Er begleitete nämlich am Feste des heiligen Kilian, Schutzpatron des Bistums Würzburg, seine Geliebte in den Dom, und zwar, weil es eben stark regnete, mit einem Regenschirm; an der Kirchtüre ließ er sie voran hineintreten und folgte ihr in das Schiff der Kirche. Der prachtvolle Schmuck des Hochaltars, im Glanze vieler hundert Kerzen schimmernd, der reiche, festliche Ornat des Fürstbischofs und der beim Hochamt ihm dienenden Priester, die höhere Musik, von dem zahlreichen Hoforchester exekutiert, beschäftigten des Mädchens Auge und Ohr, so daß sie des neben ihr stehenden Geliebten nicht achtete; auch ihm mochten an der Seite seiner Auserwählten alle diese Eindrücke neu erscheinen und seine Sinne gefangen halten. Lange standen beide gleichsam in Betäubung, bis ein allgemeines Gelächter der Umstehenden Voglern zuerst zur Besinnung brachte. Er sah sich um, und allenthalben begegneten lachende Gesichter seinem Blicke; seine Verlegenheit wuchs mit jedem Pulsschlag, er wagte es nicht, nach der Ursache dieser seltsamen Erscheinung zu forschen, weil er sie an sich selbst zu finden befürchten mußte. Endlich bemerkte er, daß einige der Nächststehenden aufwärts sahen, schnell hob er nun sein Auge und ward mit Schrecken gewahr, daß er seinen Regenschirm noch immer aufgespannt über sich halte. Mit Blitzesschnelle zog er ihn ein, ließ die Geliebte stehen und stürzte aus der Kirche. Aus Scham floh er von diesem Augenblick an das Mädchen und konnte ihr nie wieder ins Auge sehen. — War das Zufall oder das Werk eines wachenden Genius?

E H R U N G E N

Der Reichsstatthalter in Sachsen hat die Dresdener Kammersängerin Margarete Siems aus Anlaß ihrer Berufung an die Schlesische Landesmusikschule in Würdigung ihrer Verdienste um die Dresdner Staatsoper zum Ehrenmitglied der Sächsischen Staatstheater ernannt.

Heeresmusikinspizient Adolf Berdien, Lehrer an der Berliner Musikhochschule, wurde zum Professor ernannt.

Aus Anlaß des Händel-Tages der Stadt Halle verlieh Oberbürgermeister Dr. Weidemann an fünf Männer, die sich um die Pflege Händelscher Musik besonders verdient gemacht haben, die Händel-Plakette, und zwar in Silber an den Präsidenten der Reichsmusikkammer GMD Prof. Dr. Peter Raabe-Berlin und Prof. Dr. Paul Graener-Berlin, in Bronze an KMD Dr. Karl Klanert, Leiter des Stadtsingechors in Halle, Prof. Fritz Vollbach, GMD in Wiesbaden, und Landgerichtsrat Meyerhoff in Göttingen.

Der in Wesel ansässige Komponist zahlreicher bekannter Märsche, Max Blankenburg, erhielt von seiner Vaterstadt Thamsbrück (Kreis Langensalza) das Ehrenbürgerrecht verliehen.

Auf Anregung des Bürgermeisters Helfenstein (Berlin-Zehlendorf) wurde die bisherige Schwerinstraße in Kaunstraße umbenannt. Der namhafte und vielaufgeführte Berliner Komponist Hugo Kaun, dessen Abstammung aus einem alten deutschen Bauerngeschlecht bis zum 12./13. Jahrhundert nachweisbar ist, wohnte in der Schwerinstraße von 1913 bis zu seinem am 2. April 1932 erfolgten Tode. Hier schuf er seine bedeutendsten Werke, darunter seine Opern „Der Fremde", „Sappho" und „Menandra", sein Requiem, die Kantate „Wachet auf" u. a.

Kriminaldirektor Dr. Franz Schuppe in Halle erhielt in Anerkennung seiner Verdienste um die Verbreitung Lisztscher Musik die Liszt-Medaille der ungarischen Staatsregierung.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der für junge belgische Geiger bestimmte Henry Vieuxtemps-Preis in Höhe von Fr. 10 000 wurde an Albert Speguel aus Dison verliehen.

Der polnische Staatspreis für Musik für das Jahr 1937 wurde von dem Preisrichterkollegium dem Professor Boleslaw Wontowicz für seine kompositorischen, künstlerischen und musikpädagogischen Leistungen zuerkannt.

Das unter der Leitung von Dr. Kurt Bahlen an der Volkshochschule in Wien bestehende Opernstudio hat einen Opernwettbewerb aus-

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Dresden	Philharmonie	1. Konzertm. 1. Solo-Flöte 1. Solo-Tromp.			1. 5. 37 1. 7. 37 bezw. 1. 10. 37	Dresdner Philharmonie Dresden, Ostra-Allee
München	Nationalsozialist. Reichs-Symphonie-Orch.	1. Pauke 1. Flöte (nur allererste Kräfte)				Nationalsozial. Reichs-Symph. Orchester München, Jägerstr. 30
Stuttgart	Württ. Staatstheater	2. Fagott Schlagzeug	Kontrafagott		1. 8. 37	Generalintendanz der Württ. Staatstheater Stuttgart
Neustrelitz	Landestheater	Konzertmeister 2. Schlagzeuger		Mk. 150.—	1. 5. 37	
Darmstadt	Hessisches Landestheater	II. (stellv.) Solo-Cell. II. Fagott II. Geiger				
Bad Elster	Kurkapelle (Plauener Orchest.)	I. Violine I. Klarinette I. Horn I. Trompete 3 II. Violinen Cello		Reichsbäder tarif Ortskl. II	1. 5. bis 30. 9. 11. 6. bis 25. 8.	Oberbürgermeister i. Plauen Theateramt
Frankfurt/Oder	Stadttheater-Orch. für Kurmusik in Ahlbeck anschl. Winterspielz.	I. Konzertmeister I. Trompeter I. Hornist II. Bratschist	mit Dirigentenverpflichtung (beliebig)	Reichsbädertarif Kl. II	1. 6. 1. 6. b. 31. 8.	Kapellmeister Röschke Stadttheater Frankfurt/Oder
Göttingen	Stadttheater für Kurmusik in Bad Nenndorf	II. Violine I. Viola (Solobratscher)		Reichsbädertarif Kl. III	1. 5. bis 15. 9.	Stadttheater
Bad Wörishofen	Kurmusik	I. Trompeter		Reichsbädertarif Kl. III		Kapellmeister Hans Rückert München 9 Regerplatz 2
Dessau	Friedrich-Theater	I. Trompeter 3., stellv. I. Hornist II. Violine Bratsche Kontrabaß		Anh.-Gruppe 4b	15. 8. od 1. 9.	Friedrich-Theater Dessau

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikerschaft.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

geschrieben. Dieser Wettbewerb gilt für einaktige Opern oder abendfüllende Spielopern möglichst ohne Chor und ist mit dem Einreichungstermin befristet am 1. Juni dieses Jahres. Die besten vier eingereichten Arbeiten sollen mit Ehrenpreisen bedacht und im Laufe der Spielzeit 1937/38 vom Opernstudio zur Aufführung gebracht werden. Der Wettbewerb ist für österreichische oder in Österreich lebende Komponisten offen, deren Werke bisher an keinem großen Theater aufgeführt wurden und die das 40. Lebensjahr noch nicht erreicht haben.

In dem zur Zeit in Warschau stattfindenden Internationalen Chopin-Wettbewerb, an dem über hundert der begabtesten jugendlichen Pianisten nahezu der ganzen Welt teilnahmen, hat auf Grund der vorläufigen Wertung der international zusammengesetzten Preisrichter — Deutschland wird u. a. durch Prof. Backhaus vertreten — die junge Deutsche Edith Axenfeldt den sechsten Platz errungen.

Der Düsseldorfer Pianist Gustav Vaders erhielt das Robert Teichmüller-Stipendium.

Während der Wiener Festwochen 1937 findet ein internationaler Musikwettbewerb für Gesang, Violine und Cello statt. Der Jury gehören neben dem Präsidenten Dr. Kobald an: der Direktor des Neuen Wiener Konservatoriums, Professor Josef Reitler; der Generaldirektor der königlichen Oper Bukarest, Georges Georgescu; der Direktor des Liceo Musicale G. B. Martini in Bologna, Prof. Cesare Nordio; der Oberdirektor der königlich ungarischen Franz Liszt-Landeshochschule für Musik, Ernst v. Dohnanyi; GMD Dr. Felix von Weingartner; GMD Prof. Hans Knappertsbusch; der Direktor der Wiener Staatsoper, Dr. Erwin Kerber. Die Durchführung des Wettbewerbs wurde der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien übertragen.

Zum 2. Jahrestag der Rückgliederung des Saarlandes ans Reich wurde die Verleihung des Westmarkpreises in feierlicher Weise verkündet. Der Johann Stamitz-Preis wurde dem verdienstvollen Begründer und Leiter des Landessymphonieorchesters Saarpfalz Prof. Ernst Boche verliehen.

Der Deutsche Kulturverband in der Tschechoslowakei, eine der tätigsten Kulturorganisationen des Sudetendeutschtums, hat fünf Preise zu je 5.000 Kronen für künstlerische, wissenschaftliche und schriftstellerische Leistungen, darunter auch einen für Musik, ausgesetzt, die alljährlich an sudetendeutsche Künstler, Wissenschaftler und Schriftsteller zur Verteilung gelangen werden. U.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE SAITE
REG

VERLAGSNACHRICHTEN

Das „Liederbuch der NSDAP", das im Herbst 1936 in einer völlig neubearbeiteten Zusammenstellung des heute in den Gliederungen allgemein gesungenen Liedgutes erschienen ist, mußte bereits in einer weiteren Auflage herausgegeben werden. In dieser 31. Auflage sind noch einige Lieder hinzugekommen. Das „Liederbuch der NSDAP", das seit Jahren im Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, erscheint, stellt somit das weitverbreitetste Liederbuch des deutschen Volkes dar.

Das auf Beschluß des 11. Internationalen Verleger-Kongresses gegründete Internationale Büro der Musikverleger in Leipzig hat seine Arbeit aufgenommen. Bis zum 31. Dezember 1936 schlossen sich folgende Länder an: Belgien, Dänemark, Deutschland, England, Finnland, Frankreich, Griechenland, Holland, Japan, Italien, Jugoslawien, Kanada, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Ungarn und die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Zahlreiche Aufgaben internationaler Art wurden in Angriff genommen, darunter die Frage der Leihgebühren für Orchester-Materiale, für Konzertveranstalter und Rundfunk, Urheberrechtsfragen, Kundenrabatte, Freiexemplarunwesen, Hebung der Hausmusik, Schaffung einer internationalen Musikbibliographie. Im Büro in Leipzig (Johannisplatz 1) liegen Musikfachzeitschriften aus Frankreich, Holland, Italien, Kanada, Österreich, Schweiz und USA. auf.

Gerhart von Westermans aus dem Manuskript mehrfach mit Erfolg aufgeführte Sonate für Violine und Klavier op. 14 erscheint soeben im Verlag von Ries & Erler in Berlin.

seit 1868
NEUPERT
Das Zeichen der Qualität
Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

Oskar Lang veröffentlicht in Kürze im Verlag von C. H. Beck in München eine Biographie über Armin Knab, zu deren Subskription soeben eingeladen wird.

Der Münchener Musikverlag Max Hieber legt unserem heutigen Heft einen bemerkenswerten Prospekt bei, der über das von ihm betreute zeitgenössische Liedgut und grundlegende klaviertechnische Werke unterrichtet. Er sei daher der Aufmerksamkeit unserer Leser besonders empfohlen.

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz“ - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit.
Berlin, 11. 4. 35

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Der Leipziger staatl. Hochschuldozent für Musik, Heinrich Werlé, übernahm mit dem 1. Januar die Hauptschriftleitung der Zeitschrift für instrumentale Volksmusik „Gut Ton“, die im Verlag von Haupt und Pöhler in Dresden erscheint.

Die Frage, ob die Oper „noch zeitgemäß“ sei, wird in dem von Baldur von Schirach herausgegebenen Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, „Wille und Macht“, zur Erörterung gestellt. Hans Joachim Sobanski, ein junger Komponist, nimmt „gegen die Verächter der Oper“ Stellung und versucht einerseits, eine auf Seiten der Opernpflege liegende Stagnation festzustellen, wendet sich aber andererseits auch gegen diejenigen, die die Musik und im besonderen die Oper als „unmännlich“ verurteilen. Im Verlauf seiner Darstellung weist Sobanski darauf hin, daß im Opernspielplan die zeitgenössischen Werke noch nicht die Berücksichtigung finden, die sie schon allein um des Anspornes willen, aber auch angesichts vieler Leistungen, verdienten. Allerdings, so schreibt er, die Uraufführung einer neuen Oper stellt an den Unternehmungswillen ebenso wie an den Etat eines Theaters sehr viel höhere Anforderungen als die eines Schauspiels, zumal die Zahl der Beteiligten sich durch Mitwirkung von Chor und Orchester stark vergrößert. Dann ist auch die Einstudierung der Gesangspartien schwieriger und erfordert bei weitem mehr Proben als eine Schauspielinszenierung. Immerhin sind allein in der vergangenen Spielzeit von den etwa 80 opernspielenden Bühnen Deutschlands im ganzen 14 neue deutsche Opern herausgebracht worden. Von ihnen konnten sich bisher zunächst vier Werke halten. Würden von den genannten 80 Bühnen nur die Hälfte alle zwei Jahre je ein zeitgenössisches Werk aufführen, was sich bestimmt ermöglichen ließe, dann wäre der Zustand schon erträglicher (z. B. führt Hannover jährlich mindestens eine zeitgenössische Oper auf). Das Risiko des Verlegers ist unter den gegenwärtigen Verhältnissen fast untragbar, und es kann nur verringert werden, wenn die Theater ihre merkwürdige Abneigung gegen moderne Werke bekämpfen. Das sind im wesentlichen auch die Hindernisse, die dem neuen Schaffen im Wege stehen. Dazu kommt noch: Allein die Partitur-Niederschrift einer großen, durchkomponierten Oper erfordert eine so ungeheure Arbeit, daß sie mit nichts, aber auch gar nichts Ähnlichem auf literarischem Gebiet verglichen werden kann.

Die Zeitschrift macht in dem Zusammenhang den bedeutsamen Vorschlag, einigen jungen Komponisten, die genügend Beweise ihres Talentes gegeben haben, für die Dauer von mindestens einem Jahr sozusagen einen Broterwerbsurlaub zu bewilligen und ihnen ein Stipendium auszuzahlen gegen die Verpflichtung, diese Zeit zur Komposition und Niederschrift einer zeitgemäßen Oper zu verwenden.

Die Konzertpflege der Mittelstadt. Im „Gemeindetag“ gibt Dr. Otto Benecke wertvolle Anregungen zur Konzertpflege in den deutschen Mittelstädten. Diese Vorschläge gründen sich auf seine Erfahrungen in der Kulturpflege in den kleineren Städten. Die Anregungen gehen dahin, für Städte, die ein eigenes Konzertorchester nicht unterhalten, nach dem Vorbild der Wanderbühnen eine Einrichtung zur Pflege des Konzertwesens zu schaffen, bei der orchesterlose Städte gemeinsam ein Kulturorchester tragen sollen. Zu diesem Zweck muß eine gute Organisation regelmäßiger Konzertbesucher aufgebaut werden, für die durch den städtischen Musikbeauftragten zusammen mit dem Konzertring der NS-Kulturgemeinde, eine Städtische Konzertgemeinde gegründet werden wird. Die Schaffung eines Konzertplanes unter Hinzuziehung guter Künstler bei einem niedrigen Abonnementspreis wird ein organisches Konzertleben in der Mittelstadt gedeihen lassen.

Eine neue sudetendeutsche Musikzeitung wird unter dem Titel „Musikblätter der Sudetendeutschen“ demnächst im Verlage von Rudolf M. Rohrer in Brünn ihr Erscheinen beginnen. Die neue Zeitschrift, die ihren eigenen, einmaligen, in der Artung des sudetendeutschen Volkes, in seiner kulturpolitischen Lage und in seinen geschichtlichen Schicksalen gründenden Charakter haben will, wird monatlich erscheinen. Ihr besonderes Streben ist, der groß- und hauptstädtischen sudetendeutschen Musikkultur jene der sudetendeutschen volksverbundenen Musikkultur der Provinz entgegen zu setzen. U.

Prof. Wilhelm Altmann

feiert am 4. April 1937 seinen 75. Geburtstag

OTTO NICOLAI: TAGEBÜCHER

Soweit erhalten zum ersten Male vollständig herausgegeben von Wilhelm Altmann. (Deutsche Musikbücherei Band 25) 8° Format, 346 Seiten, in Ballonleinen . . . . RM 5.—

OTTO NICOLAI: BRIEFE AN SEINEN VATER

Soweit erhalten zum ersten Male herausgegeben von Wilhelm Altmann. (Deutsche Musikbücherei Band 43) 8° Format, 400 Seiten, in Ballonleinen . . . . RM 5.—

C. M. v. WEBER: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN

Herausgegeben von Wilhelm Altmann. (Deutsche Musikbücherei Band 17) 8° Format, 431 Seiten, in Ballonleinen . . . . RM 5.—

KURZGEFASSTES TONKÜNSTLER-LEXIKON

für Musiker und Freunde der Tonkunst begründet von Paul Frank, neubearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann. 14. stark erweiterte Auflage. Lexikon-Format, 730 Seiten, in Buckram gebd. RM 24.—

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG



Aufnahme Braích, Eilen

E r i ch S e h l b a ch

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1937 HEFT 4

Erich Sehlbach / Weg zur Oper.

Von Alfred Brasch, Essen.

Zwei Opernwerke sind es, die dem Essener Komponisten Erich Sehlbach die aufmerksame Beachtung zunächst der westdeutschen Musikwelt eingetragen haben. 1935 war es „Die Stadt" (aufgeführt in Krefeld, Essen, Wuppertal und Braunschweig), die zum ersten Male auf den seit Jahren nicht mehr hervorgetretenen Musiker hinwies; vor einigen Wochen fand die Uraufführung (Essen) des „Galilei" statt, die nun mit einem Schlage Sehlbach in den Vordergrund des der jungen Oper geltenden Interesses schob. Ausgereifter und ausgeprägter als in der „Stadt" dokumentiert sich hier ein eigengesichtiges musikalisches und operndramaturgisches Wollen. Der „Galilei" rückt die Erörterungen über die weiteren Möglichkeiten der Oper in ein neues Stadium, weist hin auf durchaus theatergerechte Wege ernster Musikdramatik, wie sie in unserer Zeit so zielbewußt noch nicht beschritten worden waren.

Sehlbach ist zu diesem Punkt seiner Entwicklung nicht von heute auf morgen gekommen. Auch hat sein Weg nicht vor den Augen der Öffentlichkeit gelegen; außer den ersten kleinen Arbeiten und den beiden genannten Opern liegt nichts gedruckt vor, und nur weniges aus der Zwischenzeit ist aufgeführt worden. Das meiste hat — von Sehlbach selbst als Versuch empfunden — das Arbeitszimmer des Komponisten nicht verlassen. Allein auf dem — wie es scheint — entscheidenden Gebiet der Oper sind den beiden aufgeführten Werken fünf im wesentlichen abgeschlossene Arbeiten voraufgegangen, die bewußt den jetzt offenbaren Stil vorbereitet und ausgebildet haben. Dabei ist bemerkenswert, daß Sehlbach die Oper schon bei seiner ersten Begegnung mit ihr nicht lediglich als musikalisches Problem beschäftigt hat; eigene Texte liegen seinen sämtlichen dramatischen Arbeiten zugrunde, vom Inhalt aus hat er sich die Form geschaffen, vom Inhalt aus und der mit ihm zusammenhängenden ethischen Grundhaltung hat er um die Gestalt des Musikalischen gerungen. Vieles zeigen die ersten Versuche mit den neueren Werken an gemeinsamen Zügen; in der dramatischen und musikalischen Gestaltung ist manches schon früh eindeutig formuliert. Und doch hat es vieler Schritte bedurft, bis jetzt in jedem Einzelzug und der Formung des Ganzen ein harmonisches Gesamtbild entstehen konnte, bis der vorgefaßte Plan in allen Teilen ausgereift war und eine überzeugende künstlerische Gestalt gewann. Auf dem Wege dahin liegen neben den Opernwerken eine ganze Reihe rein musikalischer Werke, in denen sich Sehlbach die Selbständigkeit und Freiheit des Stils eroberte, die heute sein Schaffen auszeichnet.

Um 1920 greift der damals 22jährige zum ersten Mal zur Feder und schreibt einen Zyklus von zwanzig Morgenstern-Liedern. Neun Jahre später vollzieht sich in einem überaus fruchtbaren Jahr die entscheidende Wendung. Von 1935 ab wird sie deutlich sichtbar, und nun folgt ein Werk dem anderen, Zug um Zug zu dem Bild einer der interessantesten Persönlichkeiten der jungen deutschen Musik hinzufügend.

*

Am 18. November 1898 ist Erich Sehlbach in Barmen aus einer alten Wuppertaler und niederrheinisch-westfälischen Familie geboren worden. 1917 tritt er als Fahnenjunker in das Heer ein; bei Ende des Krieges kehrt der noch nicht Zwanzigjährige als Leutnant der Artillerie aus dem Felde heim und beginnt in Leipzig musikalische Studien. Bei Prof. Stefan Krehl beschäftigt er sich mit dem Kontrapunkt, bei Prof. Wolfgang Geist bildet er sich zum Lieder- und Oratoriensänger aus. Richard Wagners Werk hat den jungen Menschen begeistert und den Drang zur Musik in ihm ausgelöst. Für den werdenden Musiker tritt sein gewaltiges Vorbild jedoch zurück hinter den Genius eines anderen, der dem Sänger näher stehen muß: hinter Hugo Wolf. In seinen Michelangelo-Liedern findet Erich Sehlbach in eigener nachgestaltender Arbeit einen Geist, der ihn tief berührt. Auf Jahre hinaus gilt von da an — von Klavierstücken konventioneller Tonsprache, doch straffer Formgebung abgesehen — sein eigenschöpferisches Bemühen dem Lied. Dichterische Texte regen ihn ausschließlich an. 1923 erscheinen (wie die Klavierstücke bei Tischer & Jagenberg in Köln gedruckt) Lieder auf Gedichte Hebbels, ein Jahr später solche nach Eichendorffschen Dichtungen, die Sehlbach 1925 auf dem niederrheinischen Musikfest in Köln selbst singt. 1925 ist der erste Versuch einer größeren Form zu verzeichnen: nach Texten des Freundes Conrad L. Haumann entsteht eine Kantate „Lieder der Nacht" (1931 in Oberhausen aufgeführt).
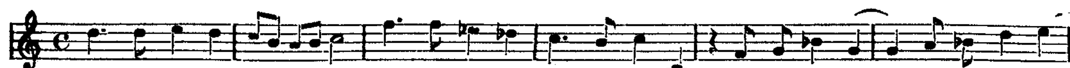
Gleichzeitig greift Erich Sehlbach aber auch ein für ihn neues Gebiet an. Kaum hat er die erste größere Partitur geschrieben, da beschäftigt ihn die Oper. Ein visueller Eindruck löst diese Regung in ihm aus: er sieht bei Nacht in einen vom Monde beschienenen Fabrikhof; Gestalten lösen sich ihm aus dem Dunkel und führen ihn hinaus in eine freiere Welt. So entsteht sein erstes Textbuch „Michael". Es spricht von einem Kämpfer reinen Willens, dessen Streben von niederen Kreaturen verfälscht wird. Streikende, irregeleitete Arbeiter bilden den Chor des Mittelaktes. Im zukunftsfreudigen Schlußbild klingt in die Stube des von einer Verwundung genesenden Michael der Chor der auf das Land ziehenden Jugend. „Leben liegt nicht in den Wänden, Leben liegt in Menschenbrust" läßt Sehlbach zu Beginn die Braut des Michael einmal singen. Mit diesem Gedanken hätte er eine nur innere Wandlung, die den Ablauf des Geschehens im Kreise zurückgeführt hätte, motivieren können. Doch er führt seine Handlung geradlinig und offen zum Ausklang eines auch äußerlich neuen Beginnens und demonstriert so die Idee des Werkes mehr als daß er sie gestaltet. Gerade darin wird in dieser für sich stehenden frühen Oper Sehlbachs Drang spürbar, seine — eben erst erworbene — Kunstfertigkeit Zwecken dienstbar zu machen, die in einem ethischen Sinn das Prädikat „höher" verdienen. Es ist begreiflich, daß sich von da aus die Musik dieser Oper von jedem Realismus — wie nahe hätte bei dem Stoff die damals so „zeitgemäße" Maschinenmusik gelegen! — fernhält. Die ernste gedankliche Auseinandersetzung des Textbuchverfassers verlangt vom Komponisten den Verzicht auf alles, was nicht unmittelbar mit dem Gedanken zu verschmelzen vermag. So wirkt im dramatischen Rezitativ der Orchestereinsatz vielleicht allzu sparsam, so mag auch die Kontrapunktik der kurzen Orchestersätze noch unergiebig im dramatischen Sinne erscheinen; aber in Ensembles und dem klingenden Schlußchor gibt es schon hier Bemerkenswertes.
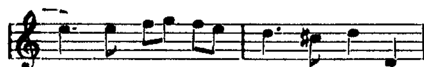
Entwurf und Ausführung waren — und sind es heute noch — für Erich Sehlbach eines. Doch so plötzlich er sein Interesse auf die Oper gewandt hatte, so schnell schien es auch erloschen zu sein. Noch im gleichen Jahr 1925 finden wir ihn in München in einer vielseitigen Arbeit als Sänger, Musiklehrer und Tagesschriftsteller. Bis 1928 ist eine äußerlich ereignisreiche, vielerlei Erfahrungen eintragende, schöpferisch jedoch fast ganz tote Zeit. Nur ein neuer Opernversuch „Das Gewitter" bezeugt, daß die alten Hoffnungen und Pläne nicht vergessen sind. 1928 scheinen diese Jahre in eine Lebensstellung, zum mindesten in einen genau umgrenzbaren Beruf zu münden, als Sehlbach als Leiter des Musikvereins und anderer Chöre nach Halberstadt geholt wird. Dort kommt gerade eine Aufführung des Brahmsschen Requiems zustande, da erreicht ihn ein Ruf an die neugegründete Folkwangschule in Essen, wo er Musikgeschichte lehren soll. Er löst die Halberstädter Bindungen und kehrt in das Ruhrgebiet, zu dem seine Vaterstadt Barmen in vieler Hinsicht zu zählen ist, zurück, — in diese so häufig verkannte Industrieprovinz, die mit ihrer Häufung von Kunstinstituten längst

zu einer der fruchtbarsten Kulturprovinzen Deutschlands geworden ist und auch dem jungen Komponisten einen neuen Antrieb gab.

Das Jahr 1929 sieht ihn an einem Werk, in dem das bisherige Schaffen einen Abschluß erfährt. Eine „Dithyrambische Rhapsodie" auf Worte Nietzsches fügt um Tenorlieder mit Orchester groß angelegte Chöre, in denen harmonisch-farbliche Momente eine bedeutsame Rolle spielen. Dann aber kommt es Sehlbach zum Bewußtsein, daß ihn hier kein Weg weiterführt. So tut er gerade in der neuen, gewiß nicht geruhsamen Umgebung scheinbar einen Schritt zurück. Er verläßt die Gegenwartswelt der Oper „Michael", verläßt Hebbel, Nietzsche und den Romantiker Eichendorff und schreibt als Opus 30 eine Folge „Altdeutsche Lieder". Auch musikalisch scheinen sie eine Bescheidung zu bedeuten; sie sind für Sopran, Oboe und Bratsche geschrieben. Aber in dieser Dreistimmigkeit, die ihm keineswegs zu ausdrucksarmer Linearität wird, gewinnt Sehlbach eine überraschend klare Plastik und Sangbarkeit der Singstimmen-Behandlung, die er von da an nicht mehr verliert.

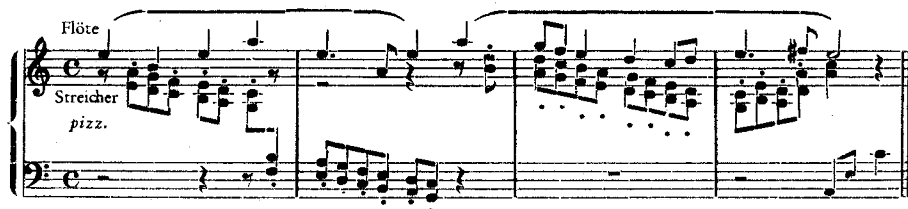
Heimlicher Liebe Leid (Hoffmann v. Hoffmannswaldau) Aus: op. 30,3
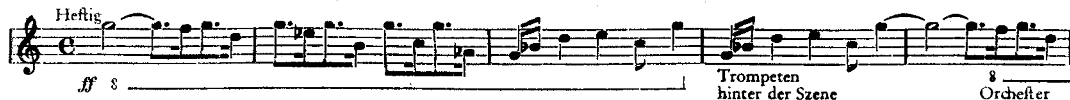




(Auch diese Lieder kommen bei einem Niederrheinischen Musikfest — 1931 in Essen — zur Aufführung.) Noch im gleichen Jahr 1929 entsteht zu einer Schulaufführung eine kleine Musik zu dem alten flämischen Spiel von „Lanzelot und Sanderein". Hier gelingt Sehlbach auf engstem Raum und in einer der Strenge der „Altdeutschen Lieder" nicht nur zeitlich nahen Klarheit prägnante, zeichnerisch stimmungsvolle Theatermusik. In den skizzenhaft kleinen Sätzen dieser Lanzelot-Musik (1936 auch Radio Bern) steckt schon mehr theatralische Sinnfälligkeit als in den Opern. Auch der Stil, der in den voraufgegangenen Liedern zum Durchbruch gekommen war, hat hier bereits eine Weiterbildung erfahren.

Aus der Musik zu „Lanzelot und Sanderein": Thema der Sanderein



Die folgenden Jahre dienen dem Ausbau der neuen Möglichkeiten. Eine Pandora-Musik (zu Goethe) gehört dahin wie auch ein in der Klavierskizze gebliebener Opernversuch „Truffaldino" (nach Goldonis „Diener zweier Herren"). Wesentlicher sind die 1931 erschienenen Wildgans-Sonette für Bariton, Klarinette und Bratsche (Reichssender Köln), die im Stil der „Altdeutschen Lieder" Dreiklangthematik in die Linearität einbeziehen. Dann aber taucht ein neuer Opernplan auf; im ersten Halbjahr 1932 wird der „Baal" geschrieben und komponiert, eine über den Vorwurf hinausgreifende Auseinandersetzung zwischen Materialismus und geistigem Glauben. Noch ist im Ganzen nicht alles ausgeglichen; oratorische Züge treten gelegentlich in den Vordergrund. Aber schon der Beginn der Oper



hinter der Szene

Chor: Baal! Chor: Baal! Sopr. u. Tenor: Chor: Baal ist der Herr die - ser Welt und kein an - drer Gott ist ihm gleich. Sei - ne Macht

Alt u. Baß: Baal ist der Herr die - ser Welt

ist ein musikalisch-dramatischer Wurf, vom Unisono der ersten Takte über das Fanfarenthema des dritten bis zu dem durch die Taktverlängerungen und die mit ihnen wechselnden Verkürzungen förmlich hineinfallenden kanonischen Choreinsatz.

Das nächste größere Opernwerk ist dann — nach dem Versuch einer Neugestaltung des „Till"-Stoffs, der nette musikantische Züge aufweist, — „Die Stadt", das erste, mit dem der Komponist hervorgetreten ist. In dieser Oper verbindet sich die Strenge und Klarheit des Stils der „Altdeutschen Lieder" mit der dramatischen Orchestersprache, die der „Baal" zuerst zeigte. Diese Verbindung faßt die beiden wesentlichen Züge der künstlerischen Entwicklung Sehlbachs zusammen und gewinnt Gestalt in der Vertonung einer Dichtung, die von den Liedern auch das „Lokalkolorit" übernimmt. Die Stadt, die Sehlbach hier darstellt, ist — denn sie muß auf dem Theater als in sich geschlossene Gemeinschaft spürbar werden — eine von der Art der alten deutschen, mit Zinnen, Türmen, Wall und Graben. Um sie geht der Kampf, den Verräter im Innern zugunsten der Belagerer entscheiden wollen. Die Zuneigung der jungen Gattin des alten Fürsten zum Feldherrn gibt ihnen Gelegenheit zur Hetze; aber ein Einarmiger, zum kriegerischen Dienst untauglich, belauscht und vereitelt ihre Verschwörung. Er erkennt, daß auch er der Stadt nützlich sein kann; nächtlich trägt er Feuer in das Lager der Feinde und schlägt so unter Einsatz seines Lebens Bresche für den befreienden Ausfall. Die Gestalten dieser Oper haben einen gewissen holzschnitthaften Charakter; er hebt die symbolhafte Allgemeingültigkeit und Unzeitlichkeit der Handlung hervor und weist dem ernsten Werk (das nach der Uraufführung in den Deutschen Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde übernommen wurde) einen besonderen Platz innerhalb des neuen Opernschaffens an. Auch die Partitur wahrt die Strenge vor allem ausschmückend Beiläufigem. Wo der Musiker Sehlbach scheinbar verweilt — in einem Terzett der Verschwörer, in dem musikantischen, schön gerundeten Lagerbild, das szenisch und musikalisch auf einem Landsknechtsthema („Wir zogen vor Friaul") aufgebaut ist, vor allem aber in den prächtigen Chorsätzen am Schluß einiger Bilder —, da waltet eine musikalisch-dramaturgische Ökonomie, die in Ballung und Kontrastierung die bewegenden Kräfte sichtbar und hörbar macht. Gegenüber diesen großen Haltepunkten ist dem Verweilen bei stärker persönlichen („privaten") Momenten (in der Arie usw.) kaum Raum gelassen. Und das, obwohl diese Oper so sehr unter dem Gesetz der Stimme steht, daß die beziehungsvoll eingesetzte Thematik meist nicht vom Instrument, sondern von der Singstimme her gefunden wird. Das charakterisiert überhaupt Sehlbachs neues Opernschaffen: daß er zur musikalischen Verwirklichung hochgesteckter dramatischer Ziele einen ungewöhnlich sparsamen Gebrauch von den Mitteln des Orchesters macht und eine klare, verständliche Sangbarkeit anstrebt, wie man sie meist nur in einer leichteren Opernkunst findet. Dienst am Wort im Sinne eines Hugo Wolf, Bestrebungen eines Peter
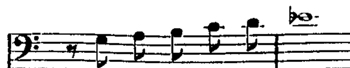
Cornelius um ein leichter gerüſtetes Geſamtkunſtwerk — beide aus der Nachfolge Richard Wagners — hallen hier im Schaffen eines Muſikdramatikers auf eigenen Wegen nach. Die Orcheſterpartitur der „Stadt" könnte mit dem gelegentlich Händelſcher Muſik nahen Stil kleiner Zwiſchenſpiele und ihrer peinlichen Vermeidung jeden geſuchten Schönklanges manchmal faſt etwas ſtarr wirken, wenn dieſe Dinge nicht eben in dem Holzſchnitt-Stil des Ganzen ſo reibungslos aufgingen.

So außerordentlich wichtig „Die Stadt" innerhalb der Entwicklung Sehlbachs, ſo wertvoll ſie gerade in ihrem unwiederholbaren, gedrängten Stil iſt: ſie bedeutet noch nicht Befreiung der perſönlichen Begabung, ſondern Ballung, erſte kraftvolle Behauptung — Auftakt. Erſt nach dieſem Werk geraten die muſikaliſchen Kräfte des Komponiſten recht in Fluß. Das Inſtrument iſt es, das ihn jetzt — frei von der Feſſel des Wortes — in eine größere Weite führt, nachdem er die Welt der Stimme ſchon nach allen Seiten hin durchmeſſen hat. 1934 iſt „Die Stadt" geſchrieben worden; anfangs 1935 kam ſie auf die Bühne. Noch im gleichen Jahr entſteht — die Nachbarſchaft iſt im Thematiſchen unverkennbar — ein Vorſpiel für Orcheſter, das den gleichen muſikaliſchen Stoff in ſinfoniſchem Fluß zeigt und ſicher geformt iſt. Dieſes Nachſpiel zur Oper leitet eine muſikantiſche Schaffenszeit ein, in der ein Werk nach dem anderen geſchrieben wird. Aus der „Kleinen Suite für Klavier" (1935) gibt die Beilage dieſes Heftes eine zweiſtimmige Studie wieder; „Drei Klavierſtücke (1936) ſtellen — für die Gattin und Arbeitskameradin geſchrieben — virtuoſere Anforderungen. Dem Klavier iſt auch Sehlbachs erſtes Konzert gewidmet: die Muſik für Klavier und Orcheſter (1936). Ein temperamentvolles Stück Muſik, rhythmiſch kräftig durchgearbeitet wie alles, was Sehlbach für Inſtrumente ſchreibt, behauptet es neben anderen Kurzkonzerten der jüngeren Generation eine perſönliche, im beſten Sinne des Wortes moderne Note. Wenn eines der nach der „Stadt" geſchriebenen Werke, dann weiſt dieſes mit ſeiner einprägſamen Thematik und ungezwungenen Fortſpinnung bereits vor dem „Galilei" in eine fruchtbare Zukunft des Sehlbachſchen Schaffens. Faſt gleichzeitig mit ihm bringt das Jahr 1936 in ſeiner erſten Hälfte zwei Muſiken für Holzbläſer und Klavier; im 1. Satz der Flötenmuſik (den 2. gibt die Notenbeilage wieder) ſprüht ſpieleriſche Freude am Inſtrument, wie man ſie mit ſolchem virtuoſen Glanz vom Komponiſten der „Stadt" — kennte man nur ſie — kaum erwartet hätte; auch die ruhigere Klarinettenmuſik geht über eine Studie weit hinaus und läßt ein lebendiges Verhältnis zum Inſtrument erkennen. Alles das wird in einem Zug geſchrieben; zwiſchen Beenden und Beginnen iſt keine Pauſe mehr. Hier hat ſich tatſächlich ein lange Jahre um ſeine eigene Form ringendes Talent durch alle inneren Widerſtände durchgerungen und entfaltet ſich nun unaufhaltſam. Daß einiges aufgeführt — das Vorſpiel in Dresden u. a. O., das Konzert kürzlich in Mülheim, demnächſt in Wiesbaden —, anderes nur im engſten Kreis erprobt wird, ſpielt keine Rolle. Auch nicht, daß nach der „Stadt" alles Manuſkript bleibt. Über alle Fragen nach Aufführung und Verlag, nicht zu vergeſſen: über die Arbeit an der Folkwangſchule, deren Opernſchule Sehlbach inzwiſchen zu betreuen hat — hinweg geht das Schaffen weiter.

Das Jahr 1936 hatte die Klavierſtücke, die Flöten- und Klarinetten-Muſiken und die für Klavier und Orcheſter gebracht; es brachte auch noch — in einer Schaffenszeit von 10 Monaten — die Oper „Galilei" (nach der Uraufführung in die Univerſal-Edition, Wien, übernommen), die erſte ganz große Erfüllung einer — wie es nun nachträglich klar wird — zielſtrebigen, weitausgreifenden Perſönlichkeitsentwicklung. Die Eſſener Uraufführung beſtätigte das mit dem erſten großen äußeren Erfolg in Beachtung und einhelliger Zuſtimmung — von Anerkennung bis zur Begeiſterung geſtuft —, den Erich Sehlbach verzeichnen kann.

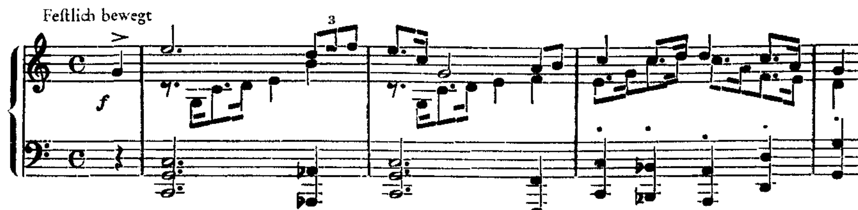
Dieſer „Galilei" bedeutet ſchon ſtofflich den bisher weiteſten Vorſtoß des jungen Schaffens in der Richtung auf eine im Dienſt des Gedankens ſtehende Oper. Hier geht es nicht nur darum, das Schickſal eines Naturforſchers auf die Bühne zu bringen, der einer der volkstümlichſten Geiſter der neueren Zeit geweſen iſt; hier ſteht jenſeits des Stoffs eine ewige Problematik auf. „Daß alle Kämpfe einen guten Sinn haben": ſo ſpricht Sehlbach es aus und kennzeichnet damit auch die ſcheinbaren Niederlagen des Geiſtes in ſeinem Kampf gegen die Beharrung als Sieger. Eifernde Verwalter des Dogmas ſind es, die Galilei vor das Gericht

der Inquisition bringen und ihm in der Folter den Widerruf seiner Lehre abzwingen, denen er das legendäre



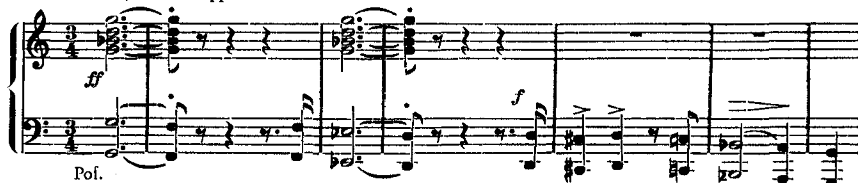
entgegenschleudert. Der Bußprediger Pietro, ein zweiter Savonarola, bringt als Kronzeuge selbst die Verhandlung zu Fall, als ihn Fiorenza, eine Verehrerin des greisen Forschers, davon überzeugt, daß das belastende Dokument (eine sechzehn Jahre zurückliegende, angeblich päpstliche Anordnung, die Galilei die Verbreitung der kopernikanischen Lehre verbietet) eine Fälschung ist. Dieser Pietro ist die dramatische Zentralgestalt des Werkes, dessen Titelheld — wie übrigens ähnlich der Rembrandt in der neuen Oper Paul von Klenaus — die Idee mehr repräsentiert als kämpfend und handelnd verwirklicht. Die Dramaturgie des Schauspiels würde hier von einem Ideendrama sprechen; entsprechend ihrer Terminologie kann man den „Galilei" als „Ideenoper" bezeichnen.
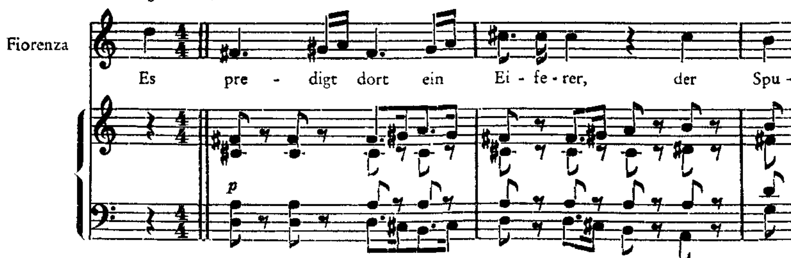
Das ist sie nicht nur dem verschiedentlich in dichterische Bereiche vorstoßenden Buch Erich Sehlbachs, sondern auch seiner Musik nach. In einprägsamer Sinnbildlichkeit stehen sich zwei Welten gegenüber: das geistig freie Florenz, in dem Galilei schafft und dessen Personifikation die Fiorenza ist — und das düstere Rom der Inquisition. Hier geht die dramatische unmittelbar in die musikalische Spannung über; ein von Fiorenza gesungenes, helles und scharfgeschnittenes Lied von volkstümlicher Lebendigkeit charakterisiert Florenz;



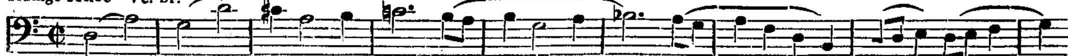
(Florenz-Thema im Vorspiel zum III. Bild)

in schwerem Schritt gehen die römischen Themen.





Als dritte wichtige musikalische Welt tritt die der Forscherstube Galileis hinzu, deren bedeutsames Thema die Oper eröffnet:



Die wieder ſehr ökonomiſche, im klanglichen Einſatz jedoch eindrucksvolle Orcheſterpartitur benutzt dieſe Grundthematik erinnerungsmotiviſch und dramatiſch wandelnd; der Singſtimme, die ſich im gebundenen Geſang wie im dramatiſchen Rezitativ natürlich entfaltet, läßt ſie weiten Raum und damit auch Verſtändlichkeit des Wortes. Wie der Orcheſterpart auf weite Strecken, ſo ſind auch die Singſtimmen häufig kontrapunktiſch geführt. Ein Duett Fiorenza-Pietro iſt ein ſchönes Beiſpiel dafür und beleuchtet auch in der Dehnung eines auftaktigen Quartſchrittes (in die Tonika) in einen Sextſchritt beim kanoniſchen Einſatz der zweiten Stimme die Einfachheit der Mittel, mit denen Sehlbach dramatiſch zu ſteigern fähig iſt. Eine heitere Volksſzene mit einem Spottlied, ein hinter der Szene geſungenes florentiniſches Morgenlied — ein Beiſpiel für organiſche Muſik — und vor allem die verſchiedenen großen Chöre, die in der jungen Oper nicht ihresgleichen haben, beleben das muſikaliſche Bild in bunter Mannigfaltigkeit. Einer dieſer großen Chöre ſchließt die Oper apotheoſenhaft. Galilei kehrt von Rom heim, freigeſprochen zwar, doch körperlich gebrochen durch die Folter; er fühlt ſeine Erblindung nahen und grüßt in einem ſchönen Bild die Nacht, die ſeine Werke wachſen ließ und nun auf ihn niederſinken wird. In einer Viſion tut ſich ihm das Weltall auf, aus dem ihm ein „Chor unſichtbarer Stimmen“ entgegenklingt. So findet das muſikaliſche Drama ſeinen arteigenen, ſinnvollen Abſchluß, mit dem Sehlbach auch in der künſtleriſchen Form die innere Berechtigung dieſer von der Idee her beſtimmten Oper erweiſt.

Im Juli 1936 war der „Galilei“ beendigt; im Dezember, noch vor ſeiner Aufführung, ſchloß Sehlbach die Kompoſition einer kleinen heiteren Oper ab. Kuhnaus alter Muſikantenroman „Der muſikaliſche Quackſalber“ gab Stoff und Titel. Der „Quackſalber“ iſt ein „Maestro“, der ſich als Welſcher aufſpielt und beinahe ein Liebespaar aus- und die braven Bürger durcheinanderbringt. Aber mit Liſt und Tücke wird er ſamt ſeinen mit gutem Grund ſorgfältig verborgenen muſikaliſchen Künſten doch zu Fall gebracht. In der Muſik zu dieſer theaterfeſten Handlung ſchafft Sehlbach in einem unentwegt fließenden, geiſtreichen Stil zwiſchen der vom Stoff gegebenen Stimmung alter Muſik und dem wendigen Parlando neuer heiterer Oper eine bezaubernde Syntheſe, gekrönt von einer abſchließenden „Fuge zum Lobe der Muſik“. Ein heiteres Nachſpiel zu der großen Oper, das von einer anderen Seite her den Eindruck beſtätigen wird: daß Erich Sehlbach, wie er jetzt nach zwölf Jahren Bemühung um die Oper ins hellſte Rampenlicht getreten iſt, von nun an ein gewichtiges Wort mitzureden haben wird, wenn von der Oper der lebenden Deutſchen geſprochen wird.

Arnold Schering.

Zu ſeinem 60. Geburtstage (2. April 1937).

Von Walter Serauky, Halle.

Wenn am 2. April Prof. Dr. Arnold Schering, der Ordinarius für Muſikwiſſenſchaft an der Univerſität Berlin, ſeinen 60. Geburtstag feiert, dann wird wohl in weiten Kreiſen der Muſikwelt in Verehrung und Hochſchätzung des Mannes gedacht werden, deſſen Wirken für die deutſche Muſik ſo unendlich viel bedeutet. Die einen kennen Schering als Muſikforſcher von überragender Geltung, andere wieder bewundern an ihm den glänzenden muſikaliſchen Vortragsredner, dieſem iſt er ein Führer auf dem Wege zur ſtilechten Erfaſſung alter Muſik, jener dankt ihm muſikpädagogiſche Anregung. Schließlich auch diejenigen nicht zu vergeſſen, die in dem Beethoven-Forſcher Arnold Schering einen „viel umſtrittenen Mann“ erblicken . . . Wie dem auch ſei, ſchon dieſe vielſeitige Art ſeiner Wirkung ſpricht für die Univerſalität ſeiner Perſönlichkeit ebenſo wie für den Reichtum ſeiner Muſikanſchauung. Aber all die bahnbrechenden Leiſtungen, die die Muſikwiſſenſchaft gerade dieſem Gelehrten zu danken hat, wären niemals möglich geweſen, hätte nicht raſtloſer Schaffenseifer ihm ſtets als Sporn und Antrieb gedient. So verſchmolzen Schöpfer und Werk, ſo gedieh die imponierende Fülle ſeiner Arbeiten zugleich zu ſtolzer Leiſtungsſchau über das in der Muſikwiſſenſchaft der letzten Jahrzehnte heute Erreichte.

Arnold Schering iſt ein Sohn des deutſchen Oſtens. 1877 in Breslau geboren, widmete er ſich nach dem Beſuch des Dresdener Annen-Real-Gymnaſiums an den Univerſitäten Berlin und Leipzig frühzeitig dem Studium der Muſikwiſſenſchaft, Pädagogik und Philoſophie. Während er in Berlin ſich gleichzeitig unter Joſeph Joachim im Violinſpiel vervollkommnete, wurde er in Leipzig Schüler des großen Hermann Kretzſchmar, deſſen muſikwiſſenſchaftliche Eigenart auch für ihn fruchtbar werden ſollte. Hier in Leipzig begann denn auch ſeine wiſſenſchaftliche Laufbahn: 1902 zum Dr. phil. promoviert auf Grund einer ausgezeichneten Quellenſtudie über die „Geſchichte des Inſtrumentalkonzerts", habilitierte er ſich fünf Jahre ſpäter in der Bachſtadt als Privatdozent für Muſikgeſchichte und entfaltete bald eine weite Kreiſe der Öffentlichkeit erfaſſende publiziſtiſche Tätigkeit. So redigierte er zwiſchen 1903 und 1906 die „Neue Zeitſchrift für Muſik", hielt von 1909 an, über ein Jahrzehnt hindurch, muſikhiſtoriſche Vorträge am Leipziger Konſervatorium, nicht zu vergeſſen auch ſeine Vorleſungstätigkeit an der Univerſität und die mannigfachen wiſſenſchaftlichen Veröffentlichungen, die bis zum Ausbruch des Weltkrieges in raſcher Folge herauskamen. Die Nöte der Nachkriegszeit verleideten freilich dem ſeit 1915 zum Profeſſor Ernannten den Aufenthalt in Leipzig mehr und mehr, ſo daß er 1920 einem Rufe nach Halle, als Nachfolger Hermann Aberts, mit Freuden Folge leiſtete. Es waren Jahre glückhaften Schaffens, die der neue Ordinarius an der halliſchen alma mater erlebte. Hochgeſchätzt im Kreiſe ſeiner Kollegen, deren Vertrauen ihm ſogar die Führung der Dekanatsgeſchäfte anvertraute, von einer treuen Schülerſchar umgeben, widmete ſich Schering mit beſonderer Liebe dem Aufbau des Halliſchen Seminars, dem er ſich bis heute verbunden fühlt. Aber ſchon 1928 berief man ihn nach Berlin, wiederum in Nachfolge des kurz zuvor dahingeſchiedenen Hermann Abert. Hier, an der erſten Univerſität des Reiches, boten ſich ihm nunmehr reiche Möglichkeiten einer umfaſſenden Lehrtätigkeit, hinter der die eigene Forſcherarbeit freilich keineswegs zurückſtand. So wuchs mit der Laſt der Aufgaben die Tiefenwirkung ſeines Werks!

Will man die beſondere Eigenart der wiſſenſchaftlichen Arbeit unſeres Jubilars voll ermeſſen, dann wird man die Ausgangspoſition Scherings zu Beginn ſeiner Laufbahn zu beachten haben. War es doch nicht ohne Bedeutung, daß gerade Hermann Kretzſchmar ſein muſikaliſcher Erzieher wurde. Dieſer aus der Welt des Dirigenten und Pädagogen kommende Gelehrte hatte ſich bewußt ferngehalten von der biographiſchen Methode der Muſikgeſchichtsſchreibung, ſich vielmehr zu einem vorbildlichen „Gattungshiſtoriker" entwickelt, wie ſeine Darſtellungen der Geſchichte des neuen deutſchen Liedes und der Geſchichte der Oper bekunden. Indem Schering hieran anknüpfte, erarbeitete er ſich bald die Technik, die weitgeſpannten Bögen einer monumentalen Darſtellung hervortreten zu laſſen. Die breit angelegte Gattungsgeſchichte des Oratoriums wurde daher ſein erſter großer Wurf (1911). Aber auch in der Verbindung von muſikwiſſenſchaftlicher Forſchung mit den Erforderniſſen der muſikaliſchen Praxis blieb ihm Kretzſchmar Vorbild. Nicht nur die zahlreichen wiſſenſchaftlichen Publikationen älterer Muſikwerke in den „Denkmälern deutſcher Tonkunſt" verdanken dieſer Seite ſeines Schaffensdranges ihre Entſtehung, ſondern vor allem auch die mannigfachen praktiſchen Neuausgaben, von denen die „Perlen alter Kammermuſik", die „Altmeiſter des Violinſpiels", die Neuausgabe von Quantzens Flötenſchule und nicht zuletzt die muſtergültige „Geſchichte der Muſik in Beiſpielen" an erſter Stelle zu nennen ſind.

Auf ſolche Weiſe durchforſchte Schering allmählich einen weiten Umkreis abendländiſcher Muſikgeſchichte, ſtets darauf bedacht, die muſikhiſtoriſche Betrachtungsweiſe durch ſtilkritiſche, äſthetiſche, philoſophiſche Frageſtellungen zu bereichern. Die Sinndeutung der Muſik war es vornehmlich, die ihn von allem Anfang an beſchäftigte; man denke nur an ſein noch heute unveraltetes Büchlein über „Muſikaliſche Bildung und Erziehung zum muſikaliſchen Hören" (1911). In ſolcher Sinndeutung der Muſik hat Schering namentlich im Bereiche der deutſchen Muſikgeſchichte Überragendes geſchaffen. War doch ſtets ſein Ziel, die Kunſt der großen Meiſter der Vergangenheit in ihren hiſtoriſchen Grundlagen zu erfaſſen wie auch ihre geiſtigen Quellen bloßzulegen, auf ſolche Weiſe aus dem lebendigen Fühlen der Gegenwart heraus ihrer Wiederbelebung den Weg bereitend. Was er hier leiſtete für die Erforſchung der Kunſt eines Schütz, Bach, Händel, Beethoven, Liſzt läßt deutlich werden, daß Schering ſich ſeiner Miſſion als nationaler Erzieher ſtets voll bewußt war.

So mehrte er das Wissen um Heinrich Schütz bereits lange vor Anbruch der heutigen Schütz-Renaissance, indem er das bis dahin als verschollen angesehene Weihnachtsoratorium des Meisters 1908 neu entdeckte. Schier unermeßlich ist aber der Segen, der von Scherings Bach-Forschungen ausströmte. Schon die Tatsache, daß unser Jubilar seit dem Jahre 1904 ununterbrochen als Herausgeber des Bach-Jahrbuches zeichnet, verrät seinen besonderen Anteil an der Bachpflege. In der Folgezeit hat er sich dann in dreifacher Weise in den Dienst der Bach-Forschung gestellt: durch Vorlegung der Werke Bachs in kritischen Neuausgaben, durch Erforschung der eigentümlichen Denkformen seines Zeitalters und schließlich durch Darlegung der historischen Grundlagen der Bachschen Kunst, wofür Scherings jüngste, ungemein eindrucksvolle Veröffentlichung über „Joh. Seb. Bachs Leipziger Kirchenmusik" (1936) beredtes Zeugnis ablegt. Nicht minder offenkundig sein Verhältnis zu Händels Lebenswerk. Gerade gegenüber diesem Meister, dessen Verwurzelung im deutschen Heimatboden erst von der Gegenwart wieder erkannt wurde, war Schering stets auf Wahrung unseres Nationalitätsanspruchs bedacht, wie seine tiefschürfenden Untersuchungen über „Händel und der protestantische Choral" belegen. Eine besondere Problematik, auf die im einzelnen einzugehen es allerdings an Raum mangelt, hat Schering in seinen beiden Beethoven-Werken, „Beethoven in neuer Deutung" (1934) sowie „Beethoven und die Dichtung" (1936), aufgewiesen. Von ihnen in erster Linie gilt wohl das Wort eines geschätzten älteren Fachgelehrten, der darauf hinwies, daß Scherings Anschauungen die einen zum Widerspruche reizen, bei anderen dagegen die größte Zustimmung erwecken. Unverkennbar aber auch hier Scherings energisches Bemühen, in die zahllosen, noch immer ungeklärten Probleme der Beethoven-Forschung Klarheit hineinzubringen. Nicht unerwähnt bleibe schließlich sein Eintreten für Liszts Persönlichkeit und Kunst; Scherings grundlegender Aufsatz über dieses reizvolle Thema veranlaßte bereits früher den namhaftesten Vertreter heutiger Liszt-Forschung, Peter Raabe, zu dem bemerkenswerten Ausspruch: „Eine der wenigen Arbeiten über Liszts Schaffen, die von einem Kundigen und Vorurteilsfreien liebevoll geschrieben worden sind."

Die Würdigung der musikwissenschaftlichen Bedeutung Arnold Scherings wäre unvollständig, würde nicht auch noch die Frage aufgeworfen, worin denn nun eigentlich das grundsätzlich Neue, Zukunftsweisende seiner Forschungsart bestehe. Formelhaft ausgedrückt: in dem Fortschreiten von der bisher ausschließlich gepflegten Stilkunde zur Symbolkunde, einem von Schering völlig neu aufgebauten Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft. Die musikalische Stilkunde, d. h. „die Lehre von den gemeinsamen, bindenden Kennzeichen gewisser Gruppen von Tonwerken", hat schon lange in Schering einen ausgezeichneten Vertreter gefunden. Angefangen mit seinen zahlreichen Abhandlungen zur Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts, in denen er die einseitige Deutung dieser Kunst als reine a cappella-Musik widerlegte durch stilkritische und urkundliche Belege für deren instrumentale Ausführung, bis hin zu seinen geistvollen Untersuchungen über „Historische und nationale Klangstile", bei denen Schering zwei völlig gegensätzliche Typen des Klangstils zu unterscheiden wußte, welche im Laufe der Musikgeschichte einander beständig ablösten: einmal die Hinneigung zum Ideal der „Klangverschmelzung", zum andern die Hinneigung zum Ideal des „gespaltenen Klanges". Eine jüngste stilkundliche Zusammenfassung bedeutete endlich des Jubilars „Aufführungspraxis alter Musik" (1931).

Aber die musikalische Stilkunde, so wertvolle Dienste sie auch leistet, vermag bei der Deutung von Musik niemals die Frage zu lösen: „Warum so und nicht anders?" Dazu ist nach Schering ausschließlich die musikalische Symbolkunde berufen. Schon im Elternhause zu philosophischer Besinnung stetig angeregt, hatte er sich frühzeitig daran gewöhnt, die Geschichte der Musik als ununterbrochenes Streben nach Vergeistigung der Ausdrucksmittel anzusehen. So gelang es ihm, die Einheit von Geist und Leben in der Musik zu erfassen. Höchst bezeichnend seine Problemstellung: „Auf nur Tonsinnliches gestellt, muß jede Musik mit der Zeit absterben; nur durch den Geist lebt sie". Oder noch schärfer formuliert: „Die musikalische Symbolkunde hat es mit den Sinngehalten der Musik zu tun, mit dem, was hinter den Tönen als geistiger Kern und Schöpfungsmotiv steht". Völlig abwegig wäre es jedoch anzunehmen, als wollte Schering bei seiner musikalischen „Wesensschau" die philologische Kleinarbeit nun gänzlich über Bord werfen. Er, der sich ausdrücklich dazu bekannte, nur eine in

der Tatsachenforschung verankerte historische Durchbildung vermöge vor Konstruktion und Willkür zu schützen, er hat auch mit seiner eindringlichen Darstellung der „Musikgeschichte Leipzigs" das Standardwerk der musikalischen Landeskunde geschaffen.

Möchte es der lebensvollen Persönlichkeit des verehrten Jubilars noch lange als Forscher und Lehrer vergönnt sein, dem Aufbau der Musikwissenschaft, die in der „Aera Schering" schon heute ein merkliches Stück vorwärtsgekommen ist, sich widmen zu dürfen!

Zu Beethovens Violinsonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

III.

Die Sonate G-dur, op. 30, Nr. 3.

(entstanden 1802, gedruckt 1803).

Beethoven hat, wie die Analyse ergeben wird, die Anregung zu dieser Sonate aus Goethes Dichtung „Lila" empfangen. Wie „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" in ihren ersten Fassungen ist auch „Lila" (entstanden 1776) ein Schauspiel mit Gesang.[1] Es umfaßt vier Aufzüge, deren erster die Vorfabel erzählt und ganz ohne musikalische Einlagen verläuft. Erst vom zweiten an wird es „Singspiel". Den Prosadialog durchziehen in breiter Fülle Arien, Duette, Chöre, Tänze, die dem Musiker zu denkbar vielseitiger Erfindung Gelegenheit geben. Seine Eigenart erhält das Stück dadurch, daß es auf „romantische" Wirkungen ausgeht, d. h. gewisse Elemente des Zaubersingspiels verwertet. Es verbindet Wirkliches mit Unwirklichem, Tatsächliches mit Phantastischem und strahlt damit einen Reiz aus, dem auch Beethoven sich gefangen gab. Bemerkenswerterweise knüpfte er an — im ganzen drei — Szenen an, die sich durch besondere Bewegungscharakteristik auszeichnen. Es sind folgende.

1. Satz. Allegro assai. 2. Aufzug: Chor der Feen „Mit leisem Geflüster", Solo der Almaide und Tanz der Feen.
2. Satz. Tempo di Minuetto. 4. Aufzug: Tanzlied (Ballettmusik) der Chöre der Männer und Frauen („So tanzet und springet").
3. Satz. Allegro vivace. Ebenda: Spinnerlied im Wechselgesang der Männer und Frauen („Spinnet dann . . .").

Daß die Sonate nur dreisätzig ist, d. h. kein Adagio oder Andante besitzt, erklärt sich zwanglos daraus, daß zwischen den von Beethoven benutzten Szenen in der Dichtung tatsächlich kein lyrischer Erguß vorkommt, der zu einer solchen Konzeption aufgefordert hätte.

Erster Satz: Allegro assai, 6/8.

Lila, die Gemahlin des Barons Sternthal, ist aus Sorge um ihres Gatten Befinden von schwerer Melancholie befallen. Sie hat sich in Waldeseinsamkeit zurückgezogen und lebt dort in krankhafter Einbildung mit Geistern und Feen. Sie zu heilen, wird beschlossen, in Verkleidung hinauszuziehen und sie durch Vorspiegelung wirklichen Feenzaubers von den Truggebilden ihrer Phantasie abzubringen. Beethoven beginnt seine Musik an der Stelle des 2. Aufzugs, da Lila wieder einmal ihre „lieblichen Geister" als Trostgestalten zu sich ruft, nun aber ahnungslos von wirklichen, d. h. als solche verkleideten Gestalten umgeben wird. Die Szene dieses „Feenspiels" ist von Mondscheinromantik überglänzt und wird von Goethe in die „romantische Gegend eines Parks" verlegt. Darin gleicht sie der ähnlichen aus dem „Triumph

[1] In endgültiger Gestalt in Goethes Schriften (Göschen), Bd. VI, 1790 (zweite Ausgabe: III, 1791). Zur ersten Aufführung am 30. 1. 1777 hatte Freiherr von Seckendorff die Liedeinlagen komponiert. Später (1790) brachte Reichardt in Berlin eine Musik dazu. Man hat oft bedauert, daß Goethes musikerfüllte Dichtung keinem der ganz großen Tonmeister der Zeit in die Hand gekommen ist. Unser oben gebrachter Nachweis stellt uns vor die glückliche Entdeckung, daß dies für Beethoven nicht zutrifft.

der Empfindſamkeit" im erſten Satze der Violinſonate op. 96, mit der die Lila-Sonate nicht umſonſt die Tonart G-dur teilt.[2] In Frage kommen folgende Verſe.

Lila. Zaudert nicht länger, liebliche Geiſter! Zeigt euch mir! Erſcheinet, freundliche Geſtalten!

(Chor der Feen, erſt in der Ferne, dann näher. Zuletzt treten ſie auf, an ihrer Spitze Almaide.)

Chor.
Mit leiſem Geflüſter,
Ihr lüft'gen Geſchwiſter,
Zum grünenden Saal!
Erfüllet die Pflichten!
Der Mond erhellt die Fichten,
Und unſern Geſichten
Erſcheinen die lichten,
Die Sternlein im Tal.

(Während dieſes Geſanges hat ein Teil des Chors einen Tanz begonnen, zwiſchen welchem Lila zuletzt hineintritt und Almaiden anredet.)
[Kurze Proſaanrede Lilas, alsdann:]

Almaide.
Sei nicht beklommen!
Sei uns willkommen!
Traurige Sterbliche,
Weide dich hier!
Wir in der Hülle
Nächtlicher Stille
Weihen den Reihen,
Lieben die Sterblichen;
Keine verderblichen
Götter ſind wir.
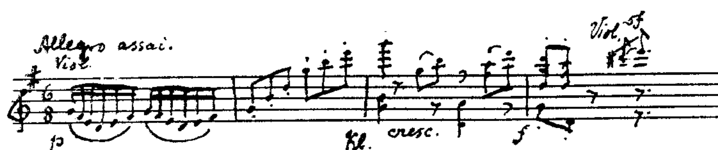
(Im Grunde eröffnet ſich eine ſchön erleuchtete Laube, worin ein Tiſch mit Speiſen ſich zeigt, daneben zwei Seſſel ſtehen.)

Sei uns willkommen!
Sei nicht beklommen!
Traurige Sterbliche,
Weide dich hier!

(Lila wird von den Feen in die Laube genötigt, ſie ſetzt ſich an den Tiſch, Almaide gegen ſie über. Die tanzenden Feen bedienen beide, indes das ſingende Chor an den Seiten des Theaters verteilt iſt.)

Chor. Wir in der Hülle [uſw.]

Das Hauptthema gilt den mit „leiſem Geflüſter" aus dem Gebüſch hervortanzenden Feengeſtalten:



Beurteilt man es vom Standpunkt tänzeriſcher Erfahrung, ſo enthüllt es ein choreographiſches Bewegungsbild von eigentümlichem Reiz. Aus der leiſe einſetzenden Wirbelfigur des 1. Taktes[3] entwickelt ſich eine über zwei Oktaven aufſchnellende Sprunggeſte, deren elaſtiſches Ausſchwingen (cresc.) durch zwei heftig dreinſchlagende Achtel ſofort gebremſt wird, wie wenn jemand inmitten einer Bewegung plötzlich innehält. Von der Violine her ſcheint ein ſpitzes „Hier!" oder „Da!" zu kommen.[4] Der Vorgang wiederholt ſich mit umgekehrten

[2] Ebenſo die Es-dur-Tonart für den langſamen Satz. Siehe dazu „Beethoven und die Dichtung", S. 486 ff.

[3] Sie gehört wiederum ins Symbolreich des „circolo mezzo" (Kreisſymbol). Ihre urſprüngliche Form ſiehe bei G. Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven, Leipzig 1865, S. 29 (Neudruck mit Vorwort von P. Mies, Leipzig 1924).

[4] Dieſer Einfall fehlte noch im erſten Entwurf.

Stärkegraden, aber derselben Wirkung: die „lüft'gen Geschwister" sind dicht vor Lila angelangt. Es beginnt eine weiche, schmeichelnde Seitenmelodie (dolce), die nach elf Takten (in 20) von einer zweiten, dominantisch gerichteten abgelöst wird. Diese verbindet die jetzt mit Sechzehnteln untermischte Sprunggeste (im Klavier) mit einer zwar ebenfalls schmeichelnden, doch erheblich nachdrücklicheren in der Violine. Sie hat etwas von inständig Bittendem, Einladendem an sich. Über naiv scherzende Tonleiterabstiege, von beiden Instrumenten sich gegenseitig abgenommen, wird der Fortissimoabschluß mit dem Wirbelmotiv in A-dur erreicht (34) und damit die Exposition der lieblichen Szene geschlossen.

Nunmehr, mit dem *pp* gehaltenen Seitengedanken (35), scheint Almaide hervorzutreten und zart mahnend zu sprechen:

Die d-moll-Melodie in 50 ff. sucht die Trauer der „Sterblichen" abzuwehren:

und die viermal wie von rechts und links wiederholte Verkleinerung der Figur in 57—60 bittet erneut dringend:

Auch das weiterhin bis Takt 81 Folgende steht in unmittelbarer Verbindung mit dem herzlichen Werben der Feen um Lilas Gunst. Um eine Einzelheit hervorzuheben: Man sehe, wie in 67 ff. das Klavier sich zweimal mit einem kleinen, zaghaften Einwurf hervorwagt, wie die Violine ihn jedoch sofort (*sf*) abfängt und mit einer beweglichen Geste, die hernach noch zweimal wiederholt wird, zu beschwichtigen sucht, als hieße es: Sorge dich nicht, „keine verderblichen Götter sind wir!":

Durchweg ist, wie sich zeigt, der Charakter des Zierlichen, weiblich Anmutigen und freundlich Zusprechenden gewahrt, nicht anders, als es die Eigenart der vom Dichter geschauten Szene verlangte. — Die abschließenden Takte des Teils (von 81 an) bilden bereits den Übergang zum Nächsten: mit leisem Zwange (Sforzati auf leichten Taktzeiten!) und bezauberndem Trillerlachen nötigen die Feen, wie Goethe vorschreibt, Lila in die schön erleuchtete Laube. Was in dieser vorgeht: das geschäftige Hin und Her, Auf und Ab, Hier und Dort der leichtfüßigen Feengesellschaft spiegelt sich in der kurzen Durchführung, die dem unterhaltsamen Treiben nicht größere Ausführlichkeit schenkt, als zum Verständnis nötig ist. Damit schließen beide, Goethe wie Beethoven, den romantischen Reigen; denn die Reprise ist lediglich eine musikalische Angelegenheit.

Zweiter Satz: Tempo di Minuetto, $^3/_4$.

Im vierten Aufzuge des Singſpiels, in der ſeltſam allegoriſchen Gartenſzene mit den ſieben verſchloſſenen Hallen, geſchieht Folgendes:

> Es eröffnen ſich die ſieben Türen. Marianne tritt ohne Maske aus der mittelſten, Sophie und Lucie aus den nächſten beiden. Das ſingende und tanzende Chor der Frauen kommt nach und nach in einer gewiſſen Ordnung hervor. Das ſingende Chor der Frauen tritt an die Seite zu dem Chor der Männer, Marianne zu Friedrichen; die beiden tanzenden Chöre vereinigen ſich in einem Ballette; indeſſen ſingen die Chöre der Männer und Frauen:

1. So tanzet und ſpringet
In Reihen und Kranz!
Die liebliche Jugend,
Ihr ziemet der Tanz.

2. Am Rocken zu ſitzen
Und fleißig zu ſein,
Das Tagwerk zu enden,
Es ſchläfert euch ein.

3. Drum tanzet und ſpringet,
Erfriſcht euch das Blut,
Der traurigen Liebe
Gebt Hoffnung und Mut!

> (Vorſtehendes Tutti wird mit Abſätzen geſungen, zwiſchen welchen der Ballettmeiſter in Geſtalt des Dämons ein Solo und mit den erſten Tänzerinnen zu zwei, auch zu drei tanzt. Überhaupt wird die ganze Anſtalt des vierten Akts völlig ſeinem Geſchmack überlaſſen.)

Der Form nach haben wir ein Menuett alten Schlages, nur daß alle Wiederholungen ausgeſchrieben, ſtatt mit Repetitionszeichen verſehen ſind. Ich gebe es, in Taktzahlen ausgedrückt, in der gewöhnlichen Schreibweiſe:

	a	b	a
Menuetto:	1 — 8	17 — 29,	30 — 37
	9 — 16	38 — 50,	51 — 58
Trio:	59 — 66		
	67 — 74	75 — 90	

da capo il Menuetto (91 — 156), poi la

Coda: 157 — 196

Daß Beethoven überhaupt ein Menuett wählte, mag auf Goethes Wunſch eines Kunſttanzes (Ballettmeiſter, erſte Tänzerinnen!) zurückgehen, der ſich in den Augen der älteren, franzöſiſch erzogenen Generation noch immer am idealſten im Menuett verkörperte.[5] Dazu paßt vortrefflich die Beiſchrift „ma molto moderato e grazioso". Die zierliche, leicht verſchnörkelte Gravität der alten Rokokoform iſt von edelſter Empfindung belebt. Die Hauptmelodie ſcheint Frauenanmut, die Viertelbewegung das galante Schreiten der Männer wiedergeben zu ſollen. Der Satz muß, als er in dieſer Prägung 1803 vor das europäiſche Publikum trat, helles Entzücken, vielleicht ausgeſprochene „romantiſche Sehnſucht" erweckt haben.[6]

---

[5] Außer „Deutſchen" (Allemandes), Ländlern und Contretänzen war das Menuett um 1800 auch auf den öffentlichen Wiener Redouten noch immer die beliebteſte Tanzform. Darüber Nottebohms Anmerkung a. a. O., S. 39. Wenig geiſtvoll iſt, was W. von Lenz (im Krit. Katalog ſämtlicher Werke L. van Beethovens, II. Teil 1860, S. 132 ff.) über dieſen Satz zu ſagen weiß.

[6] Auch hierzu bedurfte es indeſſen mehrerer Anſätze; vgl. Nottebohm 1865, S. 29 ff.

Tempo di Minuetto.

Nicht geringeren Reiz beſitzt das Triothema (59 ff.), dem wir, da die zweite Gedichtſtrophe für die Wiederholung des Hauptthemas (30—37 = 51—58) verbraucht iſt, ſinngemäß den Text der dritten unterlegen[7]:

Die zwiſchen dieſen drei Hauptſtrophen erſcheinenden beiden Zwiſchenepiſoden (17—29 = 38—50; 75—90), ferner die dem Schluß des Da capo angehängte Koda (von 157 an, neu von 162) entſprechen den von Goethe gewünſchten Soli des Ballettmeiſters und ſeiner Tänzerinnen. Hierbei ſcheint das nach g-moll modulierende Sätzchen 17—29 auf das „Sitzen am Rocken" (beharrendes g) und das „Fleißigſein" (obſtinate Motivwiederholungen 24 ff.) anzuſpielen, das es-moll-Sätzchen 75—90 auf die „traurige Liebe", die ſich aus Troſtloſigkeit allmählich wieder hoffnungsvoll zur Tonartdominante (89) zurückfindet. Die Koda endlich, die mit den heftigen Trugſchlüſſen in 162 und 166 ein Abbrechen oder Stocken verſinnbildlicht, ſcherzt mit dem Inhalt der Verſe: „Das Tagwerk zu enden, es ſchläfert euch ein". Denn daß das Folgende kein gewöhnlicher Menuettſchluß iſt, ſondern Muſik, die etwas Beſtimmtes „meint", iſt offenbar. Die Tanzenden kommen von da an nicht mehr recht vom Fleck. Die Sechzehntelfiguren, mit denen ſie ſich zu ermuntern ſcheinen, klingen müde, wie mechaniſch, torkelnd, und als das Motiv crescendierend die Höhe zu erklimmen verſucht (172 ff.), muß es alsbald umkehren, um ſchwach und zögernd das Thema wieder zu erreichen. Dieſes ſelbſt iſt jetzt in einzelne Stückchen zerpflückt, als ob die Kraft zu geſchloſſenem Vortrage nicht mehr ausreiche: jeder nimmt, ſo gut es geht, die unvollendeten Schritte ſeines Vordermannes auf. Mit Geſten, die wir auch anderwärts bei Beethoven als ſolche des Ermattens oder Schläfrigwerdens finden, geht das Stück mit Anmut und verſchwiegenem Humor zu Ende.[8]

Dritter Satz: Allegro vivace, 2/4.

Der Inhalt dieſes Satzes verbirgt ſich in dem Wechſelgeſang der Männer und Frauen kurz vor dem eben berührten Tanzlied. Da beide Szenen ſich ergänzen, die zweite nur eine Fortſetzung der erſten iſt, ſo konnten ſie ohne weiteres vertauſcht werden. Bei Goethe ſteht:

> Der hintere Vorhang öffnet ſich. Man erblickt einen ſchön geſchmückten Garten, in deſſen Grunde ein Gebäude mit ſieben Hallen ſteht. Jede Halle iſt mit einer Türe

[7] Es klingt bemerklich an das ebenfalls in Es-dur ſtehende Seitenthema im Allegretto des Klaviertrios op. 70, Nr. 2 (1808) und an die Takte 5—8 im erſten Satze der Klavierſonate As-dur, op. 110 (1821) an.

[8] Dieſelbe Symbolik des „vor Müdigkeit nicht mehr weiter Könnens" findet ſich am Schluß der „Danza tedesca" des Sommernachtstraum-Quartetts op. 130 (vgl. „Beethoven in neuer Deutung I", S. 50), ein wenig verändert auch im Luſtigen Zuſammenſein der Landleute der Paſtorale. Vgl. dazu auch das Schlagwort „Schlaf (Traum, Gähnen)" im Regiſter von „Beethoven und die Dichtung" und das dort (S. 490 f.) über das Finale der Violinſonate op. 96 Geſagte.

verſchloſſen, an deren Mitte ein Rocken und eine Spindel befeſtigt iſt; an der Seite des Rockens ſind in jeder Türe zwei Öffnungen, ſo groß, daß ein Paar Arme durchreichen können. Alles iſt romantiſch verziert.

Die Chöre der Gefangenen ſind mit Gartenarbeit beſchäftigt, das tanzende Chor formiert ein Ballett.

Graf Friedrich und der Magus treten herein. Der Magus ſcheint mit dem Grafen eine Abrede zu nehmen und geht ſodann auf der andern Seite ab. Friedrich gibt den Chören ein Zeichen. Sie ſtellen ſich an beide Seiten.

Es beginnt ein Chordialog zwiſchen den Männern und den in den Hallen befindlichen Frauen, die jene um Geſang und ſchöne Lieder bitten. Darauf:

(Es laſſen ſich Hände ſehen, die aus den Öffnungen herausgreifen, Rocken und Spindel faſſen und zu ſpinnen anfangen.)

Chor der Männer.

Spinnet dann, ſpinnet dann
Immer geſchwinder
Endet das Tagwerk,
Ihr lieblichen Kinder!

Chor der Frauen.
(von innen)
Freudig im Spinnen,
Eilig zerrinnen
Uns die bezauberten
Ledigen Stunden.
Ach, ſind ſo leichte
Nicht wieder gefunden!

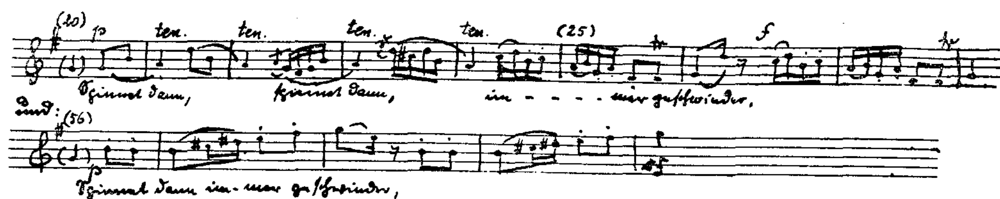
Chor der Männer.

Spinnet dann, ſpinnet dann
Immer geſchwinder!
Endet das Tagwerk,
Ihr lieblichen Kinder!

Beethovens Allegro vivace iſt nichts anderes als ein dieſe Szene begleitendes anmutiges Spinnerlied in Rondoform:

Fünf reizende Symbole stecken in diesem unaufhörlich wiederkehrenden Thema: das Rundsymbol des kreisenden Spinnrads (1—8; Sechzehntel, der Bogen über je zwei Takte schwingend), das doppelt so schnelle Sichdrehen der Spindel (8—11; in Gegenbewegung, der Bogen nur durch einen Takt schwingend), die Andeutung des Spielerischen dieses Vorgangs (hüpfende Achtel mit spitzen Vorschlägen in 10—12), das Symbol des Frohgemuten der ganzen Tätigkeit (lustig aufschlagendes Motiv in der Violine in 4—7), und endlich das im Baß nach Musettenart weiterklingende G, mit dem die Einförmigkeit des Ganzen zum Ausdruck kommt. Wie ein Perpetuum mobile — als Sinnbild ununterbrochenen „Fleißes" — verläuft der Satz und weckt die Erinnerung an berühmte Spinnerlieder der Romantik mit ähnlicher Symbolik.[9] Nur gibt Beethoven, seiner ganzen klassischen Haltung entsprechend, kein ruhendes Stimmungsbild, sondern eine bewegte Szene, an der ihn allerhand freundliche Einzelheiten fesseln.

Zuweilen scheint das Rad schnurrend aussetzen zu wollen (129, 136), um, angekurbelt, sogleich wieder weiter zu laufen (133, 142). In 175—176 bleibt es ganz stehen.[10] Manchmal geht es sanft, manchmal geradezu stürmisch. So an der humorvollen Stelle 93 ff., wo der Fuß der Ungeduldigen das Spinnrad gewaltsam zu treten scheint, sodaß es im Baß zu heftigem Rotieren kommt; ferner in 161—176, wo derselbe Effekt mit andern Mitteln erreicht wird (Durcheinanderwirbeln der Spinnräder!). Kurz vor dem Schluß (202 ff.) ist mit den nachschlagenden Sforzato-Bässen auf bourdonierendem G auch dem Goetheschen „immer geschwinder" der 1. und 3. Strophe Rechnung getragen. Die übrigen drei kleinen Zwischensätze (20, 56, 188) sind den ermunternden Zurufen der Männer gleichzusetzen, etwa im Sinne von:



Mit ihrem heiteren, episodenhaften Charakter scheinen sie dazu da zu sein, den Hörer immer von neuem empfänglich zu machen für das liebliche Klangbild des Spinnradthemas. Wiederum ein Zeugnis dafür, wie Beethoven sich zur Ausprägung einer eigentümlichen poetischen Idee die Rondoform zu nutze zu machen wußte. —

Es gibt ein wunderschönes Wort Goethes, das in einem Briefe vom Jahre 1785 an seinen Weimarer Hauskomponisten Kayser steht, der „Scherz, List und Rache" komponieren sollte. Mit folgenden Sätzen ermutigte er ihn:[11]

> „Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüthe! Gehen Sie der Poesie nach, wie ein Waldwasser den Felsräumen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen, und machen die Kaskade erst lebendig! Denken Sie sich Alles als Pantomime, als Handlung! Eben als wenn Sie ohne Worte mehr thun müßten, als Worte thun können."

Das schwache Talent Kaysers mag damit wenig anzufangen gewußt haben. Überraschend scharf aber treffen diese Worte das Verfahren Beethovens. Ist nicht tatsächlich seine Musik wie ein „Waldwasser", das in die verborgensten Ritzen und Winkel der Goetheschen Poesie eingedrungen ist und diese zu einer lebendigen „Kaskade" gemacht hat? Und erstanden nicht tatsächlich die drei Lila-Szenen vor seinem inneren Auge wie Ausschnitte aus einer Pantomime und im Reichtum einer Erfindung, wie sie sich blühender schwerlich auf gesprochenem

---

[9] Siehe dazu die Anmerkung am Schlusse dieses Beitrags. Bemerkenswert ist, daß Wilhelm von Lenz (a. a. O., S. 135) bereits das oben erklärte Bewegungsbild ahnte, als er schrieb: „Die ersten Takte Solo der Klavierstimme drehen eine kräftige ländliche Schöne, weil gerade nicht mehr Platz bleibt, wie eine Spindel um sich selbst."

[10] Ein Seitenstück in Schuberts „Gretchen am Spinnrad": „Und, ach, sein Kuß!"

[11] Zitiert nach W. Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, I (1912), S. 101.



Archiv ZFM

Univerſitätsprofeſſor Dr. Arnold Schering

Geboren 2. April 1877



Archiv Spindler, Nürnberg

Anſelm Feuerbach

Selbſtbildnis

(entſtanden 1852)



Archiv Spindler, Nürnberg

Anſelm Feuerbach

Bildnis der Mutter Henriette von Feuerbach

entſtanden 1877



Aufnahme Wührkorp

Professor Dr. Wilhelm Altmann

Geb. 4. April 1862

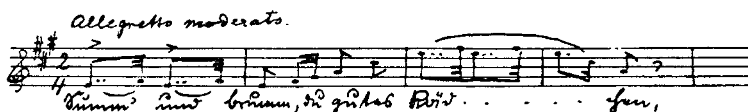
Dialog hätte äußern können? Hier iſt in Wahrheit ohne Worte mehr getan, als Worte es vermochten.

Und noch an ein zweites Wort Goethes — diesmal im Briefwechſel mit Zelter (vom 6. 3. 1810) — ſei erinnert. Bei der Beſprechung der Zelterſchen Johanna Sebus-Kompoſition bemerkte er:

> „Es iſt eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenſtand, inſofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung iſt, weder nachgeahmt noch gemalt, ſondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weiſe hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in faſt gar keinem Verhältniſſe zu ſtehen ſcheint."

Goethe berührt hier eine Erſcheinung, die der Muſikäſthetik von je zu ſchaffen gemacht hat, die indeſſen bis heute nur ungenügend erklärt worden iſt. Unſere Deutung des letzten Satzes der Lila-Sonate als „Spinnerſzene" mag den Leſer zum Nachſinnen auffordern über die Tragweite der von Goethe ſo ſcharfſinnig zuſammengefaßten Problematik.
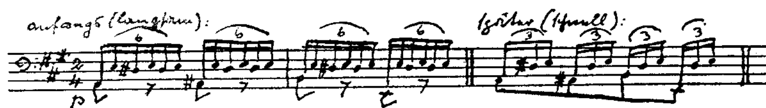
Anmerkung. Mit Überraſchung wird man gewahr, daß das Thema des Spinnerlieds im „Fliegenden Holländer":



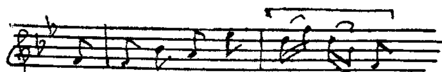
in geheimer Verwandtſchaft zu dem Beethovenſchen ſteht. Beiden iſt der gleiche charakteriſtiſche, von der Dominante aufſteigende Melodiebogen eigentümlich:



nur daß er ſich bei Wagner über die doppelte Taktlänge erſtreckt, und nichts vermag die Sinnverwandtſchaft im Punkte ſpieleriſcher Drehbewegung beſſer zu erweiſen als der Verſuch, Beethovens Weiſe (oben mit *a* bezeichnet) einmal auf Wagners Worte zu ſingen. Dazu ſei bemerkt, daß meine Entſchlüſſelung der Sonate auf Grund der Lila-Dichtung ihren Ausgang von der Symbolik des erſten Satzes genommen hat, ſich alſo der Charakter ihres Finalſatzes als Spinnerlied zwangsweiſe — d. h. a posteriori, nicht von vornherein „geſucht" — einſtellte. Jedenfalls hat Wagner das Bild ähnlich geſehen. Auch die „Spindelſymbolik" findet ſich bei ihm: in Geſtalt der unabläſſig ſchnurrenden Sextolen- und Triolenmotive der Violoncelle:



Ebenſowenig fehlt die Funktion der orgelpunktbildenden Tonika. Sogar Parallelen für das Symbol des „Spitzen" ſind vorhanden (32ſtel-Aufſchläge, kurze Vorſchläge). Man vergleiche ferner Schuberts „Gretchen am Spinnrade" (1814) und Hugo Wolfs „Die Spinnerin". Schuberts „Dankgeſang an den Bach" hat für den Begriff der Einförmigkeit und Gleichmäßigkeit der Bewegung ein dem Beethovenſchen ſehr ähnliches zweitaktiges Begleitſymbol, merkwürdigerweiſe ebenfalls in G-dur und in Baßlage. Sogar zu Schuberts „Das Wandern" führt eine Spur. Denn daß die im 2. Takte der gleichfalls bogenförmigen Singmelodie hier auftretenden Sechzehntel:



nur auf den Anfang der 3. Strophe: „Das ſeh'n wir auch den Rädern (!) an" konzipiert ſein können, hat vor Jahren einmal A. Heuß nachgewieſen.

Johannes Brahms in ſeinen Beziehungen zu Anſelm und Henriette Feuerbach.

Erinnerungen zu Johannes Brahms' 40. Todestag am 3. April 1937.

Von Thomas Stettner, Ansbach.

Die Freundſchaft zwiſchen Brahms, dem Meiſter der Töne, und Anſelm Feuerbach, dem großen Maler, iſt ein ſo ſchönes Beiſpiel dafür, wie glücklich und fruchtbar die Wechſelbeziehungen ſind zwiſchen denen, die auf ihrem Gebiet die Großen ſind, daß wir es für eine würdige Gabe zu Brahms' Gedenktag halten, wenn wir von der Freundſchaft zwiſchen den beiden berichten.

Als die Nänie, Schillers Gedicht von Brahms vertont, das erſtemal erklang, war ſie ein Sang der Trauer: früh hatte Feuerbach ſterben müſſen; die treueſte der Mütter, die ihrem Liebling alles geopfert hatte, lebte einſam ihrem Schmerz; Brahms aber ſtand noch im vollen Kampf um ſeine Kunſt.

Der Kupferſtecher Allgeyer, der ſpätere Biograph Feuerbachs, hatte in den ſechziger Jahren in Karlsruhe die Freundſchaft zwiſchen Brahms und dem Maler Anſelm Feuerbach angebahnt und ſie blieb das ganze Leben feſt beſtehen trotz aller Verſchiedenheit der Temperamente; denn es war eine Freundſchaft, wie ſie zwiſchen Großen beſteht, gegründet auf die Gleichheit der Anſchauung von Leben und Kunſt. Beide liebten den Geiſt der Antike, belebten und erneuerten ihn und fühlten ſich wohl in dieſer Schönheitswelt; beide ſtellten den Zug aufs Allgemein-Menſchliche vor alles Techniſche, und dem oft langſamen, ſchweren Schaffen beider blieb der Beifall der großen Menge lange verſagt. Sie waren ſtolze, vom Leben viel verlangende, ihres Wertes ſich wohl bewußte Naturen, der eine der größte der deutſchen Neuklaſſiker in der Muſik, der andere durch die ſtille Feierlichkeit ſeiner Bilder, ihre herbe Schönheit und ihren Stimmungszauber Bahnbrecher eines neuen Kunſtgeſchmacks.

Bald befreundete ſich Brahms in Heidelberg auch mit Henriette Feuerbach, die einſt nach dem frühen Tod der erſten Frau die ſchwere Aufgabe auf ſich genommen hatte, dem ſchwermütigen Vater Anſelms Gattin, den beiden kleinen Kindern Mutter zu ſein, und die im lebenslangen Kampf für ihres Stiefſohnes Glück und Ruhm das Wort „Stiefmutter" zu einem Ehrentitel gemacht hat.

Richard Specht hat aus jahrelangem Verkehr heraus eine Schilderung von Brahms und ſeinem Freundeskreis gegeben. Von ſeinem Verhältnis zu Feuerbach ſagt er, daß Anſelm von allen lebenden Künſtlern der brahmsverwandteſte war und daß ihn Brahms mit einer bei ihm ſeltenen Leidenſchaft der Anteilnahme und freundſchaftlichen Hingabe liebte; zur wirklichen brüderlichen Freundſchaft aber kam es zwiſchen ihnen nicht. Feuerbach war ebenſo empfindlich, wie Brahms rückhaltlos, und hatte es dieſem übelgenommen, daß er ihn vor einer Überſiedlung nach Wien gewarnt hatte, obwohl (oder beſſer: weil) dieſe Warnung ſich als vollberechtigt erwies. Und da Brahms, geradezu verliebt in den ideal ſchönen, edelblonden Kopf Feuerbachs, ihn durch Warnen vor zu großer Vertrauensſeligkeit gegen innerlich geſindelhafte Menſchen vor neuen Enttäuſchungen zu bewahren ſuchte, war jener leicht darüber verſtimmt, und das war die Grenze ihrer Freundſchaft.

Anſelms Lebensweg war nicht leicht. Die Feuerbachſchen Ahnen pflegten von ſich zu ſagen: „wir ſind aus Tantalus' Geſchlecht"; von ihnen hatte er die genialiſch trotzige, titanenhaft ſtürmende Natur geerbt: mit ihr erwirbt man ſich aber mehr Feinde als Freunde. Oft war Henriette über dies Sichſtellen gegen die Welt unglücklich und klagte: „Der Menſch in ihm iſt nicht groß genug für den Künſtler."

So war er auch in Wien einſam und hatte nur wenig Freunde, bei denen er die Angriffe ſeiner Gegner vergeſſen konnte. An ihrer Spitze aber ſtand Brahms und er hielt treu, mit klarem Blick und tatkräftigem Eintreten für ihn, bei dem maßlos Angefeindeten aus. Als ein früher Tod Feuerbach 1880 weggerafft hatte, blieb Brahms der ganz gebrochenen Mutter ein teilnehmender Freund — dem Dahingeſchiedenen aber ſetzte er durch die ſeinem Andenken geweihte Kompoſition der Nänie Schillers ein unvergängliches Denkmal.

In den Tagen des ersten Schmerzes hatte er zwar nicht geschrieben; im August 1881 aber sandte er der tiefgebeugten Mutter einen langen Brief, aus dessen rührend bescheidenen Worten die tiefe, bleibende Liebe zum verstorbenen Freund hervorleuchtet.

Er entschuldigt sich, daß er in jenen Tagen nicht geschrieben habe, und bittet sie, zu glauben, daß wenige herzlicher an sie gedacht haben als er, und gewiß wenige ihren herrlichen Sohn ernstlicher verehren. Bei der Komposition der Nänie für Chor und Orchester habe er gar oft an den Sohn und sie selbst gedacht und den Wunsch empfunden, die Musik dem Gedächtnis des Dahingegangenen zu widmen. „Falls es Ihnen", fährt er fort, „kein unangenehmer Gedanke ist, Ihren und den Namen Ihres Sohnes mit dem meinen in der angedeuteten Weise verbunden zu sehen, bitte ich um ein Wort der Einwilligung."

Mit wehmutsvoller Freude nahm sie die Widmung an. „Ihr Brief hat mich tief gerührt", antwortet sie am 23. August 1881. „Wenn Sie mir eine Freude machen wollen — Sie wissen, was das Wort Freude bei mir bedeutet —, so widmen Sie Ihr Werk dem Gedächtnis Anselms ohne Umwege. Ich kann Ihnen in Wahrheit sagen, daß dies in seinem Geist und Sinn richtig ist. Er hatte Sie lieb als Mensch und stellte Sie über alle als Künstler, ohne je durch andere Götter sich beirren zu lassen. Und was mich betrifft, so wird mir das Werk, auf dem die beiden Namen stehen, ein dreifaches Heiligtum sein. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen und glauben Sie nicht, daß ich auch nur einen Augenblick Ihr Schweigen mißverstanden habe. Im Gegenteil, ich war Ihnen dankbar dafür. Worte sind unverständliche Laute in einem solchen Abgrund von Qual und Bitternis, die man ebenso unverständlich erwidert! Jetzt schlägt zuweilen ein verwandter Klang wohltuend an, wie gestern Ihr Brief . . . Ich habe das Leben meines Lebens verloren, da ist weiter nichts zu sagen."

Vor der ersten Aufführung der Nänie drängte es sie zu einem Brief, der Gruß, Dank und Wunsch überbringen soll. So schreibt sie am 3. Dezember 1881: „Ich kann es nicht gut ertragen, daß Sie zum erstenmal den Taktstock für die Nänie erheben, ohne daß ein Gruß von mir zu Ihnen kommt und für alles Gute dankt, das Sie mir erzeigt haben, durch Ihren lieben Brief und durch den in Aussicht stehenden Empfang des Klavierauszugs der Nänie. Es sind wenige bekannte und befreundete Menschen, die mir seit zwei Jahren mit bestem Willen nicht mehr wehe als wohl getan haben. Sie haben mir immer wohl getan und Ihre Teilnahme hat mich nur freundlich und tröstend berührt.

Und nun Glück und Segen zu der Aufführung am 15. und gutgemeinten ernsten Dank für das Ernste und Gutgemeinte, das Sie mir schenken."

Die Nänie war in Wien von wunderbarer Wirkung und wurde für Brahms' schönste Komposition erklärt. Noch 1881 erschien sie im Druck — das Titelblatt trug die Widmung: Frau Hofrat Henriette Feuerbach zugeeignet —, das erste gedruckte Exemplar ging zu ihr nach Ansbach.

Von den drei großen Chorwerken Brahms', die auf antiken Spuren wandeln, liegt dem „Schicksalslied" ein Text Hölderlins, dem „Gesang der Parzen" einer Goethes, zugrunde, in der Nänie ist ein antik-feierliches, tief ernstes Gedicht Schillers in Töne gesetzt.

Es ist eine ergreifende Totenklage. „Auch das Schöne muß sterben" ist des Gedichtes Grundton: Aphrodite konnte ihren Liebling nicht vom Tode erretten; dem göttlichen Achilles kann die unsterbliche Mutter nicht das Leben bewahren. Aber tröstend klingt der Trauergesang aus in die Worte:

„Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab."

Das Werk ist für Chor, Orchester und Harfe ad libitum geschrieben. Text und Komposition entsprangen aus der antiken Auffassung des Todes, der, ein Zwillingsbruder des Schlafes, als freundlicher Genius erscheint. Brahms' Werk ist voll musikalischer Lieblichkeit und Zartheit; es löst den Schmerz in Wehmut, den Verlust in stille, süße Erinnerung auf. „Auch das Schöne muß sterben", singt ohne Laute der Klage oder Verzweiflung in einfacher, klangvoller Fuge der Chor; der ernste Ton der Trauer klingt aus in den milden des Trostes. Meisterhaft malt sich der Gedanke der Worte im Klang der Instrumente: die weichen Farben der Holzbläser, das zarte Streichquintett, die wie aus lichten Höhen klingenden Harfen.

Nur ganz sparsam verwendet ist der ernste Ton der Posaunen, wie der Held Achill vor Trojas Toren fällt und seine göttliche Mutter mit ihren Schwestern dem Meer entsteigt und die Totenklage anhebt um den „verherrlichten" Sohn. Und mit ihnen weinen die Götter und Göttinnen alle. Aber nicht in verzweifeltem Schmerz endet die Totenklage: in seliger Verklärung wiederholt sich das Wort „herrlich" — so nehmen wir den Trost mit, daß der, dessen Andenken die Nänie geweiht ist, durch seine Kunst unsterblich sein wird.[1]

Tief bewegt dankt Henriette am 4. Januar 1882 für die herrliche Weihnachtsgabe, die ihr die traurigen Erinnerungstage geweiht und erhellt hatte. „Sie haben der Welt eine Perle geschenkt. Ihr Lied schwebt über den Abgründen des irdischen Lebens in Verklärung dahin, nicht so hoch, daß der Schmerzenshauch es nicht erreichen kann, und nicht so tief, daß es von ihm getrübt wird."

Brahms lud sie, als er in Leipzig die Aufführung der Nänie selbst leitete, dahin ein; sie hörte sie dann auch anderwärts und hat (als hervorragende Klavierspielerin) sie sich so zu eigen gemacht, daß sie die Chöre samt der Orchesterbegleitung und den Harfenklängen auf ihrem Flügel wiederzugeben vermochte.

Wie ihr Spiel wirkte, darüber besitzen wir einen lebensvollen Bericht des bedeutenden Kunsthistorikers Carl Neumann, der einen Besuch in Ansbach bei der trotz hohen Alters jugendlich tätig gebliebenen Henriette schildert unter der Nachwirkung des tiefen Eindrucks, den sie auf ihn gemacht.

Er beschreibt zuerst ihre Wohnung. Man betrat zwei Räume. Im ersten stand ein Flügel; der zweite war, möchte man sagen, von Abgeschiedenen bewohnt. Was der alten Frau noch von Werken des Sohnes geblieben war, hing hier an den Wänden. Die Zeichnung einer stehenden Iphigenie, nach dem „Land der Griechen" ausblickend, war ihr „Altarbild". „Frau Feuerbach setzte sich vor dem geöffneten Flügel nieder, erst wie um auszuruhen. Dann fragte sie mich, ob ich das Chorwerk kenne, das Johannes Brahms als ein Verehrer von Anselms Kunst ihr gewidmet habe, die Komposition von Schillers Nänie. Sie reichte mir die Noten zum Nachlesen und begann auswendig zu spielen . . . Bei einer Stelle mußte ich unwillkürlich aufsehen. An den Textworten von den weinenden Göttern und Göttinnen angekommen, verstummt die Begleitung, der Chor singt allein. Es sind wenige Takte, aber über ihnen liegt eine Empfindung unendlicher Verlassenheit, eine Trostlosigkeit, vor der jeder Zuspruch schweigt: „daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt". Die Frau am Flügel in dem schwarzen Gewand, den schwarzen Schleier auf dem weißen Haar, schien nicht mehr dieselbe, die sie eben gewesen. Die hohe Gestalt, nach vorn gebeugt, verloren in den Klang der Töne und Erinnerungen: war es nicht die tragische Muse selbst, und war es nicht ein Schicksalslied, das sie kündete?"

Frau Helene Ebert, die der zuletzt fast erblindeten Henriette Freundin und Helferin war, gab uns eine Schilderung ihres häuslichen Lebens. Von ihren Zimmern aus überblickte sie den Hofgarten mit seiner Rosenpracht und der langen Lindenallee, ans Haus schließt sich ein sorgfältig gepflegter Hausgarten an, der ihr Lieblingsaufenthalt war. Am Flügel im Wohnzimmer saß sie täglich viele Stunden und manches Meisters Hand hat seine Tasten berührt. Auch Brahms selbst war dort zu Gast.

Als Dank für die Widmung sandte Henriette Brahms eine ebenbürtige Gabe: das erste Exemplar des „Vermächtnisses" wanderte nach Wien zu ihm. Es ist dies eine fragmentarische Selbstbiographie Anselms oder richtiger: ein Buch der Selbstbeobachtung, das uns in die Entwicklung und Schaffensart des Künstlers tiefe Einblicke gewährt und heute zu den wertvollsten Selbstbiographien eines Künstlers gerechnet wird. Mit unsäglicher Mühe hatte die Mutter den Text aus zerstreuten Blättern seines Tagebuches, aus Briefen und Zetteln zusammengestellt, hat aber für ihre Mühe den Lohn geerntet, daß dieses Buch dem Ruhm ihres Sohnes die Bahn brach.

Als feiner Kunstkenner zeigt sich Brahms in einer Beurteilung der Handzeichnungen Feuer-

[1] Die schönsten Worte über die Nänie fand der bedeutendste Chirurg seiner Zeit und feinsinnige Musikfreund Billroth, der treue Freund, der Brahms zur Übersiedlung nach Wien bewogen hatte (vgl. die Brahmsbiographien von Walter Niemann und Thomas San Galli).

bachs, die damals erschienen. „Der tiefe Sinn des ersten und letzten Blattes ist niemand aufgefallen außer Ihnen", schreibt Henriette in einem Brief, der die Schenkung der Blätter begleitete.

Der flüchtig erörterte Plan, daß sie Brahms für eine größere Komposition den Text liefern solle, kam nicht zur Ausführung.

Zwölf Briefe von ihr an Brahms sind bekannt — ein Zeugnis nicht nur der Freundschaft, sondern auch der hohen Kunst des Briefschreibens, die ihr eignete — einer heute fast vergessenen Kunst!

Leider besitzen wir kein Bild von Brahms von der Hand Feuerbachs. Viktor Widmann, wohl der vertrauteste Freund von Brahms, gibt als Grund hierfür in seinen reizenden „Erinnerungen an Brahms" dessen Abneigung gegen das Sitzen als Modell an und fügt bei, er habe lange jedes Gesuch um eine Sitzung abgeschlagen, weil er eine solche auch dem Freunde verweigert habe. Richard Specht aber erzählt, der Meister sei Anselm gesessen und das Bild sei halb vollendet gewesen. Da sei das Gespräch auf die damals ausgestellte „Amazonenschlacht" gekommen und Brahms habe in schonungsvoll tastenden Worten davon abgeraten, sich mit dem Kolossalbild zu exponieren. Da habe Feuerbach das Portrait von der Staffelei genommen, verkehrt an die Wand gestellt und nie wieder aufgenommen. —

Als Klagelied um Feuerbach's frühen Tod erklang die „Nänie" denen, die sie zuerst hörten, und sie bleibt es auch für uns. Aber siegreich klingt jetzt der Schlußgedanke des Liedes durch: daß für den, der Werke der Schönheit geschaffen hat, auch ein kurzes Leben „herrlich" war, denn es verspricht seinem Namen Unsterblichkeit.

Und eine trostvolle Freude ist es für uns Nachgeborene, daß wir den Lorbeer, den die Mitwelt nur zögernd spendete, reich niederlegen können auf den Sarg der treuen Freunde und der aufopfernden Mutter.

Christian Theodor Weinlig — Richard Wagners Lehrer.

Von Rudolf Roch, Göttingen.

Richard Wagner hat in seinem Tagebuch „Mein Leben" sowie in Briefen an Freunde und Familienangehörige, Christian Theodor Weinlig als Mensch wie Musikpädagogen ein bleibendes Denkmal gesetzt. Dankbarer als die Nachwelt, die seinen „über alles geliebten Lehrer" — wie Wagner einmal von ihm schreibt — beinahe ganz vergessen hat.

Ehe auf das Verhältnis des Schülers zum Lehrer einzugehen ist, sei über Christian Theodor Weinlig Folgendes gesagt:

Am 25. Juli 1780 als ältester Sohn des Hof- und Justizrat Weinlig in Dresden geboren, studierte er in Leipzig jura und ließ sich dann in seiner Vaterstadt als Advokat nieder. Von Jugend auf musikbegabt, befaßte er sich nebenher eifrig mit dem Studium der Musiktheorie, worin ihn sein Onkel Ehregott Weinlig, der Kantor an der Kreuzkirche, unterrichtete. Immer mehr fühlte er sich dem Musikstudium hingezogen, sodaß er die Advokatenlaufbahn aufgibt und nach Italien reist, um seine musikalischen Kenntnisse in Bologna bei dem damals berühmten Kontrapunktiker Pater Matthäi zu vervollkommnen.

Nach zweijähriger Abwesenheit kehrt er 1808 nach Dresden zurück. Er lebt nun als gereifter Musikpädagoge ganz seinen künstlerischen Neigungen, komponiert Motetten und Kantaten, vertritt seinen kränklichen Onkel Ehregott Weinlig allsonntags in der Kreuzkirche beim Orgelspiel und erteilt regen Musikunterricht.

Von später in der Öffentlichkeit bekannt gewordenen Komponisten gingen Klara und Robert Schumann, Otto Claudius, Walter von Göthe, ein Neffe des Dichters, Julius Otto, späterer Kantor an der Kreuzschule in Dresden und andere aus seiner Schule hervor.

Richard Wagner sucht den Musik-Pädagogen erst in Leipzig auf, wohin Weinlig 1823 als Kantor an die Thomasschule berufen wurde, nachdem er zuvor das Kantorat an der Kreuzschule in Dresden bekleidet hatte.

Lassen wir nun den Bayreuther selbst aus seinen Tagebuch-Aufzeichnungen über seine erste Begegnung mit seinem Lehrer Christian Theodor Weinlig zu uns sprechen:

„. . . Aber dennoch vermochte es um die gleiche Zeit die Sorge der Mutter über mich, Vorschläge zur ernstlichen Wiederaufnahme des Musikstudiums zu machen.

Es galt daher zu erfahren, ob ein neuer Lehrer sich geeignet erweisen würde, in mir den nötigen Ernst hierfür zu erwecken." . . . „Die Meinigen hatten um diese Zeit große Not mit mir, denn meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen gelassen. Ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und mich durch den gründlichen Unterricht leiten sollte. Dieser Mann war Christian Theodor Weinlig, der Kantor an der Thomasschule zu Leipzig." . . . „Äußerst schwächlich und kränklich verweigerte Weinlig zunächst, als meine Mutter mich bei ihm einführte, mich in die Lehre zu nehmen. Nachdem er allem herzlichen Zureden lange widerstanden hatte, schien ihn endlich der Zustand meiner mangelhaften musikalischen Ausbildung, wie er aus einer von mir mitgebrachten Fuge erkannte, zu einem mir günstigeren, freundlichen Mitleid zu stimmen. Er sagte mir unter der Bedingung, daß ich ein halbes Jahr allem Komponieren entsage und geduldig nur seine Vorschriften ausführen solle, seinen Unterricht zu."

Somit hat es Wagner gleich selbst gesagt, wer der Mann gewesen, der sein Studium in geordnete Bahnen zu lenken wußte: Christian Theodor W e i n l i g !

Zunächst machte Weinlig klar, daß man ohne Regel nichts schaffen könne. Von Grund auf verfuhr er damit und ging keinen Schritt weiter, bis alles vom Schüler verstanden war.

Leider ging der Unterricht nicht so glatt vonstatten. Der plötzliche Umschwung vom sorgenlosen Studentenleben zum Arbeitsdasein eines eifrigen Musikschülers mag Wagner doch zu gewaltig gewesen sein. Wagner schreibt in seinem Tagebuch darüber Folgendes: „Dem ersten Teil meines Versprechens, nicht mehr komponieren zu wollen, blieb ich getreu dank der ungeheuren Zerstreuung, zu welcher mich das Studentenleben hinriß. Als ich dagegen längere Zeit einzig mit vierstimmigen Harmonieübungen in gebundenem strengen Stil mich beschäftigen wollte, fand sich nicht nur der leichtsinnige Student, sondern auch der Komponist zu mancher Ouvertüre und Sonate höchlich angewidert. Auch Weinlig hatte über mich zu klagen und war endlich daran, mich gänzlich aufzugeben. In diese Zeit fiel der Wendepunkt meiner Lebensrichtung, welchen jener erschütternde Abend im Spielhaus herbeiführte. Nicht minder als dieses Erlebnis erschütterte mich Weinligs Erklärung, daß er nichts mehr mit mir zu tun haben wollte. Beschämt und gerührt bat ich den milden von mir wirklich geliebten Greis um Verzeihung und gelobte ihm von nun an wirkliche Ausdauer." . . . „Nun bestellte mich Weinlig morgens um 7 Uhr zu sich, um unter seinen Augen bis Mittag das Gerippe einer Fuge auszuarbeiten. Er widmete mir wirklich den ganzen Vormittag, indem er jedem Text, den ich aufzeichnete, seine ratende und belehrende Aufmerksamkeit widmete. Um 12 Uhr mittag entließ er mich mit dem Auftrag, den Entwurf durch Ausfüllen der Nebenstimmen zu Hause vollends auszuarbeiten. Als ich ihm dann die fertige Fuge brachte, überreichte er mir dagegen eine von ihm verfaßte Ausarbeitung desselben Themas zum Vergleich. Diese gemeinsame Fugenarbeit begründete zwischen mir und dem liebenswürdigen Lehrer das ergiebigste Liebesverhältnis, weshalb von nun an sowohl ihm wie mir die ferneren Studien zur angenehmsten Unterhaltung wurden!" . . .

An anderer Stelle lesen wir: „. . . Nachdem ich mich wohl schon viel in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch bei ihm erst das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, dem Schüler spielend lernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ein hoher Erfolg Weinligs Einflusses auf mich war jedenfalls das beruhigende Gefallen am Klaren und Fließenden, welches ich mir gleichsam durch sein Beispiel beigebracht hatte. Schon jede Studierfuge hatte ich für wirkliche Gesangstimmen mit unterlegtem Text ausführen müssen. Die Neigung zum Singbaren war in mir dadurch erweckt worden. Durch dieses tiefe und ernste Studium fühlte ich mich ungemein gekräftigt. Ich fühlte mich im Besitze jener Mittel, durch die ich mich zu meinem Fortschritt, zu meiner freien Weiterbildung ermächtigt hielt. Zu diesem glaubte mein Lehrer und ich durchaus den Weg der Öffentlichkeit betreten zu müssen, weil in dieser eben das weltbildende Prinzip liegt. So war Herr Weinlig selbst im Laufe meiner Studien bei ihm nicht nur nicht

gegen die Ausführung meiner während jener Zeit gearbeiteten Instrumentalkompositionen, sondern er wünschte und förderte sie sogar lebhaft. Um mich aber vollständig in seine freundliche, beruhigende Gewalt zu bekommen, hatte Weinlig zu gleicher Zeit eine Sonate verlangt, welche ich als Beweis meiner Freundschaft für ihn auf den nüchternsten harmonischen und thematischen Verhältnissen aufbauen sollte, zu deren Modell er mir eine der kindlichsten Bleyelschen Sonaten empfahl. Wer meine noch vor Kurzem verfaßten Ouvertüren kannte, mußte gewiß erstaunt sein, daß ich es über mich vermochte, diese verlangte Sonate zu schreiben. Um mich für meine Enthaltsamkeit zu belohnen, machte sich nun Weinlig die Freude, mein dürftiges Werk durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zum Druck zu fördern. Als erste Belohnung durfte ich ganz nach meinem Belieben eine Fantasie in Fis-Moll ausführen, in welcher ich mich formell gänzlich frei recitativ melodisch bewegte und mir als wohltätiges Genüge tat, indem ich mir zugleich Weinligs Lob erwarb. . . .“

Wagner hatte wirklich die Mahnung seines Lehrers, des Thomaskantors Weinlig, beherzigt und sein Studium in geordnete Bahnen gelenkt.

Bei Glasenapp lesen wir hierüber, daß nach den Erinnerungen seiner Schwester Cäcilie, Weinlig eines Tages die Mutter Wagners besucht habe. In der Annahme, daß der Thomaskantor wieder über Richard Klage führte, habe die besorgte Mutter Weinligs ernste Miene unwillkürlich dahin ausgedeutet, er käme wieder und wolle sich über ihren Sohn beklagen und Beschwerde führen. Zu ihrer wahren Ergriffenheit aber habe ihr der würdige Mann erklärt, er habe es für seine Pflicht gehalten, ihr einen Besuch zu machen, um über die Fortschritte seines Schülers zu berichten. — Es sei ganz erstaunlich und merkwürdig, aber was er dem jungen Mann bisher habe lehren können, das wisse er alles schon von selbst.

„. . . Während meiner Studien bei Weinlig“ — schreibt Wagner an anderer Stelle seiner Selbstbiographie — „bestand meine einzige Ausschweifung, die ich mir gestattete, im allabendlichen Besuch der Kintschy’schen Konditorei in der Klostergasse, wo ich mit leidenschaftlichem Eifer die frisch angekommenen Zeitungen verschlang. Mancher mir Gleichgesinnte fand sich hier ein. Namentlich hörte ich auch einigen älteren Männern zu, welche eifrig politisierten. Ich las wieder viel, jedoch edlere Auswahl. Nun fingen bereits Witz und Geist bei meiner Lektüre mich zu bestimmen an, während nur das Kolossale und Phantastische meinen Geist gereizt hatte.“

In diese Zeit fällt ein Schreiben an einen ihm nahestehenden Regisseur Haußer in Leipzig. Hier geht er u. a. auf seinen Lehrer und den Unterrichtsgang ein, indem er schreibt: „. . . Weinlig, dem ich mehr zu verdanken habe, als je meine Leistungen hinreichend werden ausgleichen können, fühlte wohl nun richtig, wo es mir zunächst noch fehlte. Er setzt das Erlernen des eigentlichen Kontrapunktes vorerst noch beiseite, um vorher meine Harmoniekenntnisse auf das Gründlichste zu befestigen. So nahm er zunächst den streng gebundenen Stil der Harmonie mit mir vor und wich nicht eher davon, als bis er mich darin für vollkommen gefestigt hielt. Denn seiner Ansicht nach war der gebundene Stil die erste und einzige Grundlage zur Handhabung reicherer und freierer Harmonien sowohl als wesentlich zur Erlernung des Kontrapunktes. Das Studium des Kontrapunktes nahm er nun nach der festesten Richtung und den strengsten Grundsätzen mit mir vor, nach dem er mir durch die Vervollkommnung in diesem letzten und schwierigsten Teil des allgemeinen Musikstudiums den sichersten Grund gelegt zu haben schien.“

In dem „Dictionary of musican“ findet sich (folio 7) ein Interview Wagners, worin er ebenfalls auf die Unterrichtszeit bei Weinlig zu sprechen kommt. Wir lesen dort „. . . Weinlig hatte keine besondere Methode, war aber ein klarer Kopf und griff die Sache praktisch an. Man kann in der Tat die Komposition nicht lehren. Man kann darlegen, wie die Musik allmählich wurde und auf diese Weise die Urkraft eines jungen Mannes leiten. Doch ist das nur historisches Kritisieren und hat keinen direkten Nutzen für die Praxis. Alles, was man tun kann, ist auf ein lehrreiches Beispiel hinzuweisen, auf ein bestimmtes Beispiel, auf ein bestimmtes einzelnes Werk hinzuweisen, eine Aufgabe mit Rücksicht darauf machen lassen und die Arbeit des Schülers zu korrigieren. So machte es Weinlig mit mir. Er wählte ein Stück aus, gewöhnlich eins von Mozart, lenkte die Aufmerksamkeit auf dessen gesamten Auf-

bau bezüglich der Länge und des Umfanges und das Verhältnis der Abſchnitte und der vorkommenden hauptſächlichſten Modulationen, die Zahl und Beſchaffenheit der Themen und den allgemeinen Charakter ihrer Bewegung und Durchführung. Dann gab er die Aufgabe: „Sie ſollen jetzt ungefähr ſo und ſoviel Takte ſchreiben, ſie in ſo und ſoviele Abſchnitte teilen, mit entſprechenden Modulationen. Der Themen ſollen ſo und ſoviele ſein und von dem und dem Charakter. In gleicher Weiſe gab er Kontrapunktübungen auf, Kanons und Fugen. Er analyſierte ein Muſikbeiſpiel bis ins einzelne und gab Fingerzeige, wie ich dies anzufangen hatte. Aber der wahre Unterricht beſtand darin, daß er geduldig und ſorgfältig eingehend durchſah, was geſchrieben worden war. Mit unendlicher Sorgfalt erfaßt er jede einzelne noch ſo geringe Mangelhaftigkeit und erklärte mir, weshalb und zu welchem Endzweck hier eine Änderung wünſchenswert ſei. Sogleich begriff ich, worauf es ihm ankam, und richtete die Stelle bald zu ſeiner Zufriedenheit ein . . .“

Von den zahlreichen hier und da aufgeführten Arbeiten bei Weinlig konnte ich nur noch eine einzige auffinden und zwar in Bayreuth, im Hauſe Wahnfried. Es war eine echte Schülerarbeit Wagners mit der Aufſchrift „Fuge für Weinlig“. Ihr beigegeben fand ich eine Ausarbeitung Weinligs, alſo übereinſtimmend mit dem, was Wagner oben ſagte: „. . . Er überreichte mir dagegen eine von ihm verfaßte Ausarbeitung desſelben Themas zum Vergleich.“ Als Inhalt ſind dieſer Schülerarbeit die Worte zugrundegelegt:

„Denn Dein iſt das Reich von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen!“

In der gleichen eiſernen Truhe im Hauſe „Wahnfried“ fand ich noch ein einzigartiges Dokument und zwar den älteſten Privatbrief Richard Wagners, gerichtet an ſeine in Dänemark lebende Schweſter Ottilie. Doppelt wertvoll für uns, weil darin in offenherzigſter Weiſe das Verhältnis des Schülers zu ſeinem verehrten Lehrer Weinlig klar zum Ausdruck kommt.

Es heißt in dem Schreiben: „. . . Durch meinen neuen Lehrer wurde ich ſo in meiner Beſſerung befeſtigt, daß ich jetzt auf dem Punkte ſtehe, von dem aus ich meinen höheren Lebensplan ſchon für feſt betreten halten kann. Du mußt nämlich wiſſen, daß ich ſchon über ein halbes Jahr her der Schüler des hieſigen Kantors W e i n l i g bin, den man wohl mit Recht für den g r ö ß t e n j e t z t l e b e n d e n C o n t r a p u n k t i ſ t e n h a l t e n k a n n, (die letzten Worte unterſtreicht Wagner) und der dabei als Menſch ſo ausgezeichnet iſt, daß ich ihn durchaus wie einen Vater liebe. Er hat mich mit einer ſolchen Liebe herausgebildet, daß ich ſchon jetzt meine Lehrzeit nach ſeinem Ausſpruche für beendet erklären kann und er mir jetzt nur noch als ratender Freund zur Seite ſteht. Wie ſehr er mich ſelbſt liebt, kann dir das beweiſen, daß er, als ihn die Mutter nach halbjährigem Unterricht um die Beſtimmung des Honorars fragte, äußerte: Es würde unbillig von ihm ſein, wenn er für die Freude, mich unterrichtet zu haben, noch Bezahlung annehmen wollte. Mein Fleiß und ſeine Leiſtungen von mir belohnten ihn hinlänglich.“ — Nun kannſt Du Dir wohl auch denken, daß das Früchte getragen hat. Vergangene Weihnachten wurde eine Ouvertüre von mir aufgeführt und vorige Woche ſogar eine im g r o ß e n K o n z e r t. Du mußt nämlich wiſſen, daß das letztere keine Kleinigkeit iſt! Denn ehe etwas für das Konzert von einem jungen Komponiſten angenommen wird, muß das Werk von allen Muſikverſtändigen von der Konzertdirektion für würdig gehalten werden. Daß meine Ouvertüre alſo angenommen wurde, kann dir beweiſen, daß etwas dahinter iſt. Jetzt muß ich Dir aber von dem für mich gewiß wichtigen Abend berichten: Roſalie und Luiſe waren zugegen. Von lebhaftem Erfolg konnte ich mir keineswegs etwas erwarten, da in Konzerten ſelten Ouvertüren applaudiert werden. Meine Spannung aber war ungeheuer und ich verging faſt vor Angſt und Zagen, (ach wärſt Du doch dageweſen) —. Denke Dir mein freudiges Erſtaunen als nach dem Schluß der Ouvertüre der ganze Saal zu applaudieren anfängt, und zwar ſo, als ob ſie das größte Meiſterwerk gehört hätten. — Ich wußte nicht, wie mir zumute war, das kann ich Dir verſichern! Wie hab ich mir da gewünſcht, daß Du zugegen wärſt geweſen, Du hätteſt Dich gewiß auch ein wenig gefreut! — In dieſer Weiſe iſt eine Klavierſonate von mir im Druck erſchienen, die ich meinem W e i n l i g dediciert habe.“

Über die bei Weinlig beendete Unterrichtszeit schreibt Wagner in seiner Autobiographie: „. . . Weinlig entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich soweit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen imstande war. Er sagte mir beim Scheiden: „Das, was Sie durch dieses trockene Studium sich angeeignet haben, heißt Selbständigkeit!"

Fast zwei Jahrzehnte wirkte Christian Theodor Weinlig als Thomaskantor in Leipzig. Die Zahl seiner Tonschöpfungen: Motetten, Kantaten, Oratorien sowie weltlichen Lieder beträgt insgesamt 128.

Mitten im Amt erliegt er im Alter von 62 Jahren am 6. März 1842 einer Lungenentzündung. Alle Nekrologe heben Weinligs edlen, liebenswürdigen und wahrhaften Charakter hervor und bezeichnen ihn als „einen Menschen von seltener Reinheit und Lauterkeit der Gesinnung." Seine Grabstätte ist noch heute in Leipzig erhalten geblieben.

Auch später noch bewahrte Wagner als dankbarer Schüler seinem verehrten und geliebten Lehrer Weinlig gegenüber treues Gedenken. So schenkte er ein Jahr nach dem Tode desselben der Witwe sein erstes großes, noch heute aufgeführtes Chorwerk, das Oratorium „Das Liebesmahl der Apostel", das er während seiner Dirigentenzeit in Dresden für das Sächsische Sängerfest 1843 komponierte.

Der Komponist schrieb auf die Originalausgabe: „Frau Emilie Weinlig, der Witwe meines unvergeßlichen Lehrers gewidmet."

Oper im Funk.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Ein Gebiet, das in seiner Lagerung wohl an Herz und Gemüt des größten Teiles der Hörerschaft rühren dürfte. Mit verschwindend kleinen Ausnahmen hängt sich jeder, nur einigermaßen interessierte Funkteilnehmer an den Lautsprecher, wenn das Programm eine Oper verspricht. Teils der Melodienfülle wegen, die er vom Theater her schon gehört, teils um Neues von jener Welt des Scheins zu erfahren, soweit besagter Hörer dieser betörenden Welt verfallen! Wir glauben nicht zu viel zu behaupten, daß es die „Oper im Funk" solange schon gibt, solange diese merkwürdige Erfindung drahtloser Übertragungsmöglichkeit die Menschen zusammenrückt. Als sich der Radio noch in tastenden Anfängen befand, versuchte man um des Experimentes, des Interesses willen, vielleicht sogar deswegen, weil das damals noch spärlich fließende Programm Auffüllung gebot, die Übertragung einer Oper von der Realbühne her. Ob schlecht oder recht gelungen, bleibt sich gleich. Jedenfalls werden sich die paar hundert Hörer so zufrieden geäußert haben, daß man diese Versuche der Opernübertragung fortsetzte und ausbaute. Damit war ein Gebiet für die Übertragungs- und Sendetechnik gewonnen, das heute — selbstverständlich abgesehen von der billigsten Unterhaltung! — zu den beliebtesten Programmnummern aller Sender gehört.

Für die sicherlich werbende Wirksamkeit dieser Sparte ziehen wir ein ausländisches Beispiel heran: Die Teilnehmerschicht des Italienischen Rundfunks ist an sich nicht groß; sie beträgt höchstens 1—2 vom Hundert der Bevölkerung (wir schätzen die Hundertzahl für Deutschland auf ca. 12,5%!). Die reale Opernleidenschaft des italienischen Volkes erfaßt aber den überwiegenden Teil der Gesamtbevölkerung. Nimmt es da Wunder, wenn die italienischen Sender die Woche entlang bis zu vier Opern, und zwar aller Art — klassisch bis zur Moderne! — ihren Teilnehmern ins Haus schicken? Neben dem ersprießlichen Endzweck des musikalischen Genusses sicherlich auch mit dem nüchtern materiellen Ziel, neue Hörerschichten mit diesem dem italienischen Volke unbedingt notwendigen Lockmittel für den Rundfunk zu erfassen. Dieses Beispiel zeigt so recht deutlich, daß der Begriff „Oper im Funk" ein nicht mehr außer acht zu lassendes Moment in der Tätigkeit aller Sender darstellt. Vorbei sind dann die Meckereien über „zu wenig Abwechslung", über allzu lange Sendungen, über Farblosigkeit, gar Langeweile. Man läßt eine bekannte oder unbekannte Oper über den Lautsprecher ins Zimmer rollen; Töne werden zu Welten, die des Hörers Phantasie mit lebendig gewordenen Gestalten bevölkert; Gestalten, deren dramatisches Schicksal Raum

und Herz erfüllt. Die „Oper im Funk" ist über das Hörspiel, über das große oder kleine Konzert hinaus die eigenwilligste Gelegenheit, die Phantasie des Hörers einzigartige Wege zu führen. Sie in der Richtung einer in bestimmten Grenzen ablaufenden dramatischen Handlung trotzdem freizügig schalten und walten zu lassen. Ein Ziel ist da, das in dieser Vollkommenheit niemals durch die Sparten des Wortes oder undramatischen Tones erreicht, geschweige denn erfüllt werden kann. Daher also die allgemeine Beliebtheit der „Oper im Funk". Diese Beliebtheit der „Oper im Funk" nicht nur mehr oder minder psychologisch zu ergründen, sondern dem aufgeschlossenen Menschen einen Überblick um die tatsächlichen Artunterschiede dieser Funksparte zu geben, lohnt sehr wohl eine Untersuchung über deren Lagerung. Die Dispositionsanordnung des Gebietes ist leicht: sie zerfällt in zwei Abteilungen:

Übertragung und Sendung.

Die Übertragung ist der ungekürzte akustische Widerhall einer tatsächlichen Vorstellung von der Bühne her. Der vermittelnde Sender hat lediglich dafür zu sorgen, die Mikrophone auf der Bühne, im Orchester so richtig aufzustellen, daß deren Zusammenklang einwandfrei herüberkommt. Die Abhörtechniker oder Tonmeister der Sender haben während dieser Übertragung die Lautstärken zu regulieren, so auszugleichen, daß dem Hörer die Schwierigkeiten etwa auftretenden Zerrbildes oder zerflatternden Klanges aus dem Weg geräumt werden. Er also möglichst störungsfrei an den Aufbau seines akustischen und hörbildlichen Wunschtraumes gehen kann. Was die Wahl der zur Übertragung kommenden Opern anbelangt, so wird man wohl in der Mehrzahl der Fälle solche Werke wählen, die irgend schon in das Bewußtsein des gesamten Volkes eingedrungen sind. Ganz gleich, ob es sich um große Opern, oder Musikdramen oder komische Opern handelt. Wir nennen die Werke von Verdi, Puccini (sehr beliebt, weil er so „ergreifend schön" die Tränendrüsen in anhaltende Bewegung zu setzen weiß!!), Bizet, Wagner und Strauß. Die komischen Opern mit ihrer vielfach verzwickten Situationskomik — sie ist über den Lautsprecher ja nicht sichtbar, zudem als Hörbild schwer herbeizuzaubern! — enthalten als diesbezüglichen Ausgleich meist so viel gefällige, ansprechende, leicht verständliche Melodien, daß sie dieserhalb schon den Hörer zu entzücken vermögen. Ein eigen Ding ist's um das zeitgenössische Schaffen. Zu seinem Verständnis ist zu allererst eine tüchtig klärende Ansage, beziehungsweise eine kurze, aber erschöpfende Einführung vonnöten, die die Abhörwilligkeit reizvoll lockend aufzulockern vermag. Auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege von Anfang an die Abneigung gegen — huch nein!! — neue Musik zu überwinden weiß. Gerade in der Ausschaltung dieser ungerechtfertigten Vorurteile gegen unsere zeitgenössische Opernmusik kann der Rundfunk wertvollste Pionierarbeit leisten!

Im übrigen ist noch zu der Frage der Übertragung zu sagen, daß die Sender mit ihrer Hörerschaft den Vorteil einer Opernübertragung gewissermaßen nicht nur einseitig genießen. Neben der materiellen Entschädigung ziehen die Opernbühnen nicht unerheblichen Nutzen aus dieser Zusammenarbeit. Die Übertragung ihrer künstlerischen Arbeitsergebnisse vermag eine wohl einzuschätzende Propagandawirkung auszulösen. Mancher Hörer wird mit der Zeit doch veranlaßt, sich nunmehr so eine Oper in natura anzuhören, anzusehen. Der Kreis der Opernfreunde erweitert sich. Besonders dann, wenn die Opernbühnen die Tatsache einer Übertragung zum Anlaß nehmen, durch eine hervorragend gefeilte Aufführung zu glänzen! Völlig verfehlt scheint uns, wahllos und unbesonnen etwa ein schon abgespieltes Werk zu übertragen, da dessen künstlerische Mängel über den Lautsprecher doppelt störend, also unangenehm empfunden werden. Soll also die Zusammenarbeit von Opernbühne und Funk über den vermittelnden Genuß weitere Früchte für die beiden Anstalten tragen, so muß die Qualität der Wiedergabe sowohl bei der Arbeitsleistung der Bühne wie deren Übertragung eine Tadellose sein. Nur dadurch kann weitergeworben werden! Ehe wir nun zum Begriff der „Sendung" übergehen, wollen wir die

vierjährige Tätigkeit des Reichssenders München

umfassende Statistik über die „Oper im Funk" zu immerhin recht aufschlußreicher Kenntnisnahme hereinnehmen. Lehrreich zu erfahren sein dürfte, daß der Reichssender München im

Laufe von vier Jahren nicht weniger denn 107 Opern übertragen resp. gesendet hat, davon fast ein Drittel im Jahre 1936! Das Schwergewicht hat sich von der „Übertragung" weg zur „Sendung" verlagert. Als Sendung wird diejenige Opernarbeit gewertet, die im Senderaum selbst produziert wird und von hieraus direkt an den Hörer geht. Im Folgenden bringen wir zum Vergleich das Zahlenmaterial dieser vier Jahre Opernarbeit des Reichssenders München:

im Jahre 1933 insgesamt 28 Opern, davon 26 Übertragungen und 2 Sendungen;
im Jahre 1934 insgesamt 28 Opern, davon 18 Übertragungen und 10 Sendungen;
im Jahre 1935 insgesamt 20 Opern, davon 14 Übertragungen und 6 Sendungen;
im Jahre 1936 insgesamt 31 Opern, davon 14 Übertragungen und 17 (!) Sendungen.

Diese Zahlen beweisen, daß man von dem angestammten Brauch, Opern von der Realbühne zu übertragen, mehr und mehr abzukommen versucht und die Opern (in der Mehrzahl der kürzenden Bearbeitungsmöglichkeit wegen) im Senderaum selbst wiedergibt und sendet. Mögen vielleicht die Gründe dieser Umstellung — was wir nicht wissen — für München irgendwie von besonderer Art sein, auffällig bleibt das sich steigernde Übergewicht der Sendungen.

Lehrreich auch ist die Unterteilung in ausgesprochene komische Opern und Musikdramen wie große und tragische Opern. Hierzu ist zu bemerken, daß niemals die komischen Opern überwiegen — was man bei der Vielgestalt der Hörermassen annehmen könnte, Unterhaltungswünschen gemäß — daß weiterhin deren Verhältniszahlen sich die vier Jahre über auf gleicher Höhe halten:

	1933	1934	1935	1936
Komische Opern	4	6	3	5
Musikdramen etc.	24	22	17	26

Um das statistische Zahlenmaterial abzuschließen, sei noch der Anteil zeitgenössischen Schaffens angefügt:

	1933	1934	1935	1936
Insgesamt	3	2	3	10 (!)
Davon Übertragungen	2	2	1	5
Sendungen	1	0	2	5

All diese Zahlen tun kund, daß man sich im Funkhaus sehr wohl der steigenden Beliebtheit der „Oper im Funk" bewußt ist und dementsprechend den Hörerwünschen entgegenkommt; wobei der auffällige Abstieg des Jahres 1935 nach Lage der Dinge nicht klärbar erscheint. Zum Zweiten ist die Bevorzugung der ernsten Oper recht bemerkenswert. Viele werden vielleicht erwartet haben, daß man — um die Masse der Hörer heranzuziehen — dieserhalb die leichtere komische Oper in den Vordergrund stellen würde. Daß dem nicht so ist, wird in der Hauptsache seine Ursache darin haben, weil der Hörer im allgemeinen beim Anhören einer Oper (im Gegensatz zur Operette!) nicht so sehr unterhalten als in höhere Regionen gehoben werden will. Wobei dahingestellt sein möge, daß die Möglichkeit, ob einer gar so rührseligen, rosarot kitschigen Handlung die Tränen fleußen zu lassen, eine nicht unerhebliche Rolle spielen dürfte! Zum Dritten der Anteil zeitgenössischer Werke: Erstaunlich ist der Unterschied der Jahre 33 mit 35 zum vergangenen Jahr. 1936 wurde fast jede Erstaufführung der bayerischen Staatsoper übertragen (Fischer „Ulenspeegel", Reutter „Dr. Johannes Faust", Wolf-Ferrari „Campiello"); sodann wurden übertragen der „Rosenkavalier" und aus dem Kongreßsaal des deutschen Museums Werner Egks „Columbus". Die fünf Sendungen waren: Klose „Ilsebill", Sutermeister „Jorinde und Joringel", Chemin-Petit „Der gefangene Vogel", Graener „Don Juans letztes Abenteuer" und die Opernnovelle „Walpurgisnacht" von Grimm. Angesichts der allgemeinen Abneigung gegen moderne Werke, ist diese mutige Vermittlung zeitgenössischen Schaffens durch den Reichssender München nur zu begrüßen. Wir dürfen der Erwartung Ausdruck geben, daß diese nutzbringende Tätigkeit unseres Reichssenders in den kommenden Jahren ausgebaut und kräftig fördernd durchgeführt werden möge.

Wir begeben uns nun ins Funkhaus selbst zu den

Opernsendungen

und deren Unterteilungen. Alle Voraussetzungen und mit deren Erfüllung alle Vorzüge der Opernübertragung müssen sich bei der Opernsendung finden, die — wie wir schon sagten — im Funkhaus selbst produziert und von hier aus an den Funkteilnehmer geht. Das will besagen: wird eine Opernsendung ungekürzt über den Äther geschickt, so muß sie in der gleichen Güte und Vollendung geschliffen sein, als wenn sie von der Realbühne her übertragen wird. Nur dann wird sie im Stande sein, des Hörers Phantasie vollauf Genüge leisten zu können. Weiterhin interessant zu bemerken ist, daß man gerade in letzter Zeit darangeht, Opern, die der Allgemeinheit schon bekannt sind, in den meisten Fällen ungekürzt zu senden, während vordem noch vielfach nur der melodiöse Hauptquell erschlossen wurde. Ein Zweites kommt dazu: Die Funkhäuser legen einen, in seiner Richtigkeit erkannten Wert darauf, das Werk mit prunkvoll gewählten Stimmkanonen zu besetzen, und zwar so prunkvoll zu besetzen, daß es einer Realbühne fast nicht mehr möglich ist, mit diesem kostbaren Stimmaufwand gleichen Schritt zu halten. Ausschlaggebend hierfür ist die Kostenfrage. Das Funkhaus kann seine Opernsendung auf Platten schneiden und wiederholt das Werk zu gegebener Zeit! Logische Folgerung: die Kosten halbieren sich mit der Wiederholung, da ja der Etatsaufwand für diese (wiederholende) Zweistundensendung das Geld wiederum frei macht für andere Sendungen!! Wir halten diese Art von erstklassischer Wiedergabe, an der kein Fehl mehr ist, für äußerst glücklich. Denn neben der schlackenlos rein übermittelten Güte der Sendung wird für Kunst und Rundfunk weitergeworben, werden damit neue Hörerschichten herangeholt. Dies alles gilt im Großen und Ganzen für die Standardwerke der Opernliteratur.

Bei einer weniger bekannten Oper treten dieselben Schwierigkeiten — einwandfreien Verständnisses wie bei der Opernübertragung auf. Viele werden sich in Handlung und Musik nicht auskennen. Hier jedoch kann das Funkhaus schon sehr viel helfender einspringen. Neben der auch bei der Opernübertragung geübten Einführung in das Werk stehen dem Sender noch die Mittel eines (etwa im Zeitfunk durchgegebenen) Zwiegesprächs wie der Bearbeitung zur Verfügung.

Die Form des Zwiegesprächs: in mehr in die Tiefe dringender, immer aber volkstümlich gebundener Art wird der Hörer auf Sinn, Zweck, Aufbau und Kunst der Oper aufmerksam gemacht. Um die Dialogführung noch „anreißerischer" zu gestalten, kann man auch den Humor etwa in der Richtung walten lassen, indem man einen „Gescheiten" mit einem noch nicht ganz in das Wesen der Kunst Eingedrungenen womöglich sogar mundartlich Red' und Widerred' führen läßt. Endergebnis: der Letztere wird überzeugt und verspricht — „ja, wenn's so ist!" — am Abend die Sendung sich heranzudrehen. Diese Art lockender Klärung müßte eigentlich zwingend auf breite Hörerschichten wirken.

Das andere Mittel ist die Bearbeitung. Hier tritt eine nicht achtsam genug zu meisternde Aufgabe in den Vordergrund. Handelt es sich um ein noch wenig bekanntes Werk, so muß des Hörers Phantasie so kräftig gestützt werden, daß ihm das Bild der Handlung und der Musik deutlich wird. Es kommt also in allererster Linie auf die Geschicklichkeit des Bearbeiters an, der — zudem ausgestattet mit den Möglichkeiten funkgesetzlicher Abstufung — das Hörbild an die Oberfläche des Bewußtseins zu heben vermag. Dramaturgisch wie künstlerisch Unnötiges muß gestrichen, gegebenenfalls durch ein, in die Musik hineingeworfenes Wort ersetzt werden; Übergänge sind zu schaffen, die zwanglos, damit natürlich die Handlung schließen und weitertreiben. Das unerschöpfliche Mittel einer sinnvoll arbeitenden Geräuschkulisse (Wind, Sturm, Schlachtenlärm usw.) gibt den Hintergrund. Und das alles hat zu geschehen, ohne daß der Aufbau, die künstlerische Durchführung im Sinne ihrer Schöpfer auch nur im geringsten angetastet wird! Man ist versucht zu sagen, daß die Bearbeitung einer Opernsendung den dramatischen Ablauf der Handlung, wenn auch kürzend (Zweistundensendung!) gesteigert in die Potenz des Werkes zu heben hat. Ein schwierig Unterfangen, das nur durch die Kunst und die seherische Kraft eines, mit Prezision, Feingefühl und unleugbarer Begabung „schneidernden" Bearbeiters zum endgültigen Erfolg führen kann.

Ist die funkdramatische Bearbeitung einer Oper nicht möglich, sei es, weil sich die Handlung hiefür nicht eignet, die Musik aber gerne (wieder) gehört wird, vielleicht sogar wertvoll ist, sei es, weil für die Sendung wenig Zeit, manchesmal nur im Raume von 60 Minuten oder weniger zur Verfügung steht, so kann man einen

Opernquerschnitt

geben. Die Rosinen aus dem betreffenden Werke werden herausgefischt; Rosinen in den allermeisten Fällen musikalischer Herkunft. Die Handlung spielt dabei nur nebensächliche Rolle! Die musikalischen Leckerbissen werden dem Hörer fast immer sauber garniert mit dem natürlich „niemals auch nur gedachten, geschweige denn ausgesprochenen frommen" Wunsche: Nun sieh zu, wie du fertig damit wirst und — viel Vergnügen!! Wir gestehen, daß es uns die am wenigsten schätzenswerte Art der Opernwiedergabe sein dürfte. In jedem Falle nämlich zerreißt man die künstlerische Arbeit in Bruchstücke, diese mögen noch so in sich geschlossen sein. Wenig nur dient man damit dem Werke und seinem Schöpfer. Der einzige Vorteil ist vielleicht darin zu finden, daß man schöne und beliebte Opernmusik zu hören bekommt. Das indes erfüllt noch lange nicht den Begriff der Oper! Im echten Konzert dagegen können diese Bruchstücke, aller Illusion entkleidet, der Forderung nach schöner und beliebter Musik in Ferne gerecht werden.

Diese drei Gattungen beschäftigen sich mit Opern, die ursprünglich für die Realbühne erdacht worden sind. Vom funkgesetzlichen Standpunkt also sind sie nur Behelfe, um die Wiedergabe einer Oper über den Sender überhaupt zu ermöglichen. So die Werke nicht auf dem direkten Weg einer tatsächlichen Vorstellung übertragen werden, müssen sie sich das Zurechtstutzen in den „Kostümwerkstätten" der Funkhäuser gefallen lassen, um dann vielfach ausgesprochene Hörerwünsche zu befriedigen. Für die Unternehmungsluft funkgeistiger Männer spricht, daß sie diesen behelfsmäßigen Zusammenklang von Oper und Sendung nicht auf sich beruhen lassen wollten, sondern wagemutig daran gingen, den Begriff „Oper im Funk" zu erweitern, indem sie die funkgesetzliche Logik als Voraussetzung der beiden neu gefundenen Gattungen hinstellten. Es entstand

die Funkoper und die Opernnovelle.

Beide sollen im Rahmen der funkakustisch richtigen, damit dem der Erfüllung harrenden funkeigenen Kunstwerk näherkommen. Bis jetzt scheint es nur zwei echte Funkopern zu geben, die auf Grund dieser Gesetzmäßigkeit entstanden sind: Werner Egks „Columbus" und des Schweizers Sutermeister „Die schwarze Spinne"; während Bullerians „v. Steuben" doch wohl nicht in diese Rubrik gehören dürfte, denn sie würde auch von der Bühne her ihre dramatische Wirkung nicht verfehlen. Der „Columbus" und „Die schwarze Spinne" aber sind nur über den Lautsprecher möglich, da sie im Konzertsaal oder Opernhaus niemals so überzeugen können. Wir haben die Probe auf dieses Exempel gemacht, als wir den „Columbus" einmal im Kongreßsaal des deutschen Museums hörten und wenige Wochen darauf die Aufnahmen ebendieses Konzertes über den Münchner Sender verfolgen konnten. Das von Egk heraufbeschworene Hörbild stellte sich nicht im Kongreßsaal ein, da sowohl die Umgebung wie die handgreifliche Tatsächlichkeit des sichtbaren Musizierens störten. Dagegen holte der unsichtbare Klang über den Lautsprecher das von Egk gewünschte Hörbild heran, weil die Phantasie des Hörers — durch keinerlei Äußerlichkeit abgelenkt — der Suggestivkraft der Musik folgte und zu arbeiten begann! Das ist der Beweis für das Vorhandensein einer echten Funkoper.

Dem Reichssender München ist zu danken, daß wir die Opernnovelle kennen lernen konnten, in der die künstlerische Verbindung von erzählendem Wort und Oper gesucht wird. Klärend können wir hiezu bemerken, wie man sich eine Opernnovelle zu denken hat: nach einigen Takten musikalischem Vorspiel beginnt ein Sprecher die Novelle zu erzählen. Die Musik schweigt währenddem. Manche Komponisten haben im Verlaufe der Novelle und je mehr sie sich dem dramatischen Höhepunkt nähert mit melodramatischer Musik eingesetzt, die sozusagen den Übergang bildet zum Opernteil. Dieser beginnt im Momente der dramatischen Steigerung und führt nunmehr als echte Oper die Novelle ihrem Ende zu. Man sage nicht, daß dieser Aufbau etwa eine unkünstlerische Haltung aufweise. Dem ist nicht so. Einerseits

allerdings ist diese neuaufgefundene Gattung noch zu wenig, so daß die bisherigen Versuche zur befriedigenden Lösung der Opernnovelle noch nicht viel Erfolg hatten. Die Musik war zu lyrisch, hatte nicht genügend dramatische Schlagkraft. Wir können uns aber denken, daß ein Musiker, der den Novellenstoff mit einer brutal zupackenden Dramatik faßt, vorwärtsstürmend bis in die letzte Ausdrucksmöglichkeit den Bogen der Geschehnisse bis zum Zerreißen spannt, daß dieser Musiker der Opernnovelle Herr wird. Dann sind wir um eine wertvolle Steigerung funkdramatischen Geschehens reicher geworden. So steht zu erwarten, daß die Form der Opernnovelle ihrer dramatischen Eindringlichkeit wegen doch noch erstaunlichen Ausbau zeitigen wird; denn es ist festzuhalten, daß jeder neue Versuch neuen Ausblick ergibt, der dieses reizvolle Gebiet mehr und mehr erschließen wird. Wir jedenfalls geben die Hoffnung auf eine zugkräftige Opernnovelle nicht auf!

Aus alledem wird ersichtlich, wie buntschillernd die „Oper im Funk" sich dem Hörer aus allen Volksschichten bietet und wie recht die Sender daran tun, den Hörerwünschen nach der „Oper im Funk" so vielseitig als möglich gerecht zu werden. Der Oper, dem Funk und dem Hörer ist damit gedient.

Musikalische Philatelie.

Von Oskar Kroll, Wuppertal.

Die Briefmarke ist wohl das kleinste amtliche Wertpapier. Trotzdem erfüllt sie aber neben ihrer praktischen Aufgabe noch einen ideellen Zweck, da sie nämlich ein überaus wichtiges Berichts- und Erinnerungsdokument politischer, kultureller und zivilisatorischer Leistungen und Taten darstellt. Eine sinnvoll geordnete Briefmarkensammlung ist das Spiegelbild des ganzen Weltgeschehens! Durch sie werden wir an die Leistungen unserer großen Staatsmänner, Künstler und Denker wie an die Taten kühner Entdecker und wagemutiger Pioniere der Technik erinnert, und in ihr können wir Studien zur Völker- und Länderkunde betreiben. Kurzum, wir finden alles das, was der ganzen Welt zu zeigen der Nationalstolz eines jeden Volkes für wichtig genug hält.

Wie stark der Nationalstolz, besonders in Deutschland und Österreich, in der musikalischen Begabung und Betätigung des Volkes wurzelt, ersieht man daraus, daß auf erstaunlich vielen Marken die großen Meister der Tonkunst, Musiker bei Ausübung ihres Berufes und selbst einzelne Musikinstrumente und Noten bekannter Melodien im Bilde wiedergegeben werden. Wenn auch noch eine vollständig umfassende Zusammenstellung aller „musikalischen" Briefmarken fehlt, so hat der Verfasser doch immerhin schon eine Sammlung bzw. Wunschliste von über 70 Marken, Postkarten und Stempeln mit Darstellungen aus dem Reiche der Musik zusammentragen können.

Eine gewisse Verbindung zwischen Musik und Postwesen bestand in alten, längst vergangenen Zeiten durch den Horn blasenden Postillon, dessen romantischer Persönlichkeit in unzähligen Gedichten und Erzählungen wie auf Gemälden und Stichen ein Denkmal gesetzt wurde. Sein Instrument wurde zum Symbol des Postwesens überhaupt, so daß wir es auf Abzeichen, Fahnen, Briefkästen und vor allem auch auf vielen Marken und Stempeln verschiedenster Staaten finden. Auf einigen, bereits 1853 erschienenen Braunschweiger Marken entdecken wir das Posthorn als Wasserzeichen; 1857 erschien es dann auf einer Marke des alten Staates Rumänien-Moldau, und 1932 brachte das neue Rumänien eine ganz ähnliche Marke zur Erinnerung an diese alte Ausgabe heraus. Hannover zeigte das Posthorn 1860 in seinem Markenbild, später erschien es auch in Norwegen (1872), Schweden (1920 und 1924) und Holland (1923 und 1936). Deutschland bediente sich dieses Motives mehrfach; zunächst auf einer Luftpostmarke von 1919, die ein großes geflügeltes Posthorn zeigt, dann auch auf Inflationsmarken von 1922 und 1923. Und als im Jahre 1905 ein Taifun das deutsche Postamt in Ponape (Karolinen) zerstörte, wurden behelfsweise zur Frankierung der Postsachen halbierte 10 Pfg.-Marken verwendet, die man mit dem ein Posthorn zeigenden Siegel des Amtes entwertete. Ein sehr schönes Denkmal für den guten alten „Schwager" ist auch die seltene Marke, die in Österreich anläßlich der Internationalen Postwertzeichen-Ausstellung 1933 verausgabt wurde.

Sie zeigt in ihrem Hauptteil eine Reproduktion des M. von Schwind'ſchen Gemäldes „Die Poſtkutſche" und darunter finden wir die Noten einer alten Poſthornmelodie. Noch drei andere Marken zeigen Notenzeichen: Die Smetana- und die Dvořák-Marke der Tſchechoſlowakei und die Wohltätigkeitsausgabe für notleidende Künſtler Luxemburgs (1935).

Auch die Trompete als feſtliches Signal- und Fanfareninſtrument finden wir oftmals auf Briefmarken. Zuerſt wurde ſie wohl auf der 1894 erſchienenen Gedenkausgabe Portugals für Heinrich den Seefahrer (1394—1460, berühmter Entdecker in Afrika) verwendet, ferner auf bulgariſchen Marken von 1931 und 1935 und ſchließlich auf den allgemein bekannten deutſchen Marken zum Welttreffen der HJ 1935. Neuerdings iſt die Trompete zuſammen mit einer Violine auch auf dem Stempel der berühmten Stadt des deutſchen Inſtrumentenbaues Markneukirchen zu ſehen.

Harfe und Leier geben ebenfalls ein beliebtes Motiv für Briefmarken ab. So zeigt uns eine Marke von Eſtland anläßlich des X. Singfeſtes 1933 den Sängergott Wanemuine als alten, Leier ſpielenden Barden. Auf einer franzöſiſchen Wohlfahrts-Marke des Jahres 1935 findet man gleichfalls eine Leier. Deutſchland zeigt in der Wagner-Serie von 1933 Tannhäuſer mit der Harfe und die italieniſche Bellini-Gedenkſerie 1935 eine allegoriſche Frauengeſtalt, die auf das weite Meer ſchauend Harfe ſpielt — ein Sinnbild der ewigen, himmliſchen Melodien des großen Opernkomponiſten.

Dieſelbe Serie bringt noch verſchiedene andere Bilder mit Muſikinſtrumenten: Auf dem 1 Lire-Wert entdecken wir eine violinſpielende Engelgeſtalt und auf dem Wert zu 1,75 Lire iſt ein Flügel, auf deſſen Taſten die Hände des Komponiſten ſpielen. — Ein Klavier finden wir übrigens ſchon 1925 auf der portugieſiſchen Gedenkmarke für den Schriftſteller Camilo Caſtelo Branco, die ſein Arbeitszimmer zeigt. Ebenfalls gibt es noch eine zweite Marke mit einem Geigenſpieler. Es iſt dieſes eine Marke der Tſchechoſlowakei, die 1934 zur 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung des Prager Luſtſpiels „Fidlovacka" (von J. K. Tyl, 1808—1856) ausgegeben wurde. Dieſes Stück hat für das Land eine ſehr große Bedeutung, weil eins ſeiner Lieder, nämlich „Kde domov muj?" („Wo iſt meine Heimat?"), das damals großen Erfolg hatte und vom Volk begeiſtert aufgenommen wurde, in der Kompoſition von Franz Skraup (= Skroup, 1801—1862) zur tſchechiſchen Nationalhymne wurde. — Der vollſtändige Markenbogen dieſer Ausgabe — ein Wertſtück, das in Sammlerkreiſen mit Rm. 120 gehandelt wird — zeigt neben einer hübſchen Umrandung und den Jahreszahlen 1834 und 1934 den vollſtändigen Text und die Melodie der Hymne.

Dann gibt es außerdem noch zwei Marken, auf denen wir Schlagzeug-Spieler ſehen (Argentinien 1930 und Rumänien 1931), eine Marke der Ukraine (1920) mit einem Mandoline ſpielenden Koſaken und mehrere außereuropäiſche Marken mit Volksmuſikern und deren ſeltſamen Inſtrumenten (Somaliküſte, Belgiſch-Kongo 1932, Tripolis 1933).

Die ſchönſten muſikaliſchen Briefmarken ſind aber wohl die mit den Portraits unſerer großen Muſiker. In beſonders reicher Zahl erſchienen dieſe in Deutſchland und Öſterreich. Wir alle kennen noch die wundervollen deutſchen, 1935 verausgabten Marken mit den Köpfen von Bach, Händel und Schütz, und wir werden uns wohl auch noch an die nicht minder gut gelungenen Marken mit Bach und Beethoven erinnern, die 1926 in der Reihe „Bildniſſe berühmter Deutſcher nach alten Drucken" erſchienen. Im Wagner-Jahr 1933 kam dann zwar keine Wagner-Briefmarke, wohl aber eine Poſtkarte heraus, die in ihrem Markenbild den Kopf des Meiſters und auf ihrer linken Hälfte ein Bild des Bayreuther Feſtſpielhauſes zeigt, und gleichzeitig erſchien auch die Serie Wohlfahrtsbriefmarken mit den wunderbaren Darſtellungen aus ſeinen Werken. Auf ihren verſchiedenen Werten finden wir Tannhäuſer mit ſeiner Harfe, den Fliegenden Holländer, die drei Rheintöchter mit dem räuberiſchen Alberich, wir ſehen Hans Sachs in ſeiner Werkſtätte, Brünhildens Erweckung durch Siegfried und ſeinen Kampf mit dem Drachen, den Beſchluß machen dann noch Triſtan und Iſolde, Lohengrin und der gereifte Parſifal mit dem heiligen Gral.

Eine ganze Komponiſten-Serie von Briefmarken erſchien ſchon 1922 in Öſterreich. Wir finden hier auf den verſchiedenen Marken: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Joh. Strauß und Hugo Wolf.

Aber auch andere Länder zeigten uns ihre Großen der Tonkunſt. So brachte 1919 Polen eine Marke mit dem Kopf des bekannten Pianiſten und Staatspräſidenten Ignaz Paderewſki, und 1927 erſchien dort eine Gedenkmarke für Chopin. Ungarn zeigte 1932 in ſeiner Reihe berühmter Männer Franz Liſzt, und die Tſchechoſlowakei verausgabte 1934 zum 50jährigen Todestag Smetanas und zum 30jährigen Todestag Dvořáks zwei Sondermarken mit den Bildniſſen der großen Nationalkomponiſten. Belgien ehrte im gleichen Jahre ſeinen flämiſchen Komponiſten Peter Benoit zum 100. Geburtstag durch eine Sondermarke.

Ganz beſondere philateliſtiſche Ehrungen erteilte Italien ſeinem großen Opernkomponiſten Bellini zur 100. Wiederkehr ſeines Todestages (1935). Einige dieſer Marken wurden ſchon weiter oben genannt (Harfenſpielerin, Flügel, violinſpielender Engel), außerdem gehören in dieſe Reihen eine ſehr ſchöne Marke mit dem Kopf des jungen Meiſters, eine zweite, die ſein Geburtshaus zeigt und eine dritte mit der Darſtellung einer Szene aus ſeiner vielgeſpielten Oper „Die Nachtwandlerin".

Zwei Muſikermarken brachte uns dann noch das vergangene Jahr: eine franzöſiſche Wohlfahrtsmarke mit dem Bildnis Berlioz' und die ſehr ſchöne Schweizer Wohlfahrtsmarke mit dem Portrait des „Sängervaters" H. G. Nägeli († 1836).

Zwei ältere Überſeemarken mögen den Schluß dieſer Zuſammenſtellung bilden. Es iſt dieſes zunächſt eine Marke von Costa Rica (1923) mit dem Bild des Schöpfers der Nationalhymne, des Militärkapellmeiſters Manuel Maria Gutierrez, und ſodann die Marke von Hawaii mit der Königin Liliuokalani, die als Schöpferin zahlreicher Volksgeſänge (auch des „Aloha Oe") bekannt geworden iſt.

Novemberſonne überm Cembalo.

Novelle von Hans Joachim Moſer, Berlin.

Den alten Kriegsweg durch die Burgundiſche Pforte kreuzt das Flüßchen der Liſaine — überhöht zwiſchen Belfort und Mömpelgart durch das Städtlein Héricourt. In der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts gehörte die Gegend zu Württemberg, und auf dem dortigen kleinen Schloß reſidierte die verwitwete Schwabenherzogin Sibylle. An einem Novembernachmittag anno 66 luſtwandelte die Herzogin im Schloßpark, einen beſcheidenen, etwa fünfzigjährigen Kavalier zur Seite, den ſie auf die angenehme, wenn auch herbſtblaſſe Sonne aufmerkſam machte.

„Wie die fallenden Kaſtanien- und Platanenblätter ſich vor dem Licht langſam zur Erde niederdrehen — ähneln ſie nicht Händen, die mit müdem Finger noch einmal vor dem Vergehen auf alle liebe Herrlichkeit der Gotteswelt hinzeigen?"

„Eure Durchlaucht wollen zugleich auch mich tröſten, daß der novemberlich durchſichtig werdende Gottesgarten noch nicht zu trauervoll zerrupft ſei. So gütig iſt meine teure Dienſtherrin! Aber der ewige Wurm nagt in mir darum nicht weniger."

„Ei, ſchämt Euch, Froberger!" — und Frau Sibylle blitzte ihn recht herzoglich an. „Wenn ein Kaiſer ſtirbt, und der neue Herr zeigt einen ſo durchaus andern, wiewohl in ſeiner Art auch guten Muſikgeſchmack wie Leopoldus, ſo iſt's doch wahrlich keine Schande, daß mit dem geſamten Kapellſtaat auch Ihr vor neuen *Virtuosis* habt weichen müſſen? Darum bleibt Ihr doch vor dem ganzen römiſchen Reiche der deutſchen Nation verehrungswürdigſter Klaviermeiſter, den ſie auch im Haag, zu Brüſſel, Paris und London an Spiel und Kompoſition wie keinen zweiten achten. Ihr habt ja nichts verbrochen, als daß Ihr zehn Jahre eher denn Eure Nachfolger berühmt geworden ſeid! Und ich wette: der Kaiſer ſelbſt hat ſeither oft genug im ſtillen Kämmerlein ſich etwa Eure Lamentation, wie König Ferdinandus auf einer C-dur-Tonleiter zu den Engeln in den offnen Himmel klettert, mit größter Satisfaktion und meiſterlich auf dem *Clavichordio* vorgeführt."

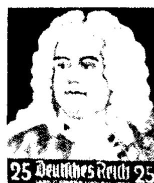
„Seine Majeſtät ſpielt gut und verſteht ſelbſt ſtattlich zu ſetzen," räumte der Tonſetzer ein.

„Nun alſo. Da muß er auch merken, wer Froberger iſt. Im übrigen: geht es Euch wirklich ſo ſchlimm und deſperierlich, wenn gleich auf die Nachricht von Eurer Abdankung



















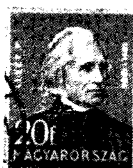






















Reihe 1: Beethoven, Schütz, Bach, Händel, Bach (Deutſchland)
2: Haydn, Mozart, Beethoven (Öſterreich)
3: Schubert, Bruckner, J. Strauß, H. Wolf (Öſterreich)
4: P. Benoit (Belgien), Chopin (Polen), Liſzt (Ungarn), Nägeli (Schweiz), Bellini (Italien)
5: Smetana (Tſchechoſlowakei), Paderewski (Polen), Dvorak (Tſchechoſlowakei)

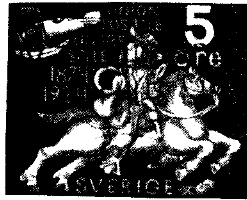
Z U M   A U F S A T Z   V O N   O S K A R   K R O L L :   „ M U S I K A L I S C H E   P H I L A T E L I E "
































Reihe 1: Hannover, Deutſchland (2)
2: Norwegen, Schweden (2), Rumänien, Holland
3: Holland, Deutſchland, Rußland
4: Ukraine, Italien, Eſtland

Reihe 5: Tſchechoſlowakei
6: Deutſchland („Fliegender Holländer“, „Meiſterſinger“, „Siegfried“ aus der Wagner-Serie)

ZUM AUFSATZ VON OSKAR KROLL: „MUSIKALISCHE PHILATELIE“

hin Eure alte Stuttgarter Landesherrin Euch zu ſich berufen auf dieſen zwar beſcheidenen, aber doch erträglichen Witwenſitz? Ich gebe zu, es iſt keine glänzende Stadt und Hofhaltung, wo Euch viele bewundern können, und ich bin hier Euer einziger Diszipel. Ihr ſeid Schüler gewohnt wie Euren Kölniſchen Domorganiſten Kaſpar Grieffgens, der Euch die ſchwierigſten Toccaten Griff für Griff bis ins Feinſte und Kleinſte, das ſich nicht aufnotieren läßt, nachſpielt — aber an herzlichem Eifer laß ich's doch auch nicht fehlen? Nein, macht mir keine Komplimente, lieber Meiſter, Hofſchmeichelei laß ich gerade aus Eurem Mund am allerwenigſten gelten."

Da er ſchwieg, ſchaute ſie im ruhigen Schreiten ihm von der Seite her in das etwas graue Geſicht. Ihm zitterte das ſpärliche Spitzbärtchen — war er innerlich bewegt oder litt er wieder körperliche Schmerzen? Mit leiſer Zärtlichkeit ſtreifte ſie ſeine matt hinunterhängende Hand.

„Wollte niemanden auf der Welt weniger kränken als Euch, Hans Jakob, doch mit dem fruchtloſen Gegrübel verderbt Ihr Euch den vielleicht letzten ſchönen Tag im Jahr."

Der Muſiker blieb ſtehen und ſchaute nachdenklich der Frau ins Geſicht, die einige Jahre jünger als er ſelber war.

„Ich ſchäme mich mehr, als ſich ſagen läßt, daß Fürſtliche Gnaden mich für einen eiteln und gegen die Fortuna undankbaren Patron halten müſſen. Was in mir bohrt, iſt auch nicht einfach der Wurm des verletzten Selbſtgefühls — vielleicht iſt's vor allem eine leibliche Schwäre, gegen die Eures Leibarztes gute Mixturen zuletzt doch nicht aufkommen werden. Daß auch Jüngere auf meine Stellung am Kaiſerhof Anſpruch erheben dürfen, hab ich mir ſeitdem oft ſelbſt vorgehalten. Habe genug Ehrenkettlein in meinem Leben erſpielt, beim Dresdener Wettkampf mit Chriſtof Bernhard vor dem Kurfürſten, und ſonſt wo — und die Beſtallung zu Wien war ſchließlich nicht das einzig Erſtrebliche auf dieſer Welt. Wo könnt' ich zudem lieber ſein als in Eurer Durchlaucht leichtem Dienſt? Hab ich nicht, als die Frau Herzogin, noch ein halbes Kind, juſt vermählt nach Stuttgart kam und ich erſt nur beim wackeren Steigleder ein faſt ahnungsloſer Geſell war, Eurer Hoheit oft aufwarten dürfen in der kleinen Kunſtkammer über weiland Herzog Bernhards Gemächern?"

Die Dame ſann dem nach, und während ihr Haupt geſenkt blieb, glomm eine mädchenhafte Roſenfarbe an ihrem immer noch ſchönen Nacken auf. Der Muſiker merkte es nicht und fuhr fort:

„Ich denke noch jeden Tag daran, wie ich anno fünfzig auf dem Weg von Wien nach Paris Euch in Eurer Reſidenz wiederſah und Euch nach ſo manchem Jahr erſtmals wieder mit dem Klavier aufwartete. So vertraulich wie von geſtern her ſagtet Ihr: Froberger, das mit dem Katholiſchwerden in Rom hätt' ich Euch nit zugetraut — hat mir wenig gefallen."

„O, und ich weiß auch noch jedes Wort, Hans Jakob, wie Ihr Euch verteidigtet: ich ſolle doch nicht glauben, es ſei wegen der Habsburgiſchen Hofſtellung geſchehn, — die Ihr ja in der Tat längſt beſaßet. Trotz der Anläufe des Wiener Paters Guardian ſchon vor der Abreiſe gen Italien hätte Euch kein redneriſcher Jeſuitenweihrauch benebelt; ſondern es ſei eine Künſtler-Gutmütigkeit geweſen, die Euch nun ſchon manchen Tag leid ſei, indem Ihr geglaubt, Eurem römiſchen Meiſter Frescobaldi damit eine gewaltige Freude zu bereiten —"

„Ja," beſtätigte Froberger lebhaft, „das hatte mir mein Mitſchüler bei ihm, der Kappeler, ſo geſteckt — iſt dafür ſpäter am Huſumer Hof aus einem papiſtiſchen Orgelſpieler ein Lutheraner geworden."

„Auch entſchuldigtet Ihr Euch," fuhr die Herzogin fort, „daß die bunten Kirchen und italiſchen Gottesdienſte Euch wie von ſelbſt dazu gebracht hätten. Hab' ich's richtig im Gedächtnis bewahrt? Wollen ſolche Argumentlein auf ſich beruhen laſſen — wer ſchaut durch einen *Musicus* je durch und durch? Betet Ihr immer noch zu Frescobaldis ſeligem Gedenken die *Hora*?"

Froberger nickte, und die Fürſtin fuhr fort: „Doch Ihr habt mir noch immer nicht geſtanden, was eigentlich Euch an der Wiener Verabſchiedung ſo kränkt?"

Der Muſiker hatte im Vorbeigehen gedankenvoll ein Salbeiblättchen gerupft und genoß den würzigen Duft. Was die Durchlaucht mit einer kleinen, herzlichen Neugier beſpähte.

„Ach, hohe Frau Sibylla, es handelt ſich da nicht um die phyſiſche Perſon des Johann Jakob Froberger, dem die Dienſtpflicht aufgekündigt worden iſt, ſondern es geht mir um meine Kunſtart ſelber, die man als veraltet und entbehrlich in ihm weggeſchickt hat, und an der doch mein ganzes Sein hängt. Hab ich an dem mir anvertrauten Pfündlein nicht vielleicht doch etwas vernachläſſigt, ſodaß die apoſtoliſche Majeſtät mich auf Gottes Ratſchlag und Willen mit meinem Muſizieren hat verſchmähen ſollen?"

„Aber Froberger, welche Gewiſſensſkrupeln! Eure Bedenken grenzen an Narreteiding! Nach meinem nüchtern lutherſchen Verſtand war es beim Vetter Leopold kein göttlicher Ratſchlag, ſondern einfach die liebe Eitelkeit, daß, was beim Ferdinandus ‚hott' gegangen, nun ‚hüh' gehen müſſe. Zudem konnte er Euren erzherzoglichen Brotherrn in den Brüſſeler Jahren, ſeinen geſtrengen Onkel Leopold Wilhelm, nie ausſtehn, und derlei überträgt ſich bei hohen Herren von angeborener Launenhaftigkeit auch auf die beſten Diener. Ich wette meine gute Grafſchaft Mömpelgart, daß es kein Quentchen anders geweſen. Ihm aber will ich Seine Gedanken gewiß nicht als Hoffart zurechnen. Denn daß ihm ein Pfund gegeben iſt wie kaum einem andern in Seiner Kunſt, weiß niemand ſo gut als ich. Kenne auch Sein chriſtlich Gemüt und gute Beſcheidenheit, — weshalb ich's Ihm danke, daß Er mir's ſo ehrlich offenbart hat. Dünket mich was Curiöſes und Neues, daß ein Künſtler ſich ſo deutlich ſeiner *Missio dei* bewußt wird und den mir gar wohl verſtändlichen Unterſchied von irdiſcher und himmliſcher Amtsbeſtallung ſo klar erkennt. Das ſcheint mir a u ch ein Teil Seiner ſonderlichen Begnadung, lieber Meiſter, wie ja durch ihn ſoviel Neues, ja eigentlich n u r Neues, Schönes und Großes allzeit offenbar geworden iſt. Ich kann Ihn daher nur mit meiner Ketzerüberzeugung tröſten: wenn da Gottes Ratſchlag mitgeſpielt hat (und das wird ſchon ſo ſein), dann dieſer: daß Er zu 'was Beſſerm vorbehalten bleiben ſollte, als den ſpaniſchen Schranzen zu Wien jetzt zwecklos die Langeweile zu vertreiben. Indem Er nämlich in unſrer harmloſen Ländlichkeit hier Muße und Kraft behalten ſoll, noch recht viel Suiten und Fantaſien zu ſchreiben, wie es ſonſt keiner außer Ihm kann, an denen die Nachwelt ſich köſtlich erbauen ſoll. Was wird ſchon von ſeinen Wiener Verdrängern groß bleiben? Und ſchließlich —" (ſie drohte ihm lächelnd mit dem Finger), „hat Er hier nicht am Amtmann und am Schloßvogt anſcheinend zwei gute Geſellen für Sein nachmittägliches Kartenſpielchen gefunden? Nun aber gehen wir hinein, und ich bitte Ihn um Fortſetzung der letztgehabten Lection —!"

Froberger küßte ſeiner Herrin die dargebotene Hand. Sie traten in das Haus. In der Stube des verſtorbenen Herzogs Leopold Friedrich klappte Froberger den bemalten Kaſten des Ruckersflügels auf und ſagte verträumt vor ſich hin: „Novemberſonne überm Cembalo . ."

Dann hob ein eifriges Muſizieren an. Die Herzogin ſpielte ſein kühn modulierendes ‚*Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche*', der Tonſetzer verbeſſerte dieſes und jenes darin, ſpielte auch auf ſeine ſehr freie und bewegliche Art einige Paſſagen und Übergänge vor; ſeine Schülerin bemühte ſich um Gleiches mit gutem Gelingen. Dazwiſchen plauderte er ein wenig ſchwermütig über jenen Pariſer Freund und ſeinen Lauteniſten, der ſich nach einem gemeinſamen Spaziergang auf einer Treppe elend zu Tod gefallen.

Mit der ſcherzhaft geſpielten Schüchternheit einer kindlichen Elevin bat Frau Sibylla den Meiſter um neuen Übungsſtoff. Seine Manuſkriptbände durchblätternd, ſtellte er ihr die Wahl frei zwiſchen ſeiner „Fahrt über den ſtürmiſchen Rhein", wobei er ihr in den Noten alle ſchrecklichen ſechsundzwanzig graugrünen Waſſerwirbel zeigte, und einer Suite, deren Präludium die Überſchrift trug: ‚*Plainte, faite à Londres pour passer la Mélancholie*'. Was es damit denn für eine Bewandtnis habe? — fragte die Schloßherrin; von der Erklärung wolle ſie ihre Wahl abhängig machen.

Der Komponiſt ſuchte beſcheiden auszuweichen, das ſei ein wunderliches Abenteuer.

„Umſobeſſer, Freund, ſo gehen wir in die Weſtſtube, den letzten Tagesſtrahl aufzufangen, ich naſche wie jeden Nachmittag mein geſchlagenes Zuckerei mit Rotwein, Ihr probt ein oberelſäſſiſches Schöpplein Federweißen, der juſt heut eingetroffen iſt, und derweil erzählt Ihr mir's."

Durch ein Handglöckchen rief ſie die grauhaarige Hofmeiſterin herbei, die einen Lakaien

anwies. Dann setzten die beiden Damen sich mit ihren Stickrahmen ins vergoldete Seidensopha der Nachbarstube, Froberger ihnen gegenüber nippte an seinem Pokal, und indem er in die Abenddämmerung schaute, begann er zu berichten.

„Das war auf meiner zweiten großen Reise nach Frankreich; ich kam von Paris und wollte zur Hochzeit König Karls des Zweiten mit der portugisischen Catharina nach London hinüber. Im Kanal fielen wir Seeräubern in die Hände, weiß nicht, ob sie aus Spanien oder Norwegen stammten. Sie nahmen uns alles: Geld, Gut, Kleider, fast gründlicher als mich schon zwischen Brüssel und Paris die wallonischen Soldaten ausgeplündert hatten. Aber auf mein Flehen ließen die Flibustier mir doch ein ihnen unverständliches Clavichördchen. Mit dessen Verkauf in Dover gewann ich mir einen lumpigen Schifferrock und die paar Schillinge Zehrgeld, um zu Fuß in die schon festlich erregte englische Hauptstadt zu gelangen. Da hab ich in der Verlassenheit manch traurigen Tag verlebt und in Gedanken jenes melancholische Werk komponiert — aber ich konnte mir kein Papier kaufen, es aufzuschreiben. Am Vorabend der Königshochzeit faßte ich mir endlich ein Herz und bot mich, ohne zu entdecken, wer ich sei, dem Hoforganisten als Bälgetreter an, da ich zufällig von der plötzlichen Erkrankung seines gewohnten Kalkanten erfahren hatte. Auch hoffte ich so am sichersten und aus bequemster Nähe Einsicht in die Musizierart der Hofkapellisten zu erhalten. Der *Collega* war ein recht herrischer Mann, aber ich hatte Glück und wurde in Dienst genommen, um während der Hoftafel eifrig für Orgelwind zu sorgen. Doch es geriet mir übel damit. Eine venezianische Primadonna, wie ich sie noch nie so herrlich gehört, sang eine Arie von Cavalli derart bezaubernd, daß ich vor lauter Hörbegier den Schöpfbalken zu hoch gehen ließ; er überschritt das Zeichen, und es ließ sich in den himmlischen Gesang hinein zu meinem Schrekken ein lautes Gezisch vernehmen. Der Organist spielte seinen Continuo knapp zu Ende, dann ging er, des Königs ungeachtet, um die Kammerorgel herum und gab mir eine Maulschelle, daß ich vor Schreck und Schuldbewußtsein in die Knie sank, erklärte mich auch kurzerhand des weitern Dienstes für ledig.

„Das hohe Brautpaar begab sich mit der ganzen Gesellschaft und allen Musikanten in den Gartensaal nebenan, während ich backenreibend übrigblieb und das Gesinde die Tische abräumte. Ein kleiner Küchenjunge, der mein Mißgeschick beobachtet haben mußte, steckte mir einen Fasanenflügel in die Rocktasche und flüsterte mir auf Englisch zu: ‚Ja, hier zu Lande hauen sie kräftig!' Ich nagte hungrig den Fasanenflügel ab. Dann griff ich in meiner Verlassenheit, die Orgel zu erproben, die ich soeben halb zum Spott voll Luft gepumpt, nach meiner Gewohnheit eine greuliche Disharmonie von acht Tönen, um sie durch wenige Tonschritte in eine angenehme Konsonanz zu verwandeln. Dies Spiel getröstete mich, und ich wiederholte es gleich noch einmal mit einem wenn möglich noch jämmerlicheren Stimmenzusammenstoß, den ich leicht ebenso entwirrte.

„Plötzlich stand die Frau Gräfin Piccolomini, die Gemahlin des zur Hochzeit entsandten kaiserlichen Bevollmächtigten, lachend mit dem König in der Tür und rief: ‚So will ich doch das garstigste Fischweib aus Eurer Majestät nebeligstem Hafen sein, wenn das eben nicht der große Froberger gespielt hat!' Der musikverständige Herrscher glaubte, es sei eine scherzhaft eingefädelte Überraschung des Wiener Gesandten für ihn, kam heiter heran und sagte: ‚Wenn Er sich dafür wirklich auf den Tasten ausweist, so soll Er hundert Dukaten haben!'

„Mir kamen die Tränen in die Augen, daß ich aus meinem Unglück sollte gerettet werden, und ich bekannte in kurzen Worten der Frau Gräfin, die mich in Österreich oft gehört, mein Schicksal, fing auch vor dem König an, meine *‚Plainte, faite à Londres'* auf dem Cembalo zu spielen, sowie noch etliche Stegreif-*Variationes* daranzuhängen. Die junge Königin wollte sehen, wo Seine Majestät verblieben, und kam mit der Hofgesellschaft leise herein. Wie ich eben die vierte *Diminutio* mit viel chromatischen Läufen vollbracht, stürzte der Hoforganist mir zu Füßen, um mir vor den Herrschaften die Ohrfeige abzubitten. Was ich ihm auch fröhlichen Gemütes zugestanden, da sie zu meiner glücklichen Wiederfindung den Auftakt gegeben. Habe dann noch die ehrenvollsten Konzerte in Windsor-Castle und zu Sankt Paul vor den Majestäten geben dürfen und bin von dem Organisten in guter Freundschaft geschieden. Würde auch wohl ein zweites Mal nicht wieder so leicht mit dem Balg

gezischt haben — doch muß alles gelernt und erfahren werden, selbst die Aufmerksamkeit im Kleinsten . . .“

Die Herzogin und ihre Dame schenkten dem Künstler mit scherzhaften Danksagungen nochmals vom Moste ein und wünschten ihm neckend Glück zu seiner Errettung aus dem englischen Kalkantendasein.

Da sich die Geschichte bei dem Hofgesinde von Héricourt herumsprach, hatte der Meister in den Wochen bis Weihnachten allerlei Anspielungen über seine unvollkommene Kunst des Bälgetretens zu ertragen und bekam am Silvesterabend ein winziges Örgelchen mit richtigem Blasebalg geschenkt, das die Herzogin wie für eine Puppenstube vom Hofschreiner hatte anfertigen lassen. Freilich besaß es nur drei Tasten und drei Töne, die aber zierlich konsonierten.

Seit Neujahr kränkelte Froberger zunehmend. Er lag mehrere Wochen unter großen Schmerzen auf seiner Stube und der Arzt verriet der Herzogin, es müsse wohl ein heilloser Krebsschaden in seinem schwächlichen Leibe sein. Die Fürstin sah den Medicus in stummer Trauer an. Dann verbot sie ihm, dem Kranken zu sagen, wie es eigentlich um ihn stünde.

An einem windigen Märztag kam der Patient, sorgsam gekleidet, nur daß die gestickte Weste um seinen ausgezehrten Körper schlotterte, aus seinem Leidenskämmerlein zur Herzogin herab, die ihn seit längerem nicht gesehen und über seinen zerstörten Anblick erschrak. Er bat sie mit schmerzverzogenem Lächeln, ihr einige letzte kleine Bitten vortragen zu dürfen. Es seien hier Bedienstete, die immer freundlich zu ihm gewesen, zwei Diener und eine Kammerfrau — ob sie denen „alsdann“ je einen dieser in Papier gewickelten Dukaten mit einem Gruß zum Andenken übergeben wolle? Ferner habe er sich schon im Herbst mit dem Pfarrer im nahen Bavilliers besprochen, daß er in der dortigen hübschen Kirche die letzte Ruhstatt finden möchte, und er bäte die Herrin dafür um Erlaubnis. Auch überreichte er ihr versiegelt ein Geschenk für die Armen. Verwandte habe er weiter nicht.

Die Herzogin hatte stumm zugehört und nur jeweils Gewährung genickt. Es blieb still zwischen beiden, sie saß versunken an ihrem Schreibtisch, der Künstler stand auf einen Stock gestützt vor ihr, den angebotenen Stuhl hatte er bescheiden abgelehnt. Nun blickte sie aus trüben Gedanken auf und meinte leise:

„Meister Hans Jobst — Ihr meint, Ihr hättet weiter keine Verwandten — muß einer Froberger heißen, damit Ihr ihn dafür als wert erachtet? Bin gewiß nur Euer armseligstes Schülerlein, wollte aber doch, Ihr hättet auch für mich einen Erinnerungspfennig . . .“

Frobergern zuckte es um den Mund vor Scheidensweh. In den Knieen unsicher werdend, lehnte er sich leicht an den Schreibtisch der Herzogin und sagte stockend:

„Frau Sibylle, ich bin nur ein Musicus, und Ihr seid aus hohem Fürstenstamm. Ihr habt mich heimgeholt zu Euch, als ich vor Gram fast zerstört war. Und ich hab stets Eurer verehrend gedacht, wenn mir die Lust kam, Töne aufs Papier zu bannen, schon in Rom, dann in Wien und Brüssel, und immer und überall durch mehr denn dreißig Jahre. Und all meine Toccaten und Fantasien, Ricercare und Suiten wären ein Nichts geworden, wenn ich nicht wenigstens Euer fernes, hohes Bild hätte hegen dürfen darin.“ Er verstummte. Dann raffte er sich neu auf. „Hab auch immer heimlich den Wunsch verspürt, Ihr möchtet meines Notennachlasses pflegen, daß er nicht zerflattert und (wie ichs manchmal schon von Pfuschern hab erleiden müssen) in schlechten Fassungen zerlästert und schimpfiert wird. Wollt Ihr die Gnade haben, solche gute Pflege an meinem Werk zu vollführen, so scheide ich doppelt in Frieden.“

Die Herzogin nickte. Dann sprach sie gedankenvoll vor sich hin:

„Was meintet Ihr da: Ihr seiet ein Musiker und ich aus altem Fürstenstamm? Nun ja, gewiß, hier . . . Aber drüben werdet Ihr ein König sein, und was bin ich dort wohl . . .? Und hier — jetzt — dies e i n e Mal zwischen Leben und Sterben, dürfen wir uns da nicht, mitten in der Verwandlung, als Gleiche begegnen und grüßen?“ Ihr zitterte die Stimme.

Froberger blinzelte verwirrt ins Märzlicht.

„Es gibt ein Stück von mir, das hab ich nie aufschreiben mögen, hab es aber durch ein Menschenalter fest in Gedanken behalten. Das möchte ich der Frau Sibylla heut als Antwort und als Gedenkpfennig spielen, denn ich komme wohl kein zweites Mal mehr an die *Claves*. Ich hab's damals zu Stuttgart im Kopf geformt, als ich einmal aus der Kunstkammer

Herzog Eberhards heimging in absonderlichem Fantasieren, mit sehr heißem Kopf. Dem Werklein mag ich keine Aufschrift geben, in meinen Gedanken heißt es nur ‚Die schmerzensreiche *Aria*' . . ."

Ungewiß schwankend und mit seltsam entrücktem Blick schritt Froberger auf das geöffnete Cembalo zu. Unwillkürlich erhob sich die Herzogin, da er wie blind an dem Instrument vorbeitappte. Plötzlich fiel der Musiker auf die Knie und stammelte:

„Jesus, Jesus, sei mir gnädig . . ."

Die Fürstin fing ihn im Zurücksinken auf und rief nach der Dienerschaft. Man bettete ihn auf das Seidensofa in der Herzogin Zimmer. Ein Kammerjunker lief um den Doctor Binninger, der nur noch den infolge eines Schlagflusses eingetretenen Tod festzustellen vermochte. Frau Sibylle winkte allen, hinauszugehn, und starrte lange, lange auf das wächserne Gesicht — bis ihr die Tränen kamen.

Sieben Wochen danach schrieb die Württembergerin an den holländischen Staatsmann Huygens, der Frobergersche Sätze für die Laute bearbeitet hatte und ihm von Brüssel her befreundet gewesen war:

„. . . allein verbleibe ich, leider Gott erbarm's, nur eine geringe hinterlassene Scholarin meines lieben ehrlichen, getreuen und fleißigen Lehrmeisters seligen, Herrn Johann Jakob Frobergers, kaiserlicher Majestät Kammerorganisten . . . Ist mir gewiß sauer genug angekommen, und bin kein lachender Erb. Möchte mir noch alls, Herz und Augen, übergehn, wenn ich bedenke, was mir mit ihm abgestorben . . . Denn ihn die Leut wegen seines guten Humors geliebet haben, ob sie auch seine Kunst nit verstanden . . . Hab ihm einen nit unfeinen Grabstein setzen lassen, und ihm ein Leichenbegängnis gemacht, so gut es hat sein können. *Adversarii* bleiben auch nit aus und meinen, es sei der Sachen zuviel getan und nit recht, weil er nit mehr unserer Religion gewesen. Und was noch mehr allerlei so Reden und Judiziern sein mag. Der liebe Gott gebe, daß wir alle Musikliebhabende uns bei ihme im himmlischen Musenchor wiedertreffen und ergötzen mögen, Amen."

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die großen Orchesterkonzerte geben dem Berliner Musikleben zur Zeit eine charakteristische Note, und es ist besonders begrüßenswert, wenn die Dirigenten an den Schöpfungen der Gegenwart nicht vorübergehen und vielfach Ur- und Erstaufführungen bringen. In einem Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses unter der kundigen Leitung des zuverlässigen Arthur Rother hörte man neben Glazounow und Beethoven eine uraufgeführte „Toccata patetica" von Erwin Dressel. Besondere künstlerische Merkmale sind schlichte Erfindung und einfache thematische Verarbeitung homophoner Art auf unproblematisch-volkstümlicher Grundlage.

Besonderem Interesse durfte die Erstaufführung einer Orchester-Partita von Reinhard Schwarz begegnen, die uns Eugen Jochums verständnisvolle Stabführung vermittelte. Der Komponist bietet als Kaminski-Schüler nicht allein formgetreue Nachbildungen mittelalterlicher Stilprinzipien, sondern durchaus eigene Werte in der sparsamen Durchsichtigkeit eines Tanzstückes, in der hohen ethischen Verklärung einer echt empfundenen Canzona.

Ausländische Gegenwartsmusik spielt in Berlin eine nicht unerhebliche Rolle. Im Neunten der Großen Philharmonischen Konzerte erschien Bernardino Molinari, der Dirigent der Augusteo-Konzerte zu Rom, am Pult und bot eine noch unbekannte, in ihrem klanglichen Liebreiz geradezu köstliche Corelli-Suite von Pinelli, dazu Respighis „Fontänen" und als Kabinettstückchen leidenschaftlichen, hinreißenden Vortrags Verdis Ouverture zur Sizilianischen Vesper. Molinari ist Künder großer Wirkungen, am echtesten als Persönlichkeit in seiner begeisterten Hingabe an die Glut sinnlicher Farbtöne (z. B. beim „Neptunszug" der „Fontänen").

Italienische und ungarische Musik der Gegenwart erklang in einer Konzertreihe, die der berufene Dirigent Leo Borchard in den Dienst internationalen Schaffens gestellt hat.

Kodalys kurzweilige „Hary-Janos-Suite“, Bartoks Tanzſuite, dann ein farbiges, harmoniſch kühnes und eigenwilliges Tripelkonzert von Caſella unter Mitwirkung des Komponiſten bildeten den Hauptinhalt. Dazu eine „Partita“ von G. Petraſſi, die nur entfernt an die traditionelle Form der Suite erinnert, manche klug geſponnenen Gedanken enthält und jungruſſiſchen Einflüſſen nicht allzu fern ſteht.

Einen klingenden Gruß nach Schweden entſandte die Staatliche Muſikhochſchule in einem umfangreichen Konzert feſtlichen Charakters, das nicht weniger als drei Dirigenten aufwies: Kurt Atterberg (Stockholm), Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. W. Gmeindl. In Atterbergs Klavierkonzert, in Albert Hennebergs Chorkantate „Das lichte Land“, in Stenhammars Orcheſterſerenade und Alfvéns „Midſommarvarka“ trat ein gemäßigter, völkiſch verhafteter und landſchaftlich bedingter Stil zu Tage, während Ture Rangſtröms „Violin-Partita“ abſtraktere Gedanken in gehaltvoller Art zu Gehör bringt.

Neben dieſen bemerkenswerten Veranſtaltungen offenbart ſich die Vielſeitigkeit des Berliner Muſiklebens in wertvollen Kirchenkonzerten, darunter Darbietungen der trefflichen Kurt-Thomas-Kantorei, in feſtlichen Veranſtaltungen wie das dritte Jubiläumskonzert des 50jährigen „Berliner Lehrergeſangvereins“ unter Leitung von Karl Schmidt mit einem reichhaltigen Volksliedprogramm.

Weiterhin widmen ſich unermüdlich der ſchöpferiſchen Nachwuchspflege: Die Fachſchaft Komponiſten der Reichsmuſikkammer mit ihren eigenen Abenden, die u. a. dem begabten Fritz Werner-Potsdam gewidmet waren, ſodann die Preußiſche „Akademie der Künſte“ und neuerdings auch die Luftwaffe, deren Muſikinſpizient Prof. Huſadel in geradezu vorbildlicher Weiſe die von allen verantwortungsvollen Kulturpolitikern, an der Spitze Karl Storck, erhobene Forderung nach arteigener neuer Militärmuſik zu verwirklichen beginnt. Das Reichsluftfahrtminiſterium tritt ſelbſt auf den Plan, vergibt eine Reihe von Kompoſitionsaufträgen und veranſtaltet zum erſten Male ein Blaskonzert im geſchloſſenen Raum der Philharmonie. Lauter Uraufführungen und Neubearbeitungen: Eberhard Ludwig Wittmer mit einer dreiſätzigen ſinfoniſchen Muſik, Boris Blacher mit einem gediegenen, gedanklich knappen Divertimento, der „Oſtpreußiſche Heimatkomponiſt“ Herbert Bruſt mit einem dichteriſch erfühlten, wertvollen „Neukuhrener Bläſerſpiel“, Felix Raabe mit einer hymnenartig prunkvollen „Feſtmuſik“ voll großartiger klanglicher Wirkungen, von ihm ſelbſt temperamentvoll dirigiert. Und die Neubearbeitungen? Man ſtaunt: Strauß' „Tod und Verklärung“, Grieg, Debuſſys „Verſunkene Kathedrale“ für die durch Saxophonquartett verſtärkte Harmoniebeſetzung, dazu zwölf Geigen, Klavier, Orgel und Glocken!!

Prof. Huſadel, der die Neubearbeitungen ſelbſt vorgenommen hat und den begeiſtert aufgenommenen Abend ſelbſt gewandt dirigierte, hat einmal die neuen Möglichkeiten aufzeigen wollen, die der Luftwaffenmuſik innewohnen. In der Tat: hier bietet ſich dem Komponiſten ein neuartiges Wirkungsfeld von fantaſtiſchem klanglichen Ausmaß, wenn es gelingt, die Klangfarben zu lichten und noch mehr gegeneinander abzuwägen bei möglichſt obligater Bläſerverwendung und äußerſter Sparſamkeit im Tutti.

Der Komponiſtenabend der „Akademie der Künſte“ wurde mit einer intereſſanten Uraufführung eröffnet: der „Drei-Fugen-Sinfonie“ von Hermann Wunſch. Jeder dieſer drei klanglich durchſichtigen, trefflich gearbeiteten Sätze wird mit einer Fuge eingeleitet, deren Thema ſinfoniſch ausgeſtaltet wird. Hans Brehme ſpielte virtuos ein Klavierkonzert op. 32, ein effektſicheres Tonſtück voll gewagter Harmonien und rhythmiſcher Urkraft, die bis zur ſchlagzeugartigen Verwendung von Orcheſter und Soloinſtrument geht. Heinz Schubert war mit ſeinem verſonnenen weltabgekehrten „Lyriſchen Konzert für Bratſche und Kammerorcheſter“ vertreten, und zum Abſchluß erklang Hermann Ungers farbenfrohes und lebenbejahendes „Levantiniſches Rondo“ mit geſchickter Geſtaltung ſehr volkstümlicher Themen. Dem dirigierenden Komponiſten und Prof. Georg Schumann gebührt Dank für die muſikaliſche Leitung.

Neue Muſik gab es auch in den von der „Reichsmuſikkammer“ veranſtalteten „Konzerten junger Künſtler“, die gut eingeſpielte „Berliner Kammermuſik-Vereinigung“ unter Rolf Ermeler brachte ein ernſtes, gehaltvolles Flötentrio G-dur voll kontrapunktiſcher Feinheiten

von Joh. Nepomuk David zu Gehör. Ferner eine Sonatine für Flöte und Geige von Conrad Beck, der besondere Vorliebe für kleine Sekunden zeigt, aber im Musette-Thema des Schlußsatzes einen versöhnlichen Ausklang findet, sodann eine Bläser-Serenade des Dänen Svend Erik Tarp in skizzenhafter formaler Anlage mit internationalen Stilelementen, am besten im pastoralen Andante.

Im ausverkauften Beethovensaal gab Furtwängler zusammen mit dem trefflichen Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Hugo Kolberg, einen Kammermusikabend, dessen Vortragsfolge neben Mozart und Beethoven die Erstaufführung der Violinsonate d-moll von Wilhelm Furtwängler aufwies. Jeder, der das ernste und gediegene künstlerische Wesen des Dirigenten kennt, wird vom Komponisten keine jugendlich-problematische Auseinandersetzung mit Stilmöglichkeiten der Zukunft erwarten, sondern jene überlegene schöpferische Reife, die sich auf der hohen Warte eines langen, von Kenntnissen und Erfahrungen reichen Lebens einstellt. Mit sicherem künstlerischen Blick macht Furtwängler in echt kammermusikalischer Form die namentlich durch Brahms erweiterten Mittel des Musizierens seinem echten und starken Gefühl dienstbar, das sich in breiter, thematisch eingänglicher Melodik auswirkt. Die seelischen Spannungen, mit denen der Komponist die einzelnen Sätze seiner fast einstündigen Schöpfung bedacht hat, sind mitunter so gewaltig, daß sie fast nach einer sinfonischen Ausgestaltung für großes Orchester verlangen. Selbst im Scherzohaften kommt es eigentlich zu keiner befreienden Entspannung. Die Farben, die Furtwängler liebt, sind dunkel und schwer, seine Gedanken sind grüblerisch-versonnen, in der musikalischen Verarbeitung reich an Feinheiten einer technisch sorgsam geführten Feder. Die dem Werk innewohnende dramatische Kraft geht auffällig vom Begleitinstrument aus, das Furtwängler mit großer Wärme und seelischer Beschwingtheit meisterte. Hugo Kolberg widmete der nicht leichten Violinsonate sein beachtliches Können und durfte gemeinsam mit dem Komponisten den begeisterten Beifall der Hörerschaft entgegennehmen.

Den Reigen der in- und ausländischen Gastdirigenten im Rahmen der repräsentativsten Berliner Musikveranstaltungen, der Philharmonischen Konzerte, beschloß am letzten Abend der Dresdner Staatskapellmeister Karl Böhm. Sein Programm umfaßte die Erste von Brahms, Mozarts C-dur-Klavierkonzert und eine Neuheit für Berlin: die bereits in Dresden aufgeführte Dritte Sinfonie von H. Badings, die das Konzert einleitete. Selten hat eine Schöpfung in diesem Kreise soviel Mißfallen beim Publikum ausgelöst wie dieses Werk. Der nur vereinzelt aufflackernde Beifall konnte sich kaum gegen das lebhafte Zischen durchsetzen, und es kam zu knapp zwei Hervorrufen des Dirigenten. Dieses Verhalten des Publikums trug weder der restlosen, überzeugenden Hingabe Böhms Rechnung, noch dem Wert der Sinfonie selbst. Denn der erst dreißigjährige holländische Tonsetzer bekundet bei aller Neigung zu klanglicher und technischer Übersteigerung einen durchaus eigenen und zielbewußten künstlerischen Willen. Seinem Stil fehlt es selbst bei fremdartigen klanglichen Reizen nicht an einer organischen Einheit, und der ungestüme Drang unbändiger Lebenskraft, die eigentümliche fahle Färbung des kontrapunktisch reichen Scherzos, des gehaltvollen Adagios lassen die Gestalt des hochbegabten Komponisten in fesselndem Licht erscheinen.

Desto mehr eroberte sich Böhm die Herzen seiner Hörer von neuem bei Brahms, dessen ersten, energiegesättigten Satz er in wuchtiger dramatischer Gestaltung aufbaute. Völlige Geschlossenheit der Wirkung, innere Verbundenheit mit dem von ihm suggestiv beherrschten Orchester, kraftvolle Größe kennzeichnen seine Darbietung, und im Andante entfaltete er die gesanglichen Linien der Thematik zu edler Schönheit. Als hervorragender Orchesterbegleiter erwies er sich wiederum beim Klaviervortrag Walter Giesekings, der in steter Bemühung um einen durchsichtigen, glashellen Ton Wunder feinsinnigster Anschlagskunst vollführte — namentlich in Busonis Kadenzen — und der vom Publikum stürmisch gefeiert wurde.

Die Neuinszenierung einer der schönsten und gehaltvollsten Verdi-Opern des „Othello" auf der Berliner KdF-Bühne des „Theaters des Westens" war ein überzeugendes Ergebnis emsigsten künstlerischen Fleißes und höchsten darstellerischen Ehrgeizes. Die vorbildlich ausgeglichene und einheitliche Darbietung stellte die bisherigen Leistungen des von Erich Orthmann geleiteten Theaters weit in den Schatten. Unter den erschwerenden technischen Um-

ständen einer ursprünglich nicht für Opernzwecke eingerichteten Bühne bot die Regie Bruno von Nieffens im Rahmen der Möglichkeiten packende Bilder in der dramatischen Belebung der Volksszenen. Wahrhaft groß und wirkungsvoll besonders der erste Akt, dann im zweiten der Durchblick durch die Säulenhalle auf den Garten, nicht minder prachtvoll in geschickter Perspektive der Festsaal des dritten Aufzuges. Die Ausstattung des Walter Kubbernuß konnte mit den führenden Opernbühnen in Wettbewerb treten. Eine besondere Überraschung wurde den Hörern mit der Einführung der nachkomponierten Ballettmusik bereitet, die der 81jährige Verdi für die Pariser Aufführung schrieb und dem dritten Akt als retardierendes Moment vor dem Empfang der Gesandten beigab. Die Musik, die laut Programm ihre reichsdeutsche Uraufführung erlebte, bevorzugt in ihren sieben Teilen exotische Farben etwa in der Art der „Aida", ist melodisch überaus wertvoll und wurde von der trefflichen Tanzgestalterin Martha Welfen durch Schleier- und Gladiatorentänze, Moresken usw. ganz ausgezeichnet ausgedeutet. Nicht weniger genußreich war die gesangliche Wiedergabe durch den kaum als Negertyp erkennbaren Helmuth Neugebauer mit seinem wertvollen Tenor, Margarete Hoefflin mit ihrer berückend weichen, tragfähigen feinen Stimme. Franz Notholt machte aus dem Jago eine bezwingende Charaktergestalt, im „Credo" wuchs er zu überragender Größe. Eva Adamy und Rudolf Dreßlmair vervollständigten das Ensemble, das Erich Orthmann am Pult mit dem klangvollen Orchester in sicherer, kunstverständiger Hand hielt. Der stürmische Beifall war vollauf berechtigt.

Mit Smetanas „Verkaufter Braut" bereicherte die Staatsoper ihren Spielplan mit einer wertvollen Neuinszenierung. Die lebendige, farbenprächtige szenische Darstellung Josef Gielens, die innig mit der Natur verwurzelt erschien, gewährte mit Maria Müller, Marcell Wittrisch und Fritz Krenn in den Hauptrollen unter musikalischer Leitung von Leo Blech vollendeten Genuß.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die Kölner Karnevalszeit, die im Februar ihren Höhepunkt erreichte, drängte, wie zu erwarten, das künstlerische Leben ein wenig in den Hintergrund. So brachte dieser Monat auch nur eines der zyklischen Gürzenich-Konzerte, das GMD Eugen Papst unter das Motto: Brahms-Bruckner stellte. Die beiden großen Wiener Antipoden waren je mit einem Werk vertreten, das man gern als romantisch bezeichnet, Brahms mit seinem B-dur-Klavierkonzert und Bruckner mit der Vierten Sinfonie. Wieder trat deutlich in Erscheinung, wie Brahms der mehr Rückschauende, Bruckner der in ein neues Land Führende sei, und die, sorgsam vorbereitete Wiedergabe durch Orchester und Dirigent, nicht minder aber auch durch die Solistin des Abends, die noch immer an der Spitze der deutschen Pianistinnen stehende Elly Ney ließ dies noch klarer empfinden. Allen Beteiligten am Werke wurde dankbarer Beifall zuteil, und die Solistin verabschiedete sich von ihren begeisterten Zuhörern durch die, als Zugabe gebotene Rhapsodie in Es von Brahms. Es wäre gewiß zu begrüßen, diese große Künstlerin auch einmal in zeitgenössischen Werken zu hören, da sie sich gerade neuerlich als tapfere Kulturkämpferin bewährt hat. Ein neues Orchester und zwar ein solches aus Laienmusikern hat sich im Rahmen der Volksbildungsstätte Köln gebildet und wird von Heinrich Sinkhöfer, dem verdienstvollen Mitglied des Kölner Männergesangvereins, geleitet. Auf dem Gebiete der Kammermusik ist nach wie vor eine Regsamkeit zu beobachten, die für Köln zur eigenen und gewiß erfreulichen Note zu werden beginnt. So hat sich unter dem Namen „Gilde" eine Gemeinschaft junger Wissenschaftler, Politiker und Künstler gebildet, die an ihrem Einleitungsabend neben Dichtungen des Rheinländers Schäferdieck Klavierwerke von Bach-Reger, Schubert, Chopin brachte, denen der, an der Musikhochschule herangebildete Pianist Erwin Bischoff ein einfühlsamer Ausdeuter war. Zu einer Kleistfeier lud die Studentenschaft der Universität ein und ließ von dem, durch Dr. Gerstenberg geleiteten collegium musicum Prinz Louis Ferdinands musikalische Werke erklingen, auch dies wieder eine vorbildliche Zusammenfügung politischer und kultureller Arbeit. Die Literarisch-

Musikalische Gesellschaft bot, unter Heranziehung der bekannten Stuttgarter Geigerin Catharina Bosch-Möckel und der einheimischen Pianistin Sascha Bergdolt neben einer, als erfolgreichen Erstaufführung vorgetragenen, César Franckschen Einfluß verratenden Geigensonate in c-moll von Georg von Albrecht, des westdeutschen verstorbenen Meisters Ewald Sträßer D-dur-Sonate, deren herbe Kraft wieder aufs neue fesselte und bedauern ließ, daß von diesem Musiker so selten unsere Solisten Gebrauch machen. Das Quartetto di Roma zeigte sich an einem Werk Haydns und Schuberts als durchaus mit dem Wesen deutscher Kammermusik vertraut, erfreute aber besonders mit dem, ihm eng vertrauten e-moll-Werk Verdis, das diesen Meister auch als kunstreichen Polyphoniker bewundern läßt. Das Kölner Ottersbach-Trio ließ Sträßers D-dur-Klaviertrio und die, nicht minder echtromantische Cellosonate Richard Straußens in famoser Nachschöpfung zu Gehör kommen, und von dem einheimischen Priska-Quartett hörte man in der, an ihm längst bekannten und anerkannten mustergültigen Wiedergabe Brahmsens Klavierquartett, sein B-dur-Sextett und, von der Pianistin Else Schmitz-Gohr sauber und musikantisch dargeboten, Regers Telemann-Variationen, auch dies wieder als Beweis, wie gerade unsere jungen Musiker sich mehr der Mitwelt annehmen als so manche namhafte Großen. An einem zweiten Abend setzte sich das Quartett für ein außerordentlich wertvolles und meisterlich gearbeitetes d-moll-Werk von Karl Hasse sowie für ein klanglich interessantes c-moll-Werk Gerhart von Westermans ein. Auf Einladung des italienischen Generalkonsuls erschien der Cellist Livio Boni, um in Werken von Porpora, Brahms und Goltermann-Respighi sowie in kleineren Wirkungsstückchen von Rossellini, Goenz, Ravel sich als dritten bedeutenden italienischen Cellomeister neben Meinardi und Silva auszuweisen.

Vollendetes Orgelspiel zeigte Domorganist Prof. Hans Bachem, der in der Vereinigung katholischer Akademiker Bach, Brahms und Otto Jochum (von letzterem die Passacaglia und Fuge in d-moll) in kraftvoller Steigerung erklingen ließ, während Prof. Michael Schneider in der Universität Regers Fantasie und Fuge über „Wachet auf“ sowie seine, ganz neue Wege weisenden fis-moll-Variationen op. 73 mit überlegener Kunst und geistiger Durchdringung darbot. Der von Schneider geleitete Bach-Verein gab Gelegenheit, Heinrich Schützens „Musikalische Exequien“, jenes erste deutsche Requiem und ein wertvolles Beispiel für die, damals beginnende Verschmelzung niederländischer Polyphonie und italienischer Konzertkunst, in ausgezeichneter Nachgestaltung unter Dr. Gerstenberg als Dirigenten und Schneider an der Orgel zu hören.

Chormusik mit Begleitung von Blockflöten, Gamben und Lauten hatte die Musikantengilde in einem interessanten, von Peurl über Schein bis zu Sammartini und Bach leitenden Programm zusammengestellt und ließ ihr unter Robert Engels Leitung eine gediegene Wiedergabe zuteil werden. Der Donkosakenchor kam, wie immer, zu Gaste und machte erneut durch die fast instrumental-virtuose Beherrschung der Stimmen erstaunen.

Im Opernhause erschien der Kammersänger der Oper in Sofia, Peter Raitscheff als Cavaradossi in Puccinis „Tosca“, den er in italienischer Sprache sang. Sein Organ ist von metallischem Glanz, ohne darum unlyrisch zu werden, und sein Spiel von echt dramatischer Bewegung. Nach längerer Pause kam „Madame Butterfly“ in neuer Inszene auf die Bühne und ließ Eugen Bodart am Pult als nuancenreichen Dirigenten erkennen, ebenso wie die besten Kräfte des Hauses (Henny Neumann-Knapp, Johannes Schocke, Friedrich Schüttler, Lotte Loos-Werther, Werner Alsen) für eine stilvolle und wirkungsreiche Darbietung Gewähr boten. Dem Karneval huldigte man mit einer Neubelebung der Strauß'schen „Fledermaus“ unter Bodart, die ein volles Haus und begeisterte Zuhörer fand. Ihre einzigartige rhythmisch-mimische Kunst zeigte aufs neue die Palucca in Beethovens Contretänzen und kleineren Stücken von Chopin, Albeniz und Granados, von dem Dresdener Pianisten Victor Schwinghammer am Flügel famos unterstützt.

Das eigentliche Ereignis des Monats, ja der Spielzeit überhaupt, bedeutete jedoch das Auftreten Hans Pfitzners als Dirigent seiner genialen Jugendmusiklegende „Der arme Heinrich“, die erneut die Überzeugung wachrief, daß hier der wirkliche musikalische Führer unserer Zeit und unseres Volkes steht. Hans Schmids szenische, vom Meister anerkannte

Vorbereitung und die hingebende Mitarbeit der Solisten, Elsa Oehme-Förster, Josef Janko, Hotter als Gast vom Hamburger Staatstheater und Käthe Ruffart, trugen das Ihre bei, um die Intentionen des Meisters ideal zur Geltung kommen zu lassen. Tiefergriffen folgte das Haus dem Werk und überschüttete am Schlusse den Komponisten mit Beifall. Pfitzners „Christelflein" hatte dankenswerter Weise die Staatl. Hochschule für Musik sich zur Aufgabe ihrer winterlichen Opernschulaufführung gemacht und gab dem innerlichen Werk, unterstützt durch Winke, die Pfitzner in den letzten Proben den Mitwirkenden hatte zuteil werden lassen, eine vorzügliche Darstellung, an deren Gelingen vor allem auch Hans Schmid als Spielleiter und Prof. Rud. Schneider als Dirigent starken Anteil hatten. Auch im Reichssender Köln war der Meister zu Gaste geladen und bot neben der, von ihm ja besonders geliebten Beethovenschen Pastoralsinfonie die herrliche „Liebesmelodie" aus seiner Oper „Das Herz", dann aber noch als höchst bemerkenswerte Neuheit sein, für eine Schulaufführung des Frankfurter Hochschen Konservatoriums geschriebenes Orchesterscherzo, ein, von romantischem Zauber erfülltes, in Form und Klang für einen 17-Jährigen gleich erstaunliches Geniestück. Die Berufung Pfitzners zu diesem Abend war wieder dem Leiter der Abteilung Kunst, P. H. Gehly, zu danken. Im übrigen hörte man an Besonderheiten Variationen für Geige und Klavier von Karl L. Müller, dazu Lieder, die den Eindruck einer gesunden und gepflegten Begabung von gediegenem Können hinterließen. Hans Haaß spielte mit bekannter musikalischer Kultur Griegsche Klavierstücke, und das von Prof. Bücken entdeckte Brahmssche Klaviertrio, hier schon einmal erwähnt, fand in Prof. Hasse, Prof. Beerwald und Münch-Holland ausgezeichnete Interpreten.

In einem Preisausschreiben wandte sich der Kölner Reichssender an die schaffenden Musiker, um neue gediegene Volksunterhaltungs- und Tanzmusik zu gewinnen, desgleichen Kurzoperetten.

Zu gedenken wäre dann noch einer Reihe Kölner musikalischer Persönlichkeiten: Karl Niemanns, des alteingesessenen und bekannten Gesanglehrers, der seinen 60. Geburtstag beging, und zu dessen einstigen Schülern der Bariton der Dresdener Staatsoper Arno Schellenberg zählt, weiter des gleichaltrigen Franz Stahrs, des aus Leipzig stammenden Komponisten zahlreicher Sinfonien, Chor- und Kammerwerke, von dem eine „Nachtmusik" unlängst beim Godesberger Musikfest des Berufsstandes der deutschen Komponisten aus der Taufe gehoben wurde. Endlich verdient Erwähnung der Tod des, aus Köln stammenden, 50 Jahre alt gewordenen Gottfried Huppertz, der sich vor allem auf dem Gebiete der Filmmusik einen geachteten Namen erworben hat, so mit der Vertonung des Nibelungen- und des Metropolisfilms.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Große Oper, Spieloper, Musik im Schauspiel. Offensichtlich und anerkennenswert ist das Bestreben der von Intendant Dr. Schüler geleiteten Städtischen Theater, ausgetretene, bequeme Pfade zu vermeiden; die Oper arbeitet eifrig an der Neugestaltung bekannter Werke, ist aber auch bemüht, den Spielplan durch weniger bekannte Bühnenwerke zu erweitern und zu beleben. So gab sie dem jungen Leipziger Komponisten Sigfried Walther Müller Gelegenheit, seinen Opernerstling „Schlaraffenhochzeit" praktisch zu erproben (hierüber wurde bereits berichtet). Im Zuge der szenischen Erneuerung sämtlicher Bühnenwerke Richard Wagners, die bis zum nächsten Jahre durchgeführt sein soll, wurde „Tannhäuser" herausgebracht. Albert Lortzings nunmehr hundertjährige Leipziger Erstlingsoper „Die beiden Schützen" erlebte an der Stätte ihrer Uraufführung, dem jetzigen Alten Theater, eine festliche Neuaufführung, und diese entzückende musikalische Biedermeierkomödie bereitete uns einen wahrhaft vergnüglichen Theaterabend. Schließlich kam auch einmal jene Experimentierfreude zur Geltung, die echten Theaterleuten doch irgendwie eigen ist; sie führte zu einem glänzenden Ergebnis, denn würden wir so alt wie Methusalem: unvergeßlich sind die Eindrücke aus der wundervollen Einheit von Shakespeares „Sommernachts-

traum"-Dichtung und jener Bühnenmusik, die Hans Stieber aus Henry Purcells Oper „The fairy Queen" zusammengestellt und bearbeitet hat.

Bei der Neugestaltung des „Tannhäuser" war zweifellos Wagners eigene Charakteristik des Werkes als „große romantische Oper" der Richtpunkt, von dem die szenisch-musikalische Verwirklichung ausging. Man sparte infolgedessen nicht mit Lichteffekten, machte reichlich Gebrauch von Farbwirkungen, stattete den zweiten Akt mit einem großen Menschenaufgebot aus, nutzte die ganze Weiträumigkeit der Bühne für die gelungene Szenerie aus, wobei der Bühnenbildner Max Elten bei der Gestaltung des Sängersaales durch Verbindung von Tiefenwirkung und perspektivefreier Wandmalerei im Stile der Manessischen Liederhandschrift sehr schöne Eindrücke vermittelte. Dazu Paul Schmitz' überlegene, ebenfalls auf Entfaltung musikalischer Farbwerte bedachte Leitung, Wolfram Humperdincks sorgfältige Spielleitung, die Hauptrollen mit August Seider als Tannhäuser, Gretl Kubatzki als Elisabeth und dem Gast Mathieu Ahlersmeyer als Wolfram vortrefflich besetzt: kurz, es kam alles zusammen, um „große" Oper mit all ihrem Pathos und ihrem wirkungssicheren Scheinrealismus nachzugestalten.

In eine ganz andere Welt führte Lortzings heitere Oper „Die beiden Schützen", deren lustige und gleichwohl harmlose Verwechslungskomödie nur den Anlaß bildet, Liebe in allen Gestalten und in ihren verschiedenen Affekten in vergnüglichem Spiel darzustellen. Buffooper und Singspiel, Mozart und Hiller, dazu Volksliedmelodik: das sind die Vorbilder, die Lortzing zu einer persönlich geformten und doch allgemein verständlichen Einheit bindet; mit diesem Kunstwerk will er, wie er selbst einmal ausgedrückt hat, „einfachen Menschen einige vergnügte Stunden bereiten". In den „Beiden Schützen" ist ihm dies zum ersten Male wirklich vollgültig gelungen, und für den heutigen künstlerischen Eindruck ist neben den hohen musikalischen Werten des Werkes noch die reizvolle Patina wesentlich, die sich aus dem anheimelnd-biedermeierlichen Umkreis der Handlung ergibt. Der Spielleiter Sigurd Baller betonte dieses Element ausdrücklich durch ein Verlegen der Handlung nach Alt-Leipzig mit seinem „Kaffeebaum" und dem Alten Rathaus als Hintergrund; dadurch trug er nicht unwesentlich zu dem Erfolg des Werkes bei. Er hatte auch beim Dialog, wo sich etwas Staub angesetzt hatte, Hand angelegt, doch immer mit Vorsicht. Die Musik durfte mit all ihrer unverwelkten Frische und ihren Feinheiten voll zur Geltung kommen und bereitete nicht nur einfachen, sondern auch anspruchsvollen Menschen einige vergnügliche Stunden. Als Schützen machten Theodor Horand und Alfred Bartolitius — der diesmal fast zu zurückhaltend sang — ihrem Ruf alle Ehre, die weibliche Dreiheit der Oper fand in Lilly Trautmann, Ruth Schöbel und Edla Moskalenko eine gesanglich wie darstellerisch gute Vertretung, Walther Streckfuß mimte köstlich den Dragoner Schwarzbach und Hanns Fleischer holte sich in der Rolle des Peter, die Lortzing bei der Uraufführung selbst gegeben hat, einen berechtigten Sondererfolg. Auch Ernst Osterkamp, Georg Frigge und Otto Saltzmann können nicht unerwähnt bleiben, da sie wesentlich zu dem Erfolg beitrugen. Der junge Kapellmeister Rudi Kempe verfügt zwar noch nicht über jene Erfahrung, die auch bei einer Spieloper die ständige enge Fühlung zwischen Bühne und Orchester als eine Selbstverständlichkeit erscheinen läßt, doch steht seine Begabung außer Zweifel.

Lortzing hat diese seine Leipziger Erstlingsoper dann selbst durch „Zar und Zimmermann" sowie den „Wildschütz" übertroffen; trotzdem ist das Werk so wertvoll, daß es bei guter Wiedergabe auch heute noch einschlägt, und das stimmte doch etwas nachdenklich. Warum versandete der schöne Ansatz zu einer deutschen Spiel- und Volksoper, der mit Lortzing, Nicolai und Cornelius so verheißungsvoll gegeben war? Warum mußte sich jener gute musikalische Geist, der von der Musikbühne herab in einer kultivierten und künstlerisch wertvollen Form das Musikempfinden des einfachen Mannes und breitester Volkskreise anspricht, in die klassische Wiener Operette und zu den Slawen flüchten, um dann schließlich plattester Seichtigkeit wie etwa dem sentimental-triefnasigen „Trompeter von Säckingen" des Viktor Neßler das Feld räumen zu müssen (auch dieser erblickte ja in Leipzig das Licht der Welt, doch reden wir nicht so laut davon!). Diese Fragen sind keineswegs müßig, denn ge-

radezu peinlich unangenehm macht sich ja heute das Fehlen einer Volks- und Spielopern-tradition im deutschen Musikschaffen bemerkbar, da sich endlich die Aufmerksamkeit auf diese Fragen wieder richtet und da alle Volksopern-Versuche bisher nur ungenügende Ergebnisse zeitigten. Eine stilistische Linie, die achtzig Jahre unterbrochen war, läßt sich nicht von heute auf morgen in vollem Glanze wieder entfalten, und unterbrochen wurde diese Linie — um diese Feststellung kommt man nicht herum — durch die Expansivkraft Wagners und seines Musikdramas; dieser dekretierte seinen Gesamtkunstwerk-Operntypus, der seine persönlichste Schöpfung und für ihn allein gültig war, als allgemeinverbindlich, und da hinter seiner Forderung der Nachdruck eines suggestiv wirkenden Werkes stand, war der Volks- und Spieloper der notwendige Lebensraum entzogen. Daß im deutschen Volk die Bereitschaft für eine volkstümliche Bühnenkunst edler Art durchaus vorhanden war, dafür ist der durchschlagende Erfolg der einzigen Oper dieser Zeit bezeichnend, die bei aller künstlerischen Hochwertigkeit das Musikempfinden breiter Volkskreise trifft: Humperdincks „Hänsel und Gretel". Die deutschen Musikschaffenden der Gegenwart, die eine Volks- und Spielopern-tradition schaffen wollen, müssen jedoch so gut wie von vorn anfangen; kein Wunder, wenn ein wirklich vollgültiger Treffer sehr auf sich warten läßt; die Aufgabe ist sehr schwierig.

Vielleicht lag es auch an der einseitigen Vorherrschaft des Musikdramas, daß eine andere schöne Möglichkeit, Musik und Bühne schöpferisch zu verschmelzen, immer mehr zu bloßer Gelegenheitsarbeit absank: Die Schauspielmusik. Über hundert Jahre lang liegt Goethes „Faust" schon vollständig vor, und noch nicht einmal dieses Spitzenwerk deutscher Bühnendichtung hat trotz mancher Versuche eine vollständige Bühnenmusik gefunden, die der Bedeutung des Werkes entspricht (für die liedhaften Gebilde hat allerdings in neuester Zeit Hermann Simon eine gelungene Vertonung geschaffen). Auf diese Frage „Musik im Schauspiel" wurde nun hier sehr nachdrücklich hingewiesen durch ein schauspielmusikalisches Ereignis, das die Aufgabe hervorragend löste, ein berühmtes Schauspiel der Weltliteratur mit einer hochwertigen, völlig zum Geist des Werkes passenden Musik auszustatten. Es war ein glücklicher Gedanke des Intendanten Dr. Schüler, Shakespeares „Sommernachtstraum" bewußt als Barockkomödie aufzufassen und von dieser Grunderkenntnis aus die Musik einer Barockoper, die den gleichen Stoff auf ihre Art und nicht minder vollendet verwertet, für das Drama Shakespeares heranzuziehen. Dieser Aufgabe, Musik aus Henry Purcells Oper „The fairy Queen" der Komödie Shakespeares einzugliedern, unterzog sich der „Eulenspiegel"-Komponist Hans Stieber, der sich aber — was ihm hoch anzurechnen ist — hier durchaus nicht als Komponist fühlte, sondern als fachkundiger und einfühlsamer musikalischer Dramaturg. Er ließ das originelle Klangbild der Musik unangetastet und wählte lediglich aus der Oper passende Stücke für die jeweilige dramatische Situation von Shakespeares Komödie aus, dies aber mit ausgesprochenem Feingefühl für das Wesentliche. Es läßt sich auch ohne weiteres begründen, weshalb diese Musik sich dem Drama so ausgezeichnet einfügt. Liebe und damit betonte Diesseitsfreudigkeit, Lebenswille und Daseinsfreude gestaltet der Dichter in den vier Personenkreisen dieser Komödie: In der Hofgesellschaft des Theseus, in den beiden von Puck verwirrten Liebespaaren, in Oberon-Titania und ihrem Gefolge sowie den Handwerkern. Diesseitsfreudigkeit und Lebenswille sind aber auch der Ausdrucksbereich jener zahlreichen Tanzrhythmen und Tanztypen, die wir in der Barockmusik finden und von der auch die Musik Purcells getragen ist. Denn es ist tanzhafte Musik, die sich der Lebensfreude des Shakespeareschen Dramas so sinnvoll einfügt, mag auch der Klavierauszug den Charakter der einzelnen Sätze nur selten genau kennzeichnen. Nr. 6 z. B. ist aber eine regelrechte Canarie, Nr. 10 ist eine Gigue und jene feierlich-festliche Tanzweise, die am Schluß des Werkes als Ballettmusik in einer Chaconne durchgeführt wird und dadurch den Gesamteindruck so prachtvoll abrundet, ist eine Sarabande. Der Tanz- und Marschrhythmus durchdringt alles, auch die Chor- und Sologesangsteile, die im Orchesterraum gesungen werden; diese vokalen Teile wirken durch die beherrschende Macht des lebensfreudigen Rhythmus, dem sie unterstellt sind, durchaus organisch. Die Musik als Ganzes fügt sich dem eigentlichen Wesenskern des Sprechdramas ein, sie greift nicht nur Teilstimmungen heraus wie Mendelssohns Musik, deshalb dieses ideale Zusammenklingen von Wort und Ton.

Auf einer Bühne, deren optische Eindrücke von Max Elten phantasievoll gestaltet worden waren, spielte ein Ensemble, das Hans Schüler auf den Grundton des Werkes gut abgestimmt hatte und das in dem Puck von Werner Völger, der Helena von Annemarie Rothe, dem Squenz von Alfred Schlageter und dem Zettel von Erhard Siedel mit besonders ausgeprägten, schönen Leistungen aufwartete. Gewiß: einige wenige Darsteller schienen sich auf die besonderen Hörsamkeitsverhältnisse des großen Hauses am Augustusplatz noch nicht recht eingestellt zu haben; die Singstimme im Orchesterraum war wenig elfenhaft und der im übrigen gute musikalische Leiter Wolfgang A. Allio hätte das wesenhafte rhythmische Element noch schärfer hervortreten lassen können. Der Gesamteindruck des Abends war jedoch ein beglückender, und das vollbesetzte Haus lohnte die schöne künstlerische Leistung mit nicht endenwollendem Beifall.

Solisten. Es war durchaus nicht immer so, wie es heute ist, daß die Instrumentalsolisten gegenüber den Vokalsolisten an Zahl weit überwiegen und daß bei den Instrumentalsolisten wieder Klavier und Violine eine von anderen Instrumenten vorläufig unerreichte Vormachtstellung einnehmen; dabei tritt die Violine meist auch noch gemeinsam mit dem Klavier auf, und es hat uns schon manchmal gewundert, daß die Geiger von der Literatur für Violine allein — die ja nicht nur aus den schweren Werken Bachs und Regers besteht — öffentlich kaum Gebrauch machen. In früheren Jahrhunderten war das Verhältnis von Vokal und Instrumental, aber auch das der Streich-, Blas- und Zupfinstrumente unter sich wesentlich gerechter und gleichmäßiger aufgebaut. Noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gab es — uns heute kaum faßbar — reisende Klarinetten-, Harfen- und Posaunenvirtuosen. Diese ungleiche Verteilung des solistischen Schwergewichts wird sich aber in Zukunft wohl etwas mildern, denn unverkennbar macht sich bereits jener frische Wind geltend, der von der Wiederbelebung alter Musik, von neuen hausmusikalischen Bestrebungen, von den mit „Spielmusik" charakterisierten Musizierweisen und schließlich vom zeitgenössischen Schaffen ausgeht, der manches Vorurteil und manche von der trägen Gewöhnung diktierte Übung allmählich wegwehen wird. All diesen neueren Bestrebungen ist es aber gemeinsam, das vokale Element ganz anders zu bewerten als bisher und keinem Instrument eine Vormachtstellung einzuräumen, sondern den Reichtum instrumentaler Klangfarben möglichst in seiner Ganzheit zu erfassen.

Vorläufig merkt man allerdings noch nicht allzuviel von diesen Dingen, wie ein Überblick über die solistischen Leistungen ergibt. Soweit Vokalsolisten in des Wortes wahrster Bedeutung, d. h. nicht in der Solistengruppe eines Chorwerkes zu hören waren, ist ein Überblick schnell gegeben: Der prachtvolle Koloratursopran Erna Bergers im Gewandhaus, die mächtige, ausdruckserfüllte Altstimme Emmi Leisners im Konzert des Lehrergesangvereins, der kultivierte, im Dienst vertiefter Werkdarstellung stehende Baß Friedrich Dalbergs im Gewandhaus. Dazu zwei Namen des Nachwuchses, die man sich wird merken müssen: Der schon recht beachtliche Koloratursopran Ursula Richters im Landeskonservatorium und der polnische Tenor Alexander Hernes, der sich in einem Liederabend vorstellte und dessen Stimme nur in der Höhe noch einiger stimmbildnerischer Pflege bedarf; seine Eigenart verweist ihn zur Bühne in das Fach des lyrischen Tenors.

Unter den Pianisten fand sich mancher, der vor allem durch die klangliche Kultur seines Anschlags die Zuhörer zu fesseln wußte: Alfred Cortot spielte im Gewandhaus Schumanns a-moll-Konzert sowie einige kleinere Stücke von Chopin und Schumann mit wahrhaft überwältigender klanglicher Feinheit; der hochgesteigerte Klangsinn des kultivierten Franzosen ist in diesem Spiel bis zur äußersten Vollendung gediehen. Durch die gleiche Tugend differenzierter Klanglichkeit, verbunden mit einem ausgesprochenen rhythmischen Empfinden wußte der italienische Pianist Carlo Zecchi für sich einzunehmen; sein Klavierabend in der italienischen Dante-Gesellschaft gestaltete sich zu einem großen und berechtigten Erfolg. Daß aber auch der deutsche Pianist die reiche Skala der Klangabstufungen zu beherrschen und sinnvoll anzuwenden versteht, dafür war der Chopinabend von Johannes Strauß ein nachdrückliches Zeugnis, und Walter Niemanns pianistischer Klangsinn konnte sich wieder einmal in der Darstellung eigener Werke bewähren, die er in einem Klavierabend im Deutsch-

Ausländiſchen Akademikerklub vollendet wie immer ſpielte. Durch eine hochentwickelte Anſchlagskultur fiel auch der junge Pianiſt Rudolf Fiſcher auf, dem man es noch nicht nachträgt, daß ſeine Geſtaltung des letzten Beethoven die Hintergründigkeit dieſer Muſik noch nicht völlig erfaßt, dem aber eine Schumann-Sonate vortrefflich gelang und dem man es vor allem hoch anrechnet, daß er eine Uraufführung brachte: Die Klavierſonate von Helmut Bräutigam feſſelt vor allem im langſamen Mittelſatz, der ein ſchönes, beſinnlich-nachdenkliches Thema phantaſievoll-variierend durchführt; in den ſchnellen Eckſätzen entgeht ſie aber nicht immer der Gefahr, über der — an ſich ſehr kräftigen und durchſchlagenden — Motorik der Tragfähigkeit der Themen und ihrer Durchführung nicht genügend Beachtung zu ſchenken. Blitzſauber und ſprühend-lebendig ſpielten im Landeskonſervatorium Hans Friebe und Helfried Dworſchak ein zweiklavieriges Mozart-Konzert; ebenſo bleibe die virtuoſe Leiſtung nicht unerwähnt, die Sigfried Grundeis im Gewandhaus mit Liſzts Es-dur-Konzert bot.

Die rein pianiſtiſche Leiſtung von Bruno Seidlhofer und Walter Panhofer war zwar auch vollendet, doch trat ſie naturgemäß ſtark zurück hinter der einmaligen, unerreichten Größe des Werkes, deſſen Darſtellung ſie unternommen hatten: Bachs „Kunſt der Fuge“ hatte Bruno Seidlhofer für Klavier vierhändig geſetzt, um dieſem Ausnahmewerk die Möglichkeit häuslichen Muſizierens zu eröffnen; im Gohliſer Schlößchen ſtellten ſie der Bachſtadt Leipzig, in der das Werk einſt entſtanden war, und damit der Öffentlichkeit ihre Bearbeitung vor. Der Verſuch, die Polyphonie dieſes Werkes durch Einrichtung für Klavier zu 4 Händen klanglich zu verlebendigen, darf als durchaus gelungen betrachtet werden. Auch der ungeheure ſeeliſche Reichtum des Werkes erſchließt ſich auf dieſem Wege. Etwas unangemeſſen wirkten lediglich einige zu gewaltſame Crescendo-Steigerungen (Stufendynamik, gelegentlich modifiziert, iſt auch hier das Naturgegebene!), ſowie manchmal das Hereinſpielen des virtuoſen Elementes, das dem Werk zu leicht etwas äußerlich Wirkendes aufprägt. Dies machte ſich vor allem durch die Oktavverdoppelungen der zweiſtimmigen Kanons bemerkbar, die man doch beſſer in ihrer originalen Schlichtheit beläßt. An der grundſätzlichen Brauchbarkeit dieſer neuen Löſung der „Kunſt der Fugen-Frage“ iſt aber nicht zu zweifeln, und die Drucklegung wäre zu begrüßen.

Es nimmt nicht wunder, daß in dem Sonatenabend, den Wilhelm Furtwängler und Hugo Kolberg im überfüllten Kleinen Saal des Gewandhauſes gaben, der Pianiſt Furtwängler völlig die Führung des inſtrumentalen Duos hatte. Dies bedeutet keine Minderbewertung des Geigers, der ſein techniſch wie geiſtig vollendetes Spiel der Führung Furtwänglers anvertraute. Aber vielleicht iſt ein ideales Sonatenmuſizieren mit Furtwängler überhaupt nur in dieſer Form des unbedingten Geführtwerdens möglich; denn Furtwängler verleugnet auch im Kammermuſikſpiel den Kapellmeiſter nicht, der führen will und auf Grund ſeiner ja zur Genüge bewieſenen geſtalteriſchen Qualitäten auch führen kann. Dazu eine überlegene Technik und Anſchlagskultur, die, obwohl völlig mühelos gehandhabt, auch die höchſten pianiſtiſchen Anſprüche erfüllen. Dies alles ergibt im Verein mit dem prachtvoll mitgehenden und ſpielenden Geiger dann Eindrücke, die ſchon in den Variationen einer Mozartſonate den Hörer völlig bannten und dann in Beethovens A-dur-Sonate op. 30 den Blick in ſeeliſche Hintergründe eröffnete, wie ſie in der Darſtellung der Werke Beethovens eben nur ein Furtwängler vermittelt; das war am Klavier nicht anders denn am Kapellmeiſterpult. (Über die bei dieſer Gelegenheit uraufgeführte Sonate Furtwänglers ſiehe Sonderbericht.)

In geigeriſcher Beziehung waren wir überhaupt recht gut daran, vor allem waren einheimiſche Kräfte wacker am Werke. Zuſammen mit Walter Bohle gab Ruth Meiſter einen Sonatenabend, und mag der begabten Geigerin auch die letzte Innerlichkeit verſagt ſein, ihre tadelloſe Technik und ihr edler, großer Ton gibt ihrem Spiel doch immer einen beachtlichen künſtleriſchen Hochſtand. In der Wiedergabe der Brahmsſchen Sonaten fanden ſich Hans Mlynarczyk und Sigfried Grundeis zu einem beſchwingt-federnden und doch auch innerlichen Muſizieren zuſammen, das den Werken nichts ſchuldig blieb. Im Gohliſer Schlößchen ſpielten Edgar Wollgandt und Otto Weinreich Mozart-Sonaten; die Gleichung zwiſchen dem etwas vorſichtig muſizierenden Geiger, der offenſichtlich nicht in einen unangebrachten ſchwelgeriſchen Ton verfallen wollte, und dem temperamentvollen, doch immer

klar darstellenden Pianisten ging jedoch nicht immer zugunsten des Werkes auf. Durch ideales Zusammenmusizieren zeichnete sich dagegen der Sonatenabend von Meta und Willy Heuser aus. An dem wundervollen Geigenton von Juan Manén würde man sicher mehr Freude haben, wenn er ihn nicht so häufig in den Dienst von „Bindestrich-Musik" stellen würde; Bach hat genug Originalmusik für Violine geschrieben, es bedarf also keines „Arrangements" von Stücken aus der h-moll-Suite. Unter den einheimischen geigerischen Kräften zeichnete sich schließlich noch Kurt Stiehler im Gewandhaus durch eine virtuose Wiedergabe des Tschaikowsky-schen Violinkonzertes aus.

Gerät man nun an die Cellisten, so ist man rein zahlenmäßig genommen schnell am Ende. An innerem Gewicht gibt aber Gaspar Cassadó seinen berühmtesten Kollegen vom pianistischen und geigerischen Fach nichts nach, denn der herrliche Klang seines Instruments und seine überlegene Darstellung der Werke stempeln seine Konzerte immer wieder zu Ereignissen ersten Ranges. Auch der Prager Cellist Erich Neumann wußte sich Anerkennung zu verschaffen.

Das wären Klavier, Geige und Cello. Und die anderen Instrumente? Gewiß, viele sind es nicht, die wir anführen können; aber immerhin: sie sind da. Im Landeskonservatorium legte Erich Winkler mit dem Vortrag des Straußschen Hornkonzertes eine ausgezeichnete Talentprobe ab, und allerhand Anregung gab es durch die Cembalistik, die ja hier schon längst kein Mauerblümchen des Konzertlebens mehr ist, sondern ihr Lebensrecht schon seit einiger Zeit durchgesetzt hat. Man braucht auch keine Sorge zu haben, daß diese edle, wieder zum Leben erweckte Kunst abstirbt, wenn ihr solch tüchtiger Nachwuchs zufällt wie Eva Schultz, die im Landeskonservatorium Bachs d-moll-Konzert mit vollendeter Technik und ausgereifter Gestaltungskraft spielte. Schließlich war — wie könnte es auch anders sein — das Gohliser Schlößchen wieder einmal schuld daran, daß nicht immer nur „egal dieselben" Instrumente daran waren. Da es sich hier aber um den Abschiedsabend Friedrich Högners handelt, sei der Bericht hierüber zurückgestellt, damit er, wie das in diesem Falle nur natürlich ist, ausführlicher geschehe.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

In einer Art von Neuauffrischung von Puccinis „Turandot", die als ein edles Prunkstück unsrer Oper öfter gegeben zu werden verdient, sang Godin zum erstenmale den Prinzen Kalaf; obwohl er seinen undeutschen Akzent noch nicht ganz losgeworden ist, erhebt sich die Gestalt doch in der leuchtenden Kraft seiner Stimme, namentlich im Schlußensemble, zur vollen Höhe, und erfüllt so die Forderungen dieses auf absoluten Wohlklang gestellten letzten Puccini. — Für künftige „Lohengrin"-Aufführungen möchte man fast wünschen, daß die Neubesetzung einiger der Hauptrollen in den letzten Wiener Aufführungen zur Regel werden sollte: dies gilt vor allem für Herbert Alsen als König Heinrich, der fortab in die vorderste Reihe unsres Ensembles gehört; dann aber auch für Frau Thorborg, sie ist als Ortrud ebenso unübertrefflich wie in ihren sonstigen Bühnenverkörperungen, in der hoch aufragenden bezwingenden Erscheinung, der Leidenschaftlichkeit in Spiel und Gesang und der überlegenen Höhe ihrer Darstellungskunst, eine wirklich große Wagnersängerin. Auch Hilde Konetzni ist als Elsa wohl am Platze und ein entschiedener Gewinn, ihr eignet der seelenvolle Gesang und das natürliche, echt frauenhafte Wesen, die dieser Gestalt das besondere Gepräge geben müssen. — Ebenfalls ein Gewinn, der für die Zukunft festgehalten zu werden verdient, war die Neubesetzung der Manon durch Luise Helletsgruber: gerade weil diese Rolle von der Sängerin so vieles und so vielfaches verlangt, lyrische Tiefe und graziöse Koloratur, daneben die starken leidenschaftlich dramatischen Akzente, war sie mit Frau Helletsgruber am besten besetzt, der neben allen stimmlichen Vorzügen auch noch der Reiz der Erscheinung und die selbstverständliche Natürlichkeit des Spieles eigen ist.

Hoch an der Zeit aber scheint es, dem Ensemble endlich wieder den Zusammenhalt zu geben, dessen es so dringend bedarf. Schon im Hinblick auf die erforderliche Gleichartigkeit.

Es ist doch keineswegs gut zu heißen oder auch nur zu entschuldigen, wenn in einer Aufführung der „Bohême" Rudolf seine Partie in schwedischer, Mimi die ihrige in italienischer und die übrigen Darsteller in deutscher Sprache singen! Noch immer fehlt unsrer Staatsoper auch der überlegene und mit den nötigen Machtvollkommenheiten ausgestattete geistige, d. h. musikalische Führer, ohne den sie auf der leider eingeschlagenen absteigenden Linie nicht wird umkehren können.

Die philharmonischen Konzerte boten Neues, doch kaum sehr Überraschendes. Ein von Weingartner zum Konzertgebrauch eingerichtetes, erst kürzlich aufgefundenes Concerto für Streichorchester von Lully (Weingartner hat die Oboestimme des Originals gestrichen und das Cembalo hinzugegeben), der Form nach eine Suite, gehört wohl nicht zu den frischesten Schöpfungen des französischen Meisters, erfuhr aber durch die Philharmoniker unter Weingartners persönlicher Leitung eine vorzügliche Wiedergabe, die nur die Einleitung zu einer ebenso brillanten der IX. Sinfonie Beethovens war. Ebenfalls eine durch Weingartner erfolgte Restaurierung brachte das nächste der philharmonischen Konzerte: die effektvolle Orchestrierung eines Klavierstückes von Bizet, betitelt „Chromatische Variationen"; es ist aufgebaut auf der in die Oktave auf- und wieder absteigenden chromatischen Tonleiter und umgeben von allerlei hübschen Nebeneinfällen. Vorher stand auf dem Programm Tschaikowskys Pathetische Sinfonie, die nie ihre grandiose, erschütternde Wirkung verliert, und den Schluß des Abends (denn es war diesmal ein Abend- und nicht wie sonst ein Sonntag-Mittags-Konzert) bildete das von Alfred Cortot sehr rein, poesievoll und träumerisch gespielte Schumannsche Klavierkonzert, endlich ein Lieblingsstück Weingartners: die revoltierende Cellini-Ouverture von Berlioz.

Ein außergewöhnlicher Abend der Konzerthausgesellschaft stand unter der Leitung von H. Knappertsbusch, der mit den „Wiener Sinfonikern" Straußens Alpensinfonie zu einer groß und sicher aufgebauten, brillant schwungvollen Wiedergabe brachte; den ersten Teil des Konzerts bildete Glinkas lebensvolle Ouverture zu „Ruslan und Ludmila", sowie das zweite Klavierkonzert von Rachmaninoff, von dem jungen amerikanischen Pianisten Henry Jackson mit technischer Vollendung, jedoch für unsren Geschmack etwas zu kühl intellektuell vorgetragen.

Ein 2. Konzert des neuen „Tonkünstler-Orchesters" leitete Josef Friedrich Gröger, derselbe, der sich schon früher, insbesondere durch die Aufführung von Reiters „Goethe"-Sinfonie hervorgetan hatte; auch in diesem, auf klassische Programmnummern gestellten Konzert zeigte er seine Dirigentenbefähigung und das prächtige, ausgeglichene Zusammenspiel des jungen, zu großen Hoffnungen berechtigenden Orchesters. — Karl Böhm gab uns eine von allem Märchenglanz der Romantik umflossene schöne Aufführung von Schumanns 4. Sinfonie und eine nicht minder anregende und stürmisch bejubelte von Straußens „Till Eulenspiegel"; als Neuheit aber hatte er eine sonderbare Komposition vorangestellt: die 3. Sinfonie von Henk Badings, ein Stück voll von wilder Rhythmik, einer wenig deutlich werdenden Thematik und konstruierten Mißklängen, die sich hauptsächlich zu ohrenbetäubenden Geräuschen verdichten. Wir Wiener verlangen von einer schönen Musik aber etwas mehr als daß sie interessanten Lärm mache; es spricht auch nicht gerade für die Einfallsbegabung eines Musikers, wenn bei ihm die Geigen so gar nichts zu sagen haben und die ganze Verantwortung für Thematik, Aufbau und Kolorit dem Blech und dem Schlagwerk übertragen bleibt. Daß der Komponist etwas kann, zeigt er im 2. Satz, einer Art Scherzo, das mit einem gut fugierten Teil beginnt und auch sonst vom Geist eines gesunden Kontrapunkts geleitet scheint. Der schwächste Teil der Komposition scheint uns das Adagio zu sein, — sonst der Prüfstein für das Geniale der Eingebung; obwohl auch hier gute Arbeit nicht zu verkennen ist, kann man nicht warm werden bei diesen ewigen gesuchten Mißklängen, unter denen ein sich etwa einstellender reiner Akkord wie etwas irrtümlich hinein Geratenesund Fremdes wirkt.

Von der wie immer vielseitigen Dirigententätigkeit Oswald Kabasta sind zwei Abende anzuführen. Im ersten brachte er zwischen Mozarts D-dur-Sinfonie und Beethovens Siebenter Debussys zauberhaft dahinflutende Impression „Iberia" und Straußens „Tanz der Salome". So differenziert das Programm, so differenziert und auf jeden Stil eingestellt auch die Leistung

Kabaſtas, die ihn wieder zu großen Erfolgen führte. Am 2. Abend verſetzte er uns, nach einer ſchön gerundeten Wiedergabe von Mahlers IV. Sinfonie, den neueſten Hindemith: ſein Bratſchenkonzert, betitelt „Der Schwanendreher". Das dreiſätzige Stück baut ſich, wie der Komponiſt angibt, auf Volksliedmelodien auf, wie ſie ein Spielmann in froher Geſellſchaft ausbreitet und weiterſpinnt. Daß dieſe Melodien alles volkstümlich Schlichte im Verlauf Hindemith'ſcher Arbeit einbüßen, verſteht ſich von ſelbſt und muß als Eigentümlichkeit dieſes Komponiſten hingenommen werden; aber es macht ſich in dieſer neueſten Arbeit ein Schwanken zwiſchen der Atonalität (ſeiner bisherigen Domäne) und einer Hinneigung zum tonalen Prinzip bemerkbar, was erſt recht keine einheitliche Wirkung aufkommen läßt. Der beſtändige motoriſche Antrieb, die Luſt an unvermittelter Improviſation, das Stegreifmäßige der Anlage aller drei Sätze verhindert, daß irgendwie ein reiner Geſang, eine ſchöne Melodie bezwingend und krönend als Ziel der ganzen Verarbeitung aufkommen kann. Bezeichnend, wie ſchon früher bei Hindemith, iſt die abſtruſe Orcheſterbeſetzung, bei der die Geigen fehlen (!). So iſt auch ſchließlich die Form nicht zwingend und überzeugend gehandhabt, um dem Zuhörer den Eindruck hinreißender Begabung oder gar der Größe zu geben: vielmehr iſt der zurückbleibende Eindruck auch hier der des Konſtruktiven, Gewollten und mehr oder weniger Zufälligen. Auch die kontrapunktiſche Kunſt Hindemiths iſt eigentlich mehr fürs Auge da als fürs Ohr: auf dem Papier mögen ſich dieſe Fugen ſehr korrekt gearbeitet ausnehmen, anzuhören ſind ſie kaum; auch ſie bringen harmoniſche Zufallsklänge hervor, die nicht aus geiſtig überlegener, unbewußt genialer Inſpiration ihren Urſprung nehmen, — ſo kann ſchließlich jeder Fugen ſchreiben — er braucht nur das Handwerk gelernt zu haben und über die nötige Unverfrorenheit zu verfügen, denn dieſe Fugen ſind bloß rhythmiſch gearbeitet, nicht melodiſch. Alles übrige iſt der alte ſtruppige borſtige Hindemith. Ein Fortſchritt gegenüber ſeinen früheren Werken iſt kaum zu bemerken, höchſtens darin, daß er ſtellenweiſe, wie in der Einleitung zum 2. Satz dieſes „Schwanendrehers" ſich in lyriſchen Improviſationen der Solobratſche (die er übrigens meiſterhaft ſpielt) zur Begleitung der Harfe ergeht, die (beſonders in dieſer Umgebung) wirklich wie Muſik anmuten. Ich für meine Perſon mache von dem mir als Kenner des Gegenſtandes zuſtehenden Recht der Kritik Gebrauch, indem ich derartige Produkte abſolut ablehne: ich lehne ſie ab, nicht allein, weil ſie an ſich Scheußlichkeiten darſtellen, ſondern weil für ſie, nach meiner Meinung, im Rahmen der deutſchen Kunſt, von der wir heute eine ſchärfer umrißene, ſtrengere und reinere Vorſtellung haben, kein Platz bleiben kann. Es iſt vielleicht kühn, dies auszuſprechen, aber ſelbſt wenn ein Furtwängler ſich für Hindemith einſetzt, wie es ja der Fall war, ſo kann das an meiner Überzeugung nichts ändern, daß von einem Höhepunkt deutſcher Muſik im Falle Hindemiths keine Rede ſein kann. Es wird letzten Endes darauf ankommen, wie man den Begriff „ſchöne Muſik" definiert, ob innerhalb dieſer Begriffsbeſtimmung noch alle die Gräuel Platz haben werden, die uns der überwunden geglaubte bolſchewiſtiſche Atonalitäts-Irrſinn aufgedrängt hatte, und ob man das äſthetiſche Wohlgefallen ganz wird beiſeite ſchieben und ſich mit der rein intellektuellen kühlen Bewunderung derart raffiniert, aber auch nur raffiniert ausgearbeiteter Geräuſchkunſt begnügen wollen. Und wenn Paul Hindemith in einer propagandiſtiſchen Vorankündigung des Konzerts in der amtlichen „Wiener Zeitung" „der unbeſtritten bedeutendſte deutſche Komponiſt der Gegenwart" genannt wird, ſo werde ich wohl nicht der einzige ſein, der eine ſo anmaßend kühne Behauptung dennoch zu beſtreiten wagt.

Von großen Chorkonzerten iſt eine Aufführung von Schumanns „Szenen aus Goethes Fauſt" zu nennen, mit der Hans Duhan aufs neue ſeine beſondere Dirigentenbefähigung und ſeine erfolgreiche Einfühlung in größte Werke kundgab. Mit ihm erfreuten wir uns an den reichen ſchwärmeriſchen Schönheiten des ſo ſelten gehörten Werkes, an den großen Steigerungen des Schluſſes und vielen Einzelheiten, die zu dem Beſten gehören, was Schumann überhaupt geſchaffen hat. Ein großes und gutes Soliſtenenſemble ſtand ihm bei: mit der Sopraniſtin Elſie Scherz-Meiſter, dem Baſſiſten unſrer Staatsoper, Herbert Alſen, dem Bariton Hans Fr. Meyer, dem Tenor Anton Dermota, ferner den Damen: Marianne Handl, Loni Pecinovski, Leoty Perſché, Emmy Jovitza, Martha Elſchnig und Thea Lander, und den Herren: Walter Franke, Karl Konetſchny und Ferdinand Ulbrich.

Franz Schütz an der Orgel, sowie die Singakademie und das Orchester der Wiener Sinfoniker ergänzten den ausgezeichneten Stab dieser mit warmer Begeisterung vom Publikum aufgenommenen Aufführung.

Unter der tüchtigen Leitung des Kapellmeisters Gustav Gruber konnte das Orchester des Musikvereins „Haydn" sich schon öfter an schwierige Aufgaben heranmachen: Beethovens 2. Sinfonie, sodann das Violoncellkonzert von Saint-Saëns, das einer unsrer Meister-Cellisten, Richard Krotschak, mit überlegenster technischer Vollendung und süßester Kantilene spielte, und die originelle Suite für Streichorchester von Franz Ippisch gelangen ganz vorzüglich.

Ein wunderbares Zusammenspiel von drei hervorragenden Künstlern bot der Abend, an dem uns Günther Ramin (auf dem Cembalo), Reinhard Wolf (auf der Viola d'amour) und Paul Grümmer (auf der Viola da gamba) mit wertvollster alter Musik beschenkten. Bach, Stamitz, Purcell, Loellet, Leclair und ein sonst selten gehörter Name: Milandre (dessen Duo für Viola d'amour und Gamba angeblich um 1770 anzusetzen ist) bildeten das aus lauter unerhörten Kostbarkeiten zusammengestellte Programm, mit dem sich die drei genannten deutschen Künstler den herzlichsten Beifall einer besten Zuhörerschaft erspielten.

Dem 2. Konzert des „Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde" stellte Julius Lehnert, sein verdienter Dirigent, zum Gedenken an den jüngst verstorbenen Komponisten Guido Peters dessen „Romantische Tondichtung in Form einer Ouverture" voran; es ist dies eine geschmackvolle feine Musik, die öfter ausgeführt und allgemein bekannt zu werden verdient.

Das „Römische Streichquartett" (Quartetto di Roma), dessen Mitglieder, die Herren Zuccarini, Montelli, Perini und Silva, als Lehrer an der Philharmonischen Akademie in Rom wirken, ließ sich zum erstenmale in Wien hören; ihr Spiel ist ausgezeichnet durch die besondere Schönheit und Fülle des Zusammenklangs, wie durch die technische Meisterschaft jedes einzelnen Spielers. Daß ihnen die Quartettfassung von Respighis „Antiche Arie e Danze", eine Folge kleinerer geschmackvoller Stücke, besonders gut liegt, war vorauszusehen; erstaunlich aber ist die Einfühlung in die herbere Welt eines Brahms, dessen a-moll-Quartett sie ebenfalls mit Sicherheit in Ton und Charakter ausführten. — Richard Krotschak spielte in einem eigenen Cello-Abend neben den Konzerten von Händel und Saint-Saëns ein neues Stück von Guido Binkau, dem Dirigenten des Abends, das seine Wirkung in einer wohl noch nicht restlos gelungenen Verschmelzung romantischer und moderner Ideale sucht. — Das Prix-Quartett hatte diesmal als Neuheit ein Klavierquintett von August Höß gewählt, das sich „Sonnwend-Quintett" benennt und in einer programmatischen Vornotiz Grundstimmungen andeutet, die durch frisch dahin musizierte volkstümlich gefärbte Melodien und Tanzweisen erzielt werden. Den Klavierpart meisterte Magda Rusy in gewohnt vornehmer Art. Dasselbe Prix-Quartett nahm auch teil an einem, ganz neuen, meist noch ungedruckten Kompositionen gewidmeten Liederabend der Sopranistin Zoe Prasch-Formacher und des Baritons Josef Völk. Wir hörten da schöne und gesanglich geführte Lieder von Alice Schwenk und Karl Rausch; eine selbständige und originelle Klavierbegleitung sucht Reinhold Schmid, doch scheint es uns, daß auch ihm die einfachen volkstümlich-schlichten Lieder am besten gelingen, während die eigenwillige Führung der Singstimme in anderen Liedern sich oft ins Chromatische zu verlieren strebt. Ein Streichquartett von Karl Rausch zeigt gediegene, schlicht natürliche Arbeit und überrascht durch einen schwierigen, stark kontrastierenden Menuettsatz.

Auch die Akademische Mozartgemeinde hat wieder wertvolle Neuheiten vorgeführt: eine 7sätzige, in strenger Form gehaltene Streicher-Serenade von Friedrich Bayer, durch das Mildner-Quartett vorzüglich zur Geltung gebracht; sodann von Ferdinand Folba, dem Komponisten der Musik zum „Großen Welttheater", ein „Vater Unser" (durch Elsa Schkerl und Hermann Juch), ferner als Uraufführung ein Quintett von Alexander Burgstaller, ein Stück von eigentümlich fantastischer Romantik, das schon in der originellen Besetzung (für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier = die Philharmoniker Hans Kamesch, Leopold Wlach, Leopold Kainz, Hugo Burghauser und Robert

Glaeser) seine charakteristische Klang-Färbung erhält. Noch sind da zu nennen: ein einfallsreiches und auch in der Form eigenartiges Streichquartett von Paul Königer und ein Septett für Blasinstrumente von Norbert Sprengl, polyphon gearbeitet und von stark persönlicher Art. Neue Lieder von Frieda Kern, von Almut Schöningh mit tiefer Empfindung gesungen, schlossen den Kreis dieser wertvollen neuen Kompositionen.

Eigentliche Liederabende sind selten geworden, obwohl an Sängern und Sängerinnen, die sich dieser schönen, früher geübten Praxis annehmen könnten, kein Mangel wäre. Helene Vierthaler z. B. gehört unter diese Berufenen. Daß sie an ihrem, Schumann, Wolf, Reger und Pfitzner gewidmeten Abend auch für schwerer Zugängliches und fast nie Gehörtes eintrat, sei ihr hoch angerechnet, denn, man sollte es nicht glauben, was noch alles an Liedern der beiden letztgenannten Großen in Wien unbekannt ist! — Nach längerer Pause erfreute uns auch Luise Walker wieder durch ihr feines hochkünstlerisches Gitarrespiel und sogar durch Unbekanntes, wie etwa das „Ritratto die Nobil Signora" (Bildnis einer vornehmen Dame) von Giovanni Murtula, das ungemein ansprach. — Endlich hörten wir in Radio Wien neue zeitgenössische Klaviermusik, in dankenswerter Weise von Emmy Zopf gespielt, darunter zwei Humoresken von Philipp Jarnach und eine Suite von Böhl.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Franz Janssen (Dezemberheft 1936).

Aus den angegebenen Silben waren folgende Worte zu fügen:

1. Durchführung	6. Erkel	11. Allemande	16. romantisch	21. espressivo
2. Akzent	7. Diminuendo	12. Unger	17. Kurwenal	22. Djamileh
3. Salieri	8. Deborah	13. Staimer	18. Erik Siboni	23. Riemann
4. Lepsis	9. Agamemnon	14. Dominante	19. Hildach	24. Iphigenie
5. Intendant	10. Shephard	15. Enfasi	20. le Bel	25. Neithardt

Liest man nun deren Anfangs- und Endbuchstaben im Zusammenhang, so findet man Goethes Ausspruch:
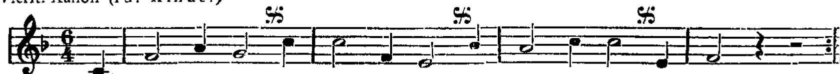
„Das Lied, das aus der Kehle klingt, ist Lohn, der reichlich lohnt."

Die zahlreichen Einsendungen zu der obigen Aufgabe bekundeten einstimmig die Freude an der diesmal wieder etwas schwierigeren Aufgabe. Und das Auffinden von Goethes volkstümlichem Spruch hat viele der Einsender zu sinniger Ausschmückung der Lösung angeregt, die uns viel Freude bereitete.

Das Los entschied nun unter den richtigen Einsendungen:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von RM. 8.—) erhält: H. Schönnamsgruber, Nördlingen;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von RM. 6.—) Emmy Velten, Musiklehrerin, Bochum;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von RM. 4.—) Wilhelm Holtmann, Duisburg
und endlich je einen Trostpreis (ein Werk im Betrage von RM. 2.—)
Hubert Meyer, Amtssekretär, Walheim bei Aachen — Albin Mucke, Lehrer, Volksdorf b. Hamburg — Heinrich Tönsing, Minden i. W. und Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden.

Darüber hinaus haben wir noch eine Reihe von Einsendungen für Sonderprämierung vorgesehen. An erster Stelle sei der vierstimmige Kanon für Kinder von Univ. Prof. Dr. Alfred Lorenz-München genannt:



der gerade in seiner einfachen, anspruchslosen Form so ausgezeichnet wirkt! Es wird auch unserem Leserkreis Freude machen, ihn kennen zu lernen. Leider verbietet die Raumknappheit auch die übrigen mit dem

1. Sonderpreis bedachten Musiken und Verse gleichzeitig mit zum Abdruck zu bringen: den entzückenden kleinen Musikalischen Scherz für Tenor, Oboe, Klarinette, Trompete, Violine und Violoncello auf Goethes „Verschiedene Drohung“ von Walter Rau, Chemnitz; die wie immer vortreffliche Komposition von KMD Richard Trägner-Chemnitz, der diesmal zu Goethes „Sänger“ eine innige Liedweise für Bariton und Klavier im Stile der Loeweschen Balladen schrieb; Lehrer Rud. Koccas-Wardt Lied zu Goethes „Bald seh ich Riekchen wieder“, das den Humor der Dichtung ganz trefflich untermalt und endlich Studienrat Ernst Lemkes-Stralsund tiefempfundene Weise zum „Sonett an eine Melodie“ von Helmut Bräutigam (Novemberheft 1936), die allerdings eine sehr gute Wiedergabe von Sänger und Begleiter verlangt, um in ihrer Zartheit voll zur Wirkung zu kommen. Diesen Kompositionen reihen sich einige Dichtungen würdig an die Seite: „Des Sängers Lohn“ von Rektor R. Gottschalk, Berlin, Ein „Preis des Liedes“ von KMD Arno Laube-Borna und das „Ehrenlied für meinen Gesangverein“ von Lehrer M. Jentschura, Rudersdorf, den die Rätselaufgabe zu diesem Lied für seinen dortigen Gesangverein begeisterte. Allen diesen Herren haben wir einen Sonderbücherpreis im Werte von RM. 8.— zuerkannt.

Für eine Reihe weiterer Einsendungen, die auch ihrerseits den Preis des Liedes in Worten und Tönen singen und auch mehrfach in einen Hymnus auf die Hausmusikpflege überhaupt ausklingen lassen, stellen wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je RM. 6.— zur Verfügung:

Ein „Allemande“ für Oboe und Fagott“ von Studienrat Georg Amft-Bad Altheide, eine zweistimmige volkstümliche Weise zum Goethe-Wort von Lehrer Hans Becker, Unterteutschenthal, Variationen über Goethes „Sänger“ von H. Kautz-Offenbach/M., den gemischten Chor „Daheim“ von MD Hermann Len -Wernigerode, die Koloraturstudien nach dem Motto „Ich singe, wie der Vogel singt“ von Wilhelm Löhner-Freiberg i. Sa., die „Inventionen“ über die Melodie des Goethe-Wortes nach Robert Schumanns „Der Sänger“ von Erich Margenburg, Oschersleben, der Versuch einer Impression über das Lösungswort von Kantor Max Menzel-Meißen, das stimmungsvolle kleine Weihnachtslied von Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha/Th., Goethes „Sänger“ als Melodram von Organist Georg Winkler-Leipzig; die feine, in der Stimmung vorzüglich getroffene volkstümliche Weise zu einem Lied von R. M. Rilke von Studienassessor Paul Zoll-Darmstadt und die Kanons von Ernst Dahlke-Dortmund, Martin Georgi-Thum, und Karl Meinberg-Hannover, sowie die in Verse gefaßten Lobpreisungen von Kurt Arpke-Rositz/Th., Martha Brendel-Augsburg, Studienrat Carl Berger-Freiburg/Br., Dr. Karl Förster-Bergedorf, Theodor Röhmeyer-Pforzheim, Dr. med. Rudolf Sperling-Emden und Heinz Zimmer, Musikschüler, Oberteutschenthal.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von RM. 4.—: Lehrer Fritz Hoß, Salach (Lustiges Marschlied) und Hauptlehrer Josef Schuder, Kötzting („Mein selig Lied“).

Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Die übrigen Einsender richtiger Lösungen seien namentlich noch mit aufgeführt:

Carl Ahns, Jena —

Hans Bartkowski, Berlin — Walter Baer, Kantor, Lommatzsch — Adelheid Bamberg, Naumburg — Margarete Bernhard, Dresden-Radebeul — M. Berta Betz, Musiklehrerin, München — Else Braatsch, Freiburg/Br. — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M. — Prof. Georg Brieger, Jena — Hanna Brieger, Saarau — Klara Brieger, Züllichau —

Paul Döge, Borna —

Erika Ferber, Lehrerin, Jena — Manfred Fladt, Stuttgart — Anneliese Gibhardt, Jena — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen/Th. —

A. Hacklinger, Landshut — Kaspar Heßler, Klavierlehrer u. Pianist, Gronau — A. Heller, Karlsruhe/B. — Walter Heyneck, Leipzig — Schwester Lotte Hollenbach, Jena —

Anneliese Kaempffer, Musiklehrerin, Göttingen — Grete Katz, staatl. gepr. Musiklehrerin, Hagen Gregor Knüppel, Essen — Dr. Kummer, Köln —

Domorganist Heinrich Jacob, Speyer — Ruth Jüttner, Jena — E. Laise, Ihingen — MD H. Langguth, Meiningen —

Angelika Mayer, Lehrerin, Senne —

Amadeus Nestler Leipzig —

Dir. Albert Odermann, Sosnovic/Polen — Pfarrer Oksas, Budwethen/Ostpr. — A. Oligmüller-Engel, Bochum/W. — Walter Otte, Organist, Chemnitz — Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — F. Peters-Marquardt, Musikhistoriker, Coburg — Eugen Püschel, Chemnitz

Kantor Walter Schiefer, Hohenstein/Ernstthal — Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt, Pianist, Hagen — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg — Margarete Schulz-Stegmann, Gesanglehrerin, Quendlinburg — Otto Schulz jun., Hamburg — Ernst Schumacher, Emden — Georg Straßenberger, Feldkirch, Vorarlberg — Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Franz Strehler, Chorrektor, Ratibor — Vera Suter, Pianistin, St. Gallen —

Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Karl-Ludolf Weishoff, Konzertpianist, München.

„Zeitgenössische Tonsetzer und ihre Werke".

Musikalisches Preisrätsel von Alfred Umlauf, Radebeul.

7 3 10 13 7 19 12 5 16 10 4 7 8 7 8 17 7 3 5 3 4 5
11 12 7 8 2 7 8 16 10 13 20 9 1 8 1 9 11 5 7 15 1 5 7 8 17 16 14 9 6
18 16 10 13 7 8 6 7 19 7 10 2 7 8 5 9 6 7 10 5 7

Anstelle der vorstehenden Zahlen sind Buchstaben zu setzen, die im Zusammenhang gelesen einen beherzigenswerten zeitgemäßen Sinnspruch ergeben! Um die Bedeutung der Zahlen aufzufinden, suche man zunächst mittels der Silben

a — an — ben — bert — de — deut — die — dist — dr — fan — faust — fo — fort — frag — fu — ge — h — h — h — han — hoel — jo — k — ler — ler — ler — ma — ment — mu el — na — ner — nes — ni — reut — ri — sche — sche — schu — sie — sie — s — sin — ta — taen — te — ter — tur — um — und — w — w — ze

1. einen deutschen Tonsetzer, 1908 geboren, mit einer Kantate,
2. einen deutschen Tonsetzer, 1907 geboren, mit einer Kammerkantate,
3. einen deutschen Tonsetzer, 1907 geboren, mit einem Orchesterwerk,
4. einen deutschen Tonsetzer, 1905 geboren, mit einer Tanzsuite,
5. einen deutschen Tonsetzer, 1900 geboren, mit einer Oper,
6. einen deutschen Tonsetzer, 1908 geboren, mit einer Motette.

Dann findet man mittels der Schlüsselzeilen:

1.) 1. 2 3 4 5 6 7 8 — 9 10 2 3 7 10 9 5 16 8
2.) 20. 11 12 8 5 10 7 8 — 11 8 9 13 14 7 10 5 14 9 8 3 9
3.) 21. 1 12 7 6 6 7 8 — 4 3 10 11 12 10 3 4 15 1 7 11 9 10 5 9 4 3 7
4.) 4. 20. 14 16 7 6 6 7 8 — 4 3 7 19 7 10 2 7 16 5 4 15 1 7 5 9 7 10 17 7 16 10 2 11 16 13 7
5.) 1. 8 7 16 5 5 7 8 — 2 8. 18 12 1 9 10 10 7 4 11 9 16 4 5
6.) 1. 4 15 1 16 19 7 8 5 — 5 7 2 7 16 14

die Bedeutung der einzelnen Buchstaben und damit den verlangten Spruch.

Die Lösungen dieser Aufgabe sind bis 10. Juli 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Wahl der Preisträger) ausgesetzt, über die das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders hübsche Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine Sonderprämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Reinhold J. Beck: „Kinderlieder". Band I u. II. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hans Corrodi: Othmar Schoeck. Zweite erweiterte Auflage. Mit 157 Notenbeispielen, 4 unveröffentlichten Kompositionen, 1 Facsimile und 1 Bildnis. 335 S. Verlag Huber & Co., Frauenfeld.

Ludwig Degele: „Die Militärmusik, ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bedeutung." 224 S. Kart. Rm. 3.75, geb. 5.—. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Richard Eichenauer: Musik und Rasse. 2. verbesserte Auflage. Mit 43 Abb. Geh. Rm. 7.50, Lwbd. Rm. 9.—. J. F. Lehmanns Verlag, München.

Hans Förster: Drei Bekenntnislieder. op. 20. Heinrichshofen, Magdeburg.

C. H. N. Garrigues: Ein ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld, geb. Garrigues. 492 S. Hermann Wendt, Berlin.

Walter Gieseking: Sonatine für Flöte und Klavier. Adolph Fürstner, Berlin.

Georg Haren: Thematisches Modulieren. 208 S. Carl Merseburger, Leipzig.

Karl Höller: Tokkata, Improvisationen und Fuge für zwei Klaviere. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

E. L. von Knorr: Neun leichte Spielmusiken (Lobeda-Spielhefte Reihe 4, Heft 2). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Hans Joachim Moser: Ersungenes Traumland. Roman von der deutschen Oper. 247 S. Rm. 3.50. Staackmanns Roman-Bibliothek.

Walter Niemann: „Eremitage" op. 140. Kleine Bilder aus einem alten Park für Klavier. Rm. 2.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Walter Niemann: „Waldbilder" op. 141. Aus dem Fichtelgebirge. 9 Stücke für Klavier. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Walter Rein: Serenade I und II (Lobeda-Spielhefte, Reihe C, Heft 15 u. 16). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Walter Rein: Sonatine f. Geige und Klavier (Lobeda-Spielhefte, Reihe C, Heft 3). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

W. H. Riehl: Musik im Leben des Volkes. Briefe an einen Staatsmann. Zusammengefaßt, ergänzt und herausgegeben von Josef Müller-Blattau. Rm. 1.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Wilhelm Stahl: Dietrich Buxtehude. 56 S. mit 12 Abbildungen Mk. 1,80. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walther Vetter: Antike Musik. 8°. 39 S. Ernst Heimeran, München.

Ermanno Wolf-Ferrari: Gebet für Solovioline und Klavier op. 19. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Wüst: Es leben die Soldaten. Soldatenlieder unserer Zeit von Walter Stein. Partitur komplett 1.50 Mk. no. Jede Stimme einzeln Mk. —.20 no., jede Instrumentenstimme Mk. —.20 no. Hochstein & Co., Heidelberg.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KURT GUDEWILL: Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650. 54 Seiten. Bärenreiter-Verlag Kassel 1936.

Die kleine Schrift (eine Hamburger Dissertation) untersucht das Wort-Tonproblem bei Schütz in der speziellen Richtung, die der Titel erkennen läßt. Wesentlich neue Ergebnisse treten dabei nicht zutage, der Verfasser bestätigt vielmehr auf der ganzen Linie die diesbezüglichen Forschungen und Erkenntnisse des letzten Jahrzehnts. Er bemüht sich um eine begriffliche Festlegung der Schützschen Deklamationsformen und versucht im einzelnen zu bestimmen, welches die tieferen Gründe für die teils von der Sprache, teils von der Musik her bedingten Deklamationsarten bei Schütz sind. Die Hinweise ließen sich wohl auf Kosten der oft etwas langatmigen theoretischen Darlegungen noch vertiefen und verdeutlichen. Gleichwohl ist der Versuch des Verfassers dankenswert, die Schützschen Texte einmal nach inhaltlichen Kategorien zu gruppieren, ihren Zusammenhang mit den Deklamationsformen zu betonen und schließlich auf die Wandlung Schützens in der Textwahl von ichbetonter zu überpersönlicher Geisteshaltung hinzuweisen, die mit der rein musikalischen Stilwandlung und der inneren Umbildung der seelischen Kräfte bei Schütz zusammenklingt.

Prof. Dr. Rudolf Gerber.

MUSIKERBIOGRAPHIEN IN „MEYERS BILD-BÄNDCHEN". Verlag des Bibliographischen Instituts, A.-G., Leipzig.

Diese Bändchen sind nach Preiswürdigkeit, Textfassung und Bildausstattung ein buchhänderisches Unternehmen von nicht hoch genug einzuschätzender kultureller Bedeutung. Sie dienen einem ver-

tiefsten Wissen um Lebensschicksale und Schaffen unserer großen deutschen Musiker und vermitteln es in diesen 90 Pfennig-Bändchen in einer lebendigen und anschaulichen Darstellung. In jedem der Bände ergreift ein namhafter Sachkenner das Wort und läßt — immer unter Hervorkehrung des Wesentlichen — das Lebensbild des Musikers unter Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Kulturrahmens erstehen. Die Wechselbeziehungen zwischen Schaffenswerk und Landschaft im Daseinslauf des Meisters werden in der engen Verbindung von Text und Bild aufschlußreich herausgearbeitet. Der jeweilige Verfasser verbürgt dem Buche wissenschaftliche Gründlichkeit, eine auf volkstümliche Verständlichkeit abzielende Darstellung des Textteils, sowie eine sorgfältige Auswahl der beigegebenen Bilderfolge. Mit der vollständigen Reihe dieser Bände erwirbt sich der Musikfreund eine ebenso preiswürdige wie wertvolle Bibliothek, die ihm zuverlässige Kunde über deutsche Musikerschicksale seit Johann Sebastian Bach gibt.

Dem Genius, der „alle Seiten des Menschentums und des Musikertums veranschaulicht", widmet Helmut Schultz einen Band, der an Beethovens Künstlerschaft zeigt, „wie die Vollendung erwächst aus der Kraft des gebändigten Willens". Das Buch bringt eine klar gegliederte Schilderung des Lebenskampfes vom Schöpfer der Neunten Sinfonie. In seinen Schlußworten weist es auf Beethoven als jene fordernde Größe, „um die weiterhin gesonnen, gestrebt, geirrt werden muß".

Das „wunderbare und — im eigensten Sinne des Wortes — hinreißende Leben" Franz Liszts in den Hauptzügen zu schildern und im Bilde zu veranschaulichen, stellt sich Dénes von Bartha als Aufgabe seines Bandes in dieser Reihe. Wir halten Einkehr im Jugendlande des Meisters und sind Miterlebende der ersten musikalischen Triumphe des Knaben. Die glänzende Laufbahn des Virtuosen Liszt zieht in den Hauptereignissen an uns vorüber. Ein besonderes Kapitel ist dem Eigenschaffen Liszts und seinem selbstlosen Eintreten für die Kunst und Kultur seiner Zeit (Richard Wagner!) gewidmet. In der Bildfolge begegnen uns verschiedene Seltenheiten, die dem Bändchen einen Sonderwert verleihen. So verbreitet es Wissen und wirbt um Verständnis für das Genie, das „seinen Namen in die Geschichte des 19. Jahrhunderts mit unauslöschlichen Lettern der menschlichen Größe, der Kunst und des Geistes eingeschrieben hat".

Aus dem Eindruck von Viktor Tilgners Bruckner-Büste gewinnt Alfred Orel die Wegweisung zur lebensgeschichtlichen Schilderung dieses Meistertums: „Nicht aus unbekannten Höhen schwebt hier ein Genius zu den Niederungen unseres Lebens herab, sondern aus unserer Mitte erhebt sich eine Gestalt, die im Aufnehmen der tiefsten, geheimsten Kräfte des Erdreichs, dem sie entstammt, zu immer mächtigerer Höhe emporwächst, stets aber eine der unsern, mit uns verbunden bleibt." Immer wieder ergreift dieser schöpferisch begnadete und doch so dornenvolle Daseinslauf von der weltfernen Dorfidylle im oberösterreichischen Ansfelden bis zu dem ihr benachbarten Prunkbau von St. Florian, wo Anton Bruckner unter der Orgel des Stifts nach eigenem Wunsche die letzte Ruhestätte fand. Hand aufs Herz, wie wenig weiß doch der Musikfreund gemeinhin gerade vom Leben dieses Meisters, der sich jetzt mit seinem Werk immer weitreichender eine Treugemeinde erobert. Kein Hörer einer Brucknerschen Sinfonie sollte versäumen, sich auch mit den äußeren Schicksalen ihres Schöpfers vertraut zu machen. Dazu kann ihm Orels Bruckner-Bändchen zuverlässig verhelfen. Bruckners Erlebnis des Glaubens, der Heimat, der Orgel und des Schaffenskreises Richard Wagners sind die beherrschenden Mittelpunkte der biographischen Darstellung des Orelschen Bändchens. Der Verfasser zeichnet auch eine scharfumrissene Charakteristik Anton Bruckners. Die Bildauswahl veranschaulicht einen fesselnden Ausschnitt aus einem wichtigsten Abschnitt der österreichischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dr. Paul Bülow.

EDITH GRÄFIN SAALBURG: „Ludwig Spohr". Ein Leben für Deutsche Musik. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig.

Ein liebenswürdiges Buch, das in der unterhaltenderen und darum für weitere Kreise zugänglicheren Form wiedergibt, was der Fachmusiker aus Spohrs eigener Beschreibung seines Lebens kennt. Es ist der schon in mehreren historischen Romanen erprobten Verfasserin gelungen, ein Lebensbild des deutschen Musikers und Menschen Spohr zu zeichnen, das Musikfreunden, denen es versagt ist, in Spohrs eigene umfangreichere Darstellung seines Lebens einzudringen, Freude machen wird. Herma Studeny.

OTTO DAUBE: „Siegfried Wagner und die Märchenoper". Deutscher Theaterverlag Max Schleppegrell, Leipzig 1936. 8°. 139 Seiten.

Das Buch behandelt gründlich und verständig die zwei Märchenopern „Bärenhäuter" und „An allem ist Hütchen schuld" nach Dichtung und Musik. Der „Bärenhäuter" zeichnet sich vornehmlich durch einheitlich geschlossene Handlung aus. Mit Recht zieht Daube den „Freischütz" als Vergleich heran, mit dem sich der Inhalt nahe berührt. „Hütchen" ist ein bunter Märchenstrauß in lose geführter Handlung. Beide Werke sind leicht verständlich und ihrer Wirkung auf weite Kreise sicher. Die Gegenwart müßte solche volkstümlichen Opern mit Eifer pflegen, da sie nach Anlage und Ausführung grunddeutsch sind. Auch die übrigen Opern enthalten viele Märchenzüge, können aber nicht ausschließlich als Märchendichtungen angesprochen werden. Im zweiten Teil des Buches

finden wir eine liebevolle Lebensbeschreibung, die alles Wesentliche hervorhebt, auch das ganze Schrifttum um Siegfried Wagner verzeichnet. So erscheint das Buch in gutem Sinne als eine Werbeschrift, der namentlich bei den verantwortlichen Leitern der deutschen Bühnen ernstliche Beachtung zu wünschen ist und die den Zuhörern eine treffliche Einführung in Siegfried Wagners Schaffen gewährt. Professor Dr. W. Golther.

VIKTOR ZUCKERKANDL: Musikalische Gestaltung der großen Opernpartien. Jugendlich-dramatisches Fach. (Max Hesses Handbücher Nr. 97; 300 S.)

„Dieses Buch ist kein Lesebuch, es ist ein Arbeitsbuch", und man möchte es jedem jungen Sänger, jedem jungen Korrepetitor und Kapellmeister, und so manchem Regisseur in die Hand drücken! Hier spricht ein wahrer Musiker, dem es um die letzte Sauberkeit im künstlerischen Nachschaffen geht. Er vermag es, ohne jeden wissenschaftlichen Ballast, nur auf Grund unermüdlicher Versenkung in den künstlerischen Sachbestand, die Figuren des jugendlich-dramatischen „Fachs" (Pamina, Agathe, Elisabeth, Elsa, Eva, Micaela) aus dem Geiste ihrer Schöpfer, nicht in Interpretation und Auffassung, nein, aus dem Grunde des musikalischen Gewebes herauswachsen zu lassen, so daß sie aus theatralischen Marionetten zu herrlich lebendigen Menschen werden. Nirgends wohl ist so wie am deutschen Operntheater, auch heute noch, das Einfache und Natürliche verschüttet von einem Wust an Schlamperei, Verkennung, Nachlässigkeiten, Eitelkeiten. Dieses Buch legt das alles mit einer begeisternden Selbstverständlichkeit beiseite und beginnt von vorn beim unverfälschten Urbild, dessen Zügen es vorbehaltlos, demütig, innerlich geöffnet nachspürt. Eine unglaubliche Fülle kleinster, feinster Beobachtungen und Mahnungen (über Einsätze, Phrasierung, Periodisierung, Verzierungen), dann weiter umfassender Grundsätze (über Atmung, Ausdruck, über das Lernen von Ensembles, über die Gefahr des Singens nach Stichworten) dringt im einzelnen wie im ganzen bis zu den Tiefen der jeweiligen „Rollen", ja vermittelt darüber hinaus wertvolle stilistisch-geistige Einblicke (in den klassischen Gesangsstil Mozarts, in das Deklamationsprinzip Wagners) und verschenkt so nebenher auch eine Reihe treffender Bemerkungen und Anregungen zur Gestik, Bewegung und regielichen Gestaltung.

Ein grundlegendes Buch für den Opernsänger jeden Fachs. Mögen ihm bald noch weitere folgen! Dr. H. Költzsch.

Musikalien:

für Kammermusik

HELMUT PAULSEN: Feiermusik für Kammerorchester. Partitur. Verlag Ries u. Erler G. m. b. H., Berlin (Orchestermaterial nach Vereinbarung).

Es ist eine Partitur, deren Lektüre schon wegen der Feingliedrigkeit der kompositorischen Handschrift Freude macht. Die „Mittel" beschränken sich auf Flöte und Streichorchester (das notfalls auch solistisch besetzt werden darf). Drei Sätze, der erste mit einer breit schwingenden Introduktion zu dem „straffen und leichten" Allegro, der zweite als Verbindung von sordiniertem Adagio und tänzerischem Mittelstück, der dritte als „frisches" Finale im 3/8-Takt, umschließen einen Inhalt, der vielleicht nicht „feierlich" im Sinne der Gravität sein mag, aber mit umso größerem Recht sich als „Musik" vorstellt. Paulsen hat einen ganz unbedingten Zug zum Kontrapunkt, zur Linienführung; doch ist diese weder kraus noch überladen. Im Gegenteil der „Satz" ist ausgespart. Verdopplungen, Unisonostellen, Helltönigkeit, Zwei- oder Dreistimmigkeit trotz der sechs Systeme fallen auf. Den tüchtigen Mann erkennt man an seinen Bässen. Das sitzt hier alles sehr sauber. Die Melodik entwickelt sich aus Zweitaktern. Motivwiederholungen — nicht ohne von dem mittleren Strawinsky beeinflußt zu sein —, also alles eher als monotone Verlegenheiten, modellieren den oder die Gedanken aus. Die Fähigkeit des Disponierens von Klängen, Phrasen, Rhythmen ist sehr entwickelt; das Werk erscheint übersichtlich, ohne irgend kalkuliert zu wirken. Der Autor ist noch jung und macht, selbst wenn er ernst wird, kein düsteres Gesicht. Obschon das Werk zweifellos den Jahrgang 1936 repräsentiert, also Bindungen hat an das, was wir unsere „Zeit" nennen, ist es, auch in seiner Technik, ungewöhnlich selbständig. Das Autodidaktentum hat unter gewissen Voraussetzungen (Fleiß, Intelligenz, Selbstkritik) doch sein Gutes.

Dr. Walter Hapke.

PAUL JUON: Divertimento. Verlag C. A. Challier & Co., Berlin.

PAUL JUON: Suite für Klavier, Violine und Violoncell. Ebenda.

Lebensvolle, rassige, sprühende Musik in der Suite, und in dem als Streichquartett geformten Divertimento verträumte Steppenstimmung in den langsamen Sätzen, wilder überschäumender Rhythmus in den bewegten, namentlich in dem im Fünfvierteltakt rasenden Allegro Giusto der Suite.

Herma Studeny.

AUGUST HALM: Kammermusik. 14. Heft: Drei Duette für Geige und Bratsche. Bärenreiter-Ausgabe, Kassel.

Der ausgezeichnete Musikschriftsteller lehnte sich in seinen Kompositionen gern an alte Meister an; er beherrschte alles, konnte alles, kam aber in der Regel nur zur Manier, nicht zu einem neuen Stil, nur zu Papiermusik, nicht zu blühendem Klingen. Eine Ausnahme macht das wirklich sehr ansprechend farbige dritte Duett in E-dur, dessen Sätze mit den alten Suitenformen Präludium, Bourrée und Arietta bezeichnet sind. Herma Studeny.

für Violine

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Zwei Sonaten für zwei Violinen (Flöten) allein. Verlag Adolf Nagel, Hannover.

Auch diese Sonaten, herausgegeben von Rodemann, sind wertvolles Studienmaterial. Gegen die Werke des Vaters fällt Friedemann auf durch eine gespreiztere Haltung. Herma Studeny.

ALEC ROWLEY: Zwölf leichte Stücke, für Violine und Klavier. Op. 46. Edition Peters.

ALEC ROWLEY: Op. 46a, Trio über englische Themen. Ebenda.

Das ist der frische Gegensatz zu einer von zu vielem Wissen beschwerten Gelehrtenmusik. Was da aus einer gebrochenen Tonleiter quillt und durch Übertragung auf die andern Saiten zum Blühen kommt, von geschickt gesteigerter Begleitung unterstützt und rhythmisch gehoben, das wird die Wonne jedes kleinen Geigerleins sein, besonders auch das kleine Trio über englische Themen. Solche Neuerscheinungen sind wärmstens zu begrüßen. Herma Studeny.

für Streichorchester

HEINZ SCHUBERT: Praeludium und Toccata für Streichorchester. Partitur. Im Verlag von Ries und Erler G. m. b. H., Berlin 1936 (Orchestermaterial nach Vereinbarung).

Das etwa 13 Minuten dauernde Werk ist eine Geburtstagsgabe an den fünfzigjährigen Heinrich Kaminski, an Heinz Schuberts Lehrer und Meister, gewesen. Und der Schenkende steht in seinen künstlerischen Absichten und mit seinen technischen Fähigkeiten dem Beschenkten nahe genug, um diesen Beziehungen einen über die Widmungsformel hinausgehenden klingenden Ausdruck geben zu können (und zu dürfen). Alle Prinzipien orchestraler Gestaltung werden hier wieder mit neuem Leben erfüllt. Entscheidender als die Lösung der Besetzungsfrage durch ein Concertino (aus Solo-Violine, -Bratsche, -Violoncello) mit zwei je vierstimmigen Streicherchören (Violinen in beiden Gruppen ohne Unterteilung) und des Formproblems durch Rückgreifen auf ältere, bewährte Gegebenheiten ist die Tatsache, daß die tonbildnerischen Energien so stark sind, daß sie die bloßen Möglichkeiten zu Notwendigkeiten umdeuten. — Das „sehr ruhige", sordinierte Praeludium gewinnt aus imitatorischer Entwicklung des einfachen, sehr präzisen Themas ein großes Crescendo, aus dessen Fermate eine durchlaufende Cadenz der drei Solostreicher hinüberschwingt zu dem zweiten Satz, der Toccata. In ihr hält sich Schubert an die reichbewegte, in kleinen Notenwerten fließende Linearität der Melodik, wie man sie von Kaminski und seiner „Schule" her gewohnt ist. Bei der harmonischen Unkompliziertheit (der Begriff der Funktionswirkung wird in keiner Weise angetastet oder seiner herkömmlichen Schlüssigkeit entkleidet) wird dieses aufwellende Ausspielen der Thematik, diese Neigung, jede irgend rationalistisch scheinende Flächigkeit der Stimmen, ihrer Führung und Verbindung zu vermeiden, der eigentlich „moderne" Zug des Werkes. Er rechtfertigt auch den Titel „Toccata", der ohne einen Unterton von Phantastik, ja Kühnheit nicht denkbar ist. Die Disposition der Polyphonie sowohl wie auch der klanglichen Registerwechsel nimmt durch ihre Übersichtlichkeit und Klarheit ein. Das „Concertino", das nicht so sehr „führend" denn als ein im architektonischen Sinne Gliederungen markierender und betonender Spannungsüberschuß behandelt wird, wird demnach zu einer durchaus „organisch" gewachsenen Virtuosität angehalten. Leistungsfähigen Streichorchestern muß das kräftige Stück mit seinem hymnischen Charakter sehr willkommen sein. „Dankbar" ist es zweifellos. Dr. Walter Hapke.

ANTONIO VIVALDI: Zwei kleine Symphonien für Streichorchester. Partitur. Zum praktischen Gebrauch eingerichtet und mit einer Cembalostimme versehen von Ludwig Landshoff. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Aus beiden hier zum erstenmale veröffentlichten Symphonien Antonio Vivaldis spricht die leicht und flüssig gestaltende Hand des typisch italienischen Meisters des Anfanges des achtzehnten Jahrhunderts, der bei uns eigentlich doch nur durch J. S. Bachs geniale Bearbeitungen bekannt ist. Doch welch ein himmelhoher Unterschied zwischen Vivaldi und Bach-Vivaldi! Man sieht da erst so recht, was der Riese Bach aus dem gewiß sehr niedlichen aber doch gar arg primitiven Knirpse Vivaldi gemacht hat! Vivaldis unleugbare Genialität im getragenen Melos zugestanden, sieht das Ganze doch mehr einer rasch hingeworfenen Gebrauchsmusik gleich, die einem Genius wie Bach sehr wohl zur Anregung dienen konnte, die aber nie Anspruch auf Geltung über den Tagesbedarf erheben konnte, und wenn der Herausgeber im mit wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit verfaßten, anregend geschriebenen Vorwort erzählen kann, daß Johann Gottlob Immanuel Breitkopf „noch ein Menschenalter nach des Meisters Tode, im Jahre 1767" fünf Vivaldische Symphonien in Partiturabschrift zum Verkaufe anbietet, so beweist das meines Erachtens nur, daß man schon anno Dazumal leicht spielbare Musik für die Hausorchester brauchte, denn dies ist ein Hauptvorzug dieser zwei Symphonien in C- und G-dur, daß sie für allerdings routinierte und technisch sattelfeste Orchestermusiker keinerlei Schwierigkeiten bieten. Es ist eine gewiß stellenweise sehr hübsche aber doch keineswegs tiefe Musik, deren bewegte Sätze keineswegs beispielsweise an Pergolesis Orchestersätze heranreichen; für Schulorchester sind sie doch zu schwer und für Liebhabervereinigungen bieten sie zu wenig Ent-

wicklung. Diesen Einwand bekommt man oft genug zu hören, wenn man solche Werke auflegt. Landshoff hat die Cembalopartie äußerst sparsam gehalten, was sehr anzuerkennen ist, damit ist aber noch keineswegs eine zeitlich-treue Wiedergabe gewährleistet; denn der Cembalospieler muß das Improvisatorische des Spieles wenigstens vorzutäuschen trachten. Genügt bei der Gesangsbegleitung und im Seccorezitativ gewiß schlichte Akkordik, so kann dies nie und nimmer der Fall sein in der Orchestermusik; hier muß sich ganz gewiß der Cembalospieler den akustischen Verhältnissen des Saales anpassen, dies geht aus zahlreichen Künstlerwürdigungen hervor, wo insbesondere die Eignung zum „Akkompagnement" hervorgehoben wurde. Als Grundlage solch freien „Akkompagnements" ist die Landshoffsche Bearbeitung sehr gut zu gebrauchen.

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

für Flöte

HERMANN ZANKE: Op. 4 Etüden, Capricen und Spezialübungen für Flöte. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese Etüden setzen eine bereits sehr vorgeschrittene Technik voraus. Sie sind nicht gerade anregend, aber methodisch gut, besonders zum Studium der hohen Lage der Flöte.

Paul Mittmann.

HERMANN ZANKE: Op. 12 Idée musicale für Flöte und Klavier. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Der stimmungsvolle Anfang mit den dunklen Klavierakkorden und der darüber schwebenden klagenden Flötenmelodie erweckt Erwartungen, welche der stark ins Artistische und Virtuose verflachende weitere Verlauf der Komposition leider nicht erfüllt. Grausam klingt der erste Takt der Schlußepisode (Es-dur-Akkord in der rechten Hand, Ges-dur in der linken Hand im Klavier, darüber eine mit „blühend" bezeichnete Tonfolge f—es—b in der Flöte!). Warum übrigens der französische Titel?

Paul Mittmann.

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Sonate D-dur für 2 Flöten (oder Violinen) und Klavier, bearbeitet von A. van Leeuwen. Verlag W. Zimmermann, Leipzig.

Von den Flötenkompositionen des genialen ältesten Bach-Sohnes lagen bisher erst 3 prachtvolle Sonaten für 2 Flöten oder Violinen im Neudruck vor (2 im Wunderhorn-Verlag, 1 in Nagels Musikarchiv), die zum Schönsten gehören, was die Flötenmusik des 18. Jahrhunderts aufweist. Daher ist die Neuausgabe dieses ebenfalls ganz wunderschönen Trios dankbar zu begrüßen. Die edle Melodik und der meisterhafte polyphone Stil des Werkes mit seinen ständigen Imitationen gestaltet das Spiel zu einem hohen Genuß für Spieler und Hörer.

Paul Mittmann.

C. PH. E. BACH: Trio E-dur für 2 Flöten (oder Flöte und Violine) und Klavier (oder Cembalo), herausgegeben mit Bearbeitung des bezifferten Basses für Klavier von Kurt Walther. Wilh. Zimmermann, Leipzig.

Das 3sätzige, 1749 in Potsdam komponierte Trio ist eines der schönsten Werke, die uns P. E. Bach hinterlassen hat; freilich ist es rhythmisch (Adagio) und im Vortrage nicht leicht. Die sorgsame Ausgabe, die K. Walther besorgt hat, gibt dem Cembalo, was ihm zukommt. Die vielen Verzierungen der Solostimmen sind sauber und klar im Sinne Bachs herausgestellt und dynamische Bezeichnungen, die dem Spieler helfen werden, hinzugefügt. Eine Continuostimme könnte beigelegt sein. Sollte das Werk auch als Sonate für 1 Flöte und Cembalo herauskommen — wie K. Walther andeutet — füge man eine solche Stimme hinzu. Ihr fortgeschrittenen Flötisten, greift zu. Lest vor dem Spiel das Vorwort des Herausgebers!

Prof. Dr. Kratzi.

H. MARTEAU: Partita für Flöte und Bratsche, op. 42 Nr. 2. Wilh. Zimmermann, Leipzig.

Ein kurzes Praeludium leitet über zu einer ausladenden Fuge. Ihr Thema beherrscht den Satz. Die Motive des Themas sind die Quellen der Einfälle, die geschickt gestaltet sind, man findet leichtvariierte Verkürzungen, Engführungen und Imitationen. Die Courante bringt ein lebhaftes Frage- und Antwortspiel, im Marcia funebra ist die Bratsche der Hauptträger. Ein behagliches Menuet steht vor der quicklebendigen Schluß-Giga. Das Werk fesselt trotz des Mangels an Tonartwechsel; es fordert einen tüchtigen Bratscher und einen geschickten Flötisten. Prof. Dr. Kratzi.

für Chorgesang

J. GATTER: Op. 63: Das Hohelied („Singen will ich den Hochgesang: Auf allen Sternen ist Liebe!") für dreistimmigen Männerchor, Sopransolo und kleines Orchester. Worte von Christian Morgenstern. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Wenn ein Meister des Männerchorsatzes, wie J. Gatter, dem dreistimmigen Männerchor eine Aufgabe stellt, so kann man von vornherein überzeugt sein, daß diese Beschränkung auf drei Stimmen nichts zu tun hat mit einer Verbeugung vor einer Zeitströmung unter Verzicht auf die überzeitlichen Errungenschaften einer hundertjährigen Entwicklung des Männerchorgesanges. Es bedeutet vielmehr eine unerhörte Auflockerung des Klanges, eine volle Ausnutzung der freien Beweglichkeit der drei Stimmen und eine äußerste Durchsichtigkeit der musikalischen Führung unter restloser Verwirklichung der klanglichen Schönheit (jawohl: der klanglichen Schönheit!) der Männerstimmen in allen Stimmlagen. Durch die darüberschwebende Sopranstimme und den durch sie gegebenen Klanggegensatz wird die Wirkung ge-

waltig gesteigert. Das Orchester ist nicht einfach Füllung, sondern geht vielfach eigene kontrapunktische Wege. Der Aufbau des Werkes ist in drei Teilen abwechslungsreich gestaltet: I. Der Männerchor singt die Exposition in kräftigem Unisono, das sich nur bei den Worten: „leuchtend gegraben" und „Auf allen Sternen ist Liebe" in Dreistimmigkeit auflöst. Der Solo-Sopran übernimmt den zweiten Vers. Bei den Worten: „Auf allen Sternen ist Liebe" gesellt sich der Chor hinzu, worauf der Chor allein diesen ersten Teil zu Ende führt. — Im II. Teil singt der Männerchor, in zwei dreistimmige Chöre geteilt, den dritten Vers der Dichtung a cappella in der Form einer freien Imitation. Den vierten Vers übernimmt der Sopran in dithyrambischem Schwung, vom Orchester in durchgehender Triolenbewegung umspielt. Der Männerchor schließt sich mit der fünften Strophe an, die eine nur wenig veränderte Wiederholung des zweichörigen Satzes der dritten Strophe ist, jedoch mit figurierter Orchesterbegleitung und einem wundervollen *pp*-Abschluß. Dieser II. Teil steht in der Unterquinttonart F-dur, während der I. und der nun folgende III. Teil (man möchte sagen: selbstverständlich!) in C-dur stehen. — Im III. Teil sind die sechste und siebente Strophe dem Männerchor zugeteilt und in ein neues musikalisches Gewand gekleidet, das nur an zwei Höhepunkten vom Unisono-Gedanken des I. Teiles unterbrochen wird. Am Schluß des siebenten Verses gesellt sich der Sopran mit jubelnder Melodie zu dem Männerchor hinzu, um gemeinsam das Werk zu beenden mit den Schlußworten: „Auf allen Sternen ist Liebe!" auf die unisono gesungene Melodie des Schlusses der ersten Strophe. — Der Chorsatz ist technisch so glänzend geschrieben, daß er für jeden Männerchor erreichbar ist und Freude erwecken muß. Prof. Josef Achtélik.

HEINRICH SCHÜTZ: Gutes und Barmherzigkeit, Motette für sechsstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Herausgeg. von Hans Joachim Moser, Generalbaßbesetzung von Max Seiffert. Bärenreiter-Ausgabe Nr. 986, Kassel.

Diese aus dem Jahr 1625 stammende Trauermotette ist nur in drei Stimmen und zwei Generalbaßparten überliefert. Moser hat den Versuch gewagt, das Werk zu vervollständigen, um es gebrauchsfähig zu machen. Eine heikle Aufgabe, bei der er aber eine glückliche Hand bewiesen hat, denn die drei Zusatzstimmen wachsen organisch und überzeugend aus der Gesamtstruktur des Werkes heraus, an zahlreichen Stellen ließen sie sich aus der Führung des Generalbasses rekonstruieren, sodaß die Stilechtheit bis zu einem hohen Grade erreicht ist. Das herrliche und technisch gut zu bewältigende Werk kann allen Chorvereinigungen angelegentlich empfohlen werden.

Prof. Dr. Rudolf Gerber.

f ü r E i n z e l g e s a n g

HERMANN SIMON: „Drei Laub auf einer Linden". Eine Volksliederreihe für eine Singstimme mit Klavier. 2 Hefte. Kistner & Siegel, Leipzig. — „Lieder zu Faust I" für eine Männerstimme mit Klavier. Musikverlag R. und W. Lienau, Berlin-Lichterfelde. — „Vom Tafeln und Bechern". Drei Lieder für eine Männerstimme mit Klavier. Ebenda. — „Drei hymnische Gesänge" für eine mittlere Singstimme mit Instrumentalbegleitung. Ebenda. — „Statt eines Straußes". Vier Gedichte von Ruth Schaumann für eine Singstimme mit Klavier. Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien. — „Statt eines Straußes". Vier Frauenchor-Lieder nach Gedichten von Ruth Schaumann. Jedes Lied einzeln in Chorpartitur. Ebenda.

Hermann Simon hat in den letzten Jahren vor allem durch Chorwerke religiösen Charakters die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, durch das „Crucifixus", die „Weihnachtsbotschaft" und erst letzthin durch die „Luthermesse". Diese Chorwerke zeichneten sich nicht nur durch eine außergewöhnlich gekonnte Polyphonie aus, sondern mehrfach auch durch schlicht-lapidaren, selbst dem einfachen Musikverstehen ohne weiteres eingänglichen Ausdruck. Ein Werk wie die Chorreihe „Arbeiter, Bauern, Soldaten" ließ vollends vermuten, daß eine schlicht-volksliedhafte Schreibweise für Hermann Simon ebenso naturgegeben sei wie der linear-polyphone Satz. Durch seine letzten Veröffentlichungen wird aber erst richtig deutlich, w i e stark Simon eigentlich im Einfach-Volkhaften wurzelt; dadurch ergibt sich wiederum eine sehr wesentliche Einsicht in den Schaffenstypus dieses Komponisten, dessen Formungsaufgabe in vielen Fällen zweifellos darin besteht, die Ausdrucksbezirke der musikalischen Hochkultur und des Schlicht-Volksliedhaften sich gegenseitig durchdringen zu lassen; dabei wird bald die eine, bald die andere Gestaltungsmöglichkeit vorherrschen, das Ergebnis dieser Durchdringung, die höhere Ganzheit, wird immer das jeweilige Kunstwerk sein. Neben der von Walter Hapke im Hermann Simon-Heft dieser Zeitschrift (November 1936) herausgearbeiteten Bindung an das W o r t scheint diese immer neu zur höheren Ganzheit sich vereinigende Zweiheit tatsächlich besonders charakteristisch für diesen Komponisten zu sein. Meist sind beide Ausdrucksbezirke in einem Werk vereinigt, auch in der Volksliederreihe „Drei Laub auf einer Linden", die fünfzehn ausgesucht schöne Volkslieder vereinigt und dabei zeitlich einen weiten Bogen spannt von der volkhaften Spielmannspoesie der „Carmina burana" (Kume, kum, geselle min) bis zum ausgehenden Barock des 18. Jahrhunderts. Der denkbar einfache, an technischer Leichtigkeit kaum zu unterbietende Klaviersatz dieser Lieder ist an sich das Ergebnis eines sehr

kunstvollen und überlegt gehandhabten Verfahrens; denn die Art, wie Simon hier gestaltet, erinnert lebhaft an die Technik des „Aussparens", wie sie in der Malerei üblich ist; der zu bemalende Untergrund wird dabei bekanntlich in die künstlerische Wirkung mit einbezogen. Der gegebene Untergrund, die Liedweise, ist in diesen Liedsätzen nun derart vorherrschend und bestimmend, daß gar nicht mehr viel „bemalt" wird; oft sind es nur einige Tupfen, die lediglich die Aufgabe haben, die Leuchtkraft des gegebenen Untergrundes stärker wirksam werden zu lassen. Mit einigen hingetippten Akkorden ist so die „Königskinder"-Weise ins rechte Licht gerückt, und man erinnert sich angesichts dieses schlichten, dem Lied einzig angemessenen Satzes nur mit Grausen der aufdringlichen „Kriegsbemalung", die sich gerade diese Weise in manchen Männerchorsätzen hat gefallen lassen müssen. Jeder Kenner weiß, wie schwierig es ist, naturgewachsene Volkslieder in die Bezirke künstlerischer Hausmusik zu verpflanzen, sie mit Klavierbegleitung zu versehen, ohne ihnen Gewalt anzutun. Hier ist es einmal gelungen.

Wenn ein Komponist schon dem Volkslied s a t z derart schöpferisch gegenübersteht, dann steht zu erwarten, daß die Gestaltungskraft beim Schaffen einer eigenen Liedmelodie erst recht wirksam wird, und tatsächlich sind in den Gesängen zu Faust I und in den vier Ruth Schaumann-Liedern Gebilde entstanden, die das leidige, im Liedschaffen immer noch häufig anzutreffende Brahms- und Strauß-Epigonentum völlig überwunden haben und durch ihre ebenso neuartige wie schlichte Haltung ohne weiteres überzeugen. Die Faust-Lieder entnehmen ihre Vorlagen der Szene vor dem Tor, der Szene in Auerbachs Keller und schließen das Ständchen des Mephisto an, also alles Lieder, die nach volksliedhafter Gestaltung verlangen. Die Klavierbegleitung ist auch hier bei aller treffenden Charakteristik etwa des Bettlerliedes oder des Ständchens wieder denkbar einfach. Von den schon sprachlich schönen Ruth Schaumann-Liedern sind „Alle Schiffe geh'n zum Hafen" und „Bienenlied" besondere Treffer geworden. Drei dieser Klavierlieder hat der Komponist zusammen mit dem schon früher veröffentlichten „Rubinroten Lied" ebenfalls unter dem Titel „Statt eines Straußes" für Frauenchor gesetzt und ihnen dadurch weitere Möglichkeiten der Verbreitung eröffnet. Mehr ins Kunstmäßige stoßen dagegen — bei ebenfalls leichter Verständlichkeit — die drei Lieder „Vom Tafeln und Bechern" vor, vor allem durch nette parodistische, dem Kenner der alten Kneippoesie ohne weiteres verständliche Züge. Die „Drei hymnischen Gesänge" setzen offensichtlich die mit der „Vokalen Kammermusik" und den „Drei Goethe-Gesängen" angebahnte Linie fort. Die „Glückseligkeits-Ode" nach Klopstock führt die Gesangslinie über der akkordisch und figuriert gehaltenen Harfe, der Psalmgesang „Aller Augen warten auf dich" läßt dem Textgehalt eine vokale und eine instrumentale, dem Violoncello übertragene Linie entwachsen, und die Vertonung des Evangelientextes „Herr, wohin sollen wir gehen?" unterbaut die Singstimme durch die Orgel.

Dr. Horst Büttner.

K R E U Z U N D Q U E R

Dem 75 jährigen Wilhelm Altmann.

Von Dr. E r i c h V a l e n t i n, München.

Im vergangenen Jahr konnten wir den 80. Geburtstag Georg Richard Kruses feiern. Heute gilt unser Glückwunsch einem 75 jährigen: W i l h e l m A l t m a n n. In Adelnau a. d. Bartsch, unweit der schlesischen Grenze, wurde er am 4. April 1862 geboren. Das war in dem Jahr, in dem Bismarck die preußische Ministerpräsidentschaft übernahm, als Hebbels „Nibelungen" zur Uraufführung kamen und Liszt die „Heilige Elisabeth" abschloß. Diese drei Ereignisse erschließen die Welt, in der Altmann groß geworden ist. Seine Kindheit und Jugend wurden von den großen Namen, Geschehnissen und Problemen der Zeit begleitet, in der Wagner und Brahms, Bruckner und Wolf, die Reichsgründung und die Parteienkämpfe die Menschen erfüllten.

Altmann wurde Historiker. Als solcher wandte er sich der Bibliothekslaufbahn zu und wirkte in Breslau und Greifswald, bis ihn 1900 der Ruf an die Staatsbibliothek Berlin erreichte, in die er als Oberbibliothekar eintrat. An dieser Stätte fand er das Arbeitsfeld, auf dem sein Lebenswerk erwuchs. 1914 wurde Altmann, dem 1905 die Professur verliehen worden war, die Nachfolge Kopfermanns im Direktorat der Musikabteilung der Staatsbibliothek anvertraut, mit welcher er die von ihm in eifrigem Zusammentragen aus Schenkungen und Gaben der deutschen Musikverleger begründete Deutsche Musiksammlung vereinigte. Gerade dieses Werk offenbart seinen verantwortungsbewußten, schöpferischen Leistungswillen, den er sich bis

auf den heutigen Tag bewahrt hat. Vor zehn Jahren trat Altmann wegen Erreichung der Altersgrenze in den Ruheſtand, d. h. ſo recht paßt auf Altmann dieſes amtliche Wort nicht; denn was er beſonders in dem verſtrichenen Jahrzehnt geſchaffen hat, kommt an Umfang dem gleich, was vordem ſeine Feder vollbrachte.

Als geſchulter Hiſtoriker iſt Altmann, der ſich auch als Muſikkritiker mit der gerechten Sachlichkeit ſeines Urteils den Erfolg der Maßgeblichkeit errang, in erſter Linie Syſtematiker. Davon zeugen vor allem ſeine zahlreichen Herausgaben der Briefwechſel Johannes Brahms', Richard Wagners und Otto Nicolais, ferner Richard Wagners „Mein Leben" u. vieles andere; die bevorſtehende Veröffentlichung der vollſtändigen Tagebücher Otto Nicolais und der Schriften Carl Maria von Webers (im Verlag Guſtav Boſſe) wird das erneut beweiſen. Die Bearbeitung des Frankſchen Tonkünſtler-Lexikons (im gleichen Verlag), das als „Frank-Altmann" zu einem Begriff geworden iſt, offenbart die gleiche Sorgfalt und Sachkenntnis. Nicht minder groß ſind die Verdienſte Altmanns auf dem Gebiet der Hausmuſik. Da iſt zunächſt die anſehnliche Reihe ſeiner Kammermuſikführer zu nennen, die auch für den Berufsmuſiker wie für den Muſikhiſtoriker unentbehrlich geworden ſind. In dieſen Handbüchern — u. a. dem „Kammermuſik-Katalog", der 1931 in vierter Auflage erſchien, dem vierbändigen „Handbuch für Streichquartettſpieler" (Max Heſſes Verlag), den unlängſt herausgebrachten Handbüchern für Klaviertrio- und Klavierquintettſpieler (im Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel, für den Altmann ein Klavierquartettbuch, ein Literaturverzeichnis für Bratſche und Viola d'amore und als bibliographiſchen Verſuch einen „Katalog der theatraliſchen Muſik ſeit 1861" bearbeitet) —, in dieſen Büchern lernen wir Altmann als beleſenen und muſikaliſch wie muſikwiſſenſchaftlich geſchulten Schriftſteller kennen. Daß er darüber hinaus auch der Praxis naheſteht, bekundet ſeine Redaktion der Reihen „Deutſche Hausmuſik der Gegenwart" und „Ältere deutſche Hausmuſik" (im genannten Wolfenbütteler Verlag). Denn dieſe Beziehung iſt das belebende Moment ſeiner muſikhiſtoriſchen Arbeit.

Es iſt etwas Wohltuendes, ein ſolch freimütiges Bekenntnis von einer Perſönlichkeit wie Altmann zu hören, wenn er im Vorwort ſeines Klavierquintett-Buches ſchreibt: „Daß ich bei allem Eintreten für die lebenden Tonſetzer doch ein ausgeſprochener Verehrer von Schumann und Brahms bin, mag ſich bisweilen zuungunſten mancher Tonſetzer bemerkbar machen." Aus dieſer ſympathiſchen Offenheit ſpricht die menſchliche Perſönlichkeit Altmanns.

Wir Jungen ſehen in ihm einen der Unſeren. Denn die Zahl „75" iſt nur eine Kalenderzahl. Die Unermüdlichkeit ſeines rührigen Schaffensdranges — denken wir nur an die regelmäßigen, ungemein wichtigen Opern- und Operettenſtatiſtiken, die den Fleiß und die auf die Forderung des Tages gerichtete Aufmerkſamkeit Altmanns bezeugen — lehrt uns, daß auch der Kalender irren kann.

Vorbildliche Muſikarbeit in der Jugend.

Aus dem Rheinland kommt die erfreuliche Nachricht, daß die Führerin des HJ-Obergaues Ruhr-Niederrhein, Dr. Jutta Rüdiger, Elly Ney, deren Heimatſtadt Düſſeldorf iſt, in die Kulturabteilung des Obergaues berief, um die Verbundenheit der HJ zu Elly Ney zum Ausdruck zu bringen und der HJ gleichzeitig einen Menſchen zu geben, der ihr den Weg zu den großen Meiſtern deutſcher Muſik vorangeht. Während der Beethoven-Woche wird Elly Ney in Düſſeldorf einen Abend nur für den BdM ſpielen und wird auch, ſoweit es ihre Zeit erlaubt, während der Gau-Kulturwoche innerhalb der kulturellen Veranſtaltungen des BdM ſpielen.

Deutſche und amerikaniſche Muſikauffaſſung.

Schweifende Gedanken bei einem Konzert Jack Hyltons.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Es iſt eine ſchöne Eigenſchaft des deutſchen Menſchen, da, wo er wahrhaft liebt, ſeiner Beziehung zum geliebten Gegenſtand den Wärmegrad der denkbar größten Innigkeit verleihen zu können. Dergeſtalt will unſer Verhältnis zur Muſik aufgefaßt und verſtanden ſein: im

schlichtesten Lied, in der einfachsten Tanzweise noch ahnt der deutsche Mensch jenen göttlichen Funken himmlischen Feuers, der da aussprüht, zu erwärmen, zu beglücken, zu begnaden. Unter sämtlichen Künsten bedeutet ihm die Musik am allerunmittelbarsten die unsterbliche Geliebte, jenes Mädchen aus der Fremde, das jegliche Stätte, die sein Fuß betritt, mit den Blüten überirdischer Schöne wundersam zu besternen vermag. Der Deutsche wird, sobald er Musik vernimmt, zum Metaphysiker. Er liebt in dieser Kunst, ohne sich dessen zumeist bewußt zu werden, den Widerklang einer höheren Welt; sein Auge richtet sich bei ihrem Ertönen nach oben, himmelan, denn aus des Gewölbes höchster Kuppel, dem Auge schon verschwimmend, jedoch dem Ohre noch erlauschbar, scheint der Sphärenklang zu dringen. Der Glaube an die Musik verschwistert sich im deutschen Herzen mit der Gewißheit einer höchsten Weltordnung. So war uns die Musik von eh und je ein Götterkind, die Himmelstochter, deren Berührung ebenso erdenfromm wie sternengläubig gemacht hat.

Von solchen Gedanken muß sich wohl absondern können, wer der Musikauffassung und der Musikübung des Amerikaners Jack Hylton und seines Jazzorchesters gerecht zu werden trachtet. Denn die Musik, wie sie sich hier dem Ohre und den Sinnen bietet, um in freimütiger Offenheit von allem Anfang an einzig unsere Nerven, nicht aber unser Herz anzusprechen, ist keineswegs jene rührend treue Gefährtin in Freud' und Leid, die starke Freundin unserer Seele, die sich nie von uns verliert, falls nur wir ihr aufrichtige Treue wahren; im Gegenteil, sie bekennt sich ohne Umschweife als launige Stundenkürzerin, als eine Kameradin auf Zeit, die uns lediglich so lange Gesellschaft zu leisten gewillt ist, als wir uns bereit zeigen, mit ihr und in ihr die Welt der äußeren Erscheinungen auf den Kopf zu stellen. Wer sich von dieser Sphäre auch nur den leisesten Schimmer jener Transzendenz erwartet, die dem deutschen Menschen die Musik so unverlierbar köstlich macht, der wird nicht nur vergeblich danach forschen und suchen, sondern sich zugleich ob solchen fruchtlosen Bemühens schallend verlacht fühlen.

Jack Hyltons Musik ist der Ausfluß eines Lebensgefühls, die Äußerung einer Daseinshaltung, für die jedes Ewigkeitsempfinden als nicht vorhanden außerhalb ihres Fassungsvermögens liegt. Sie ist ganz Augenblick, ganz Gegenwart, völlig hintergrundlose Diesseitigkeit. Der Anblick jenes gestirnten Himmels, der sich in Beethovens erhabener Seele als die Offenbarung des langsamen Satzes im e-moll-Quartett widerspiegelte, könnte Hylton höchstens auf den Einfall bringen, einem Saxophon statt der Töne plötzlich eine Rakete entsteigen zu lassen, die zur Decke des Saales rauscht, dort sich zur Sternengarbe entfaltet und dann in nichts auflöst. Das Sinnbild dieser Welt wäre also nicht aus Zufall die bunt schillernde Seifenblase, der große Bluff.

Gewiß, die Ehrlichkeit, mit der man sich dazu bekennt, hat etwas Entwaffnendes, das in vielen Gemütern sogar Sympathie zu wecken vermag. Denn diese Musik macht gar kein Hehl daraus, daß sie nicht als keusche Göttin durch's Leben wandelt, ohne Scheu gesteht sie unverblümt jedem, der es wissen oder auch nicht wissen will, daß sie sich der Exzentrik, der Sensation verbunden hat, um aus dieser unnatürlichen Vermählung die Früchte noch nie dagewesener Wirkungen zu erwarten. Auch wer sich ihr als Ausübender verschrieben hat, muß nicht nur ein in allen Sätteln gerechter Musiker, sondern zugleich ein regelrechter Akrobat sein. Man muß bei Jack Hylton das Cello nicht nur in allen möglichen und unmöglichen Lagen zu streichen verstehen, man muß es überdies freischwebend über dem Kopf balancieren können. Kunst und Kunstfertigkeit treten mit dem Anspruch selbstverständlicher Gleichberechtigung auf den Plan, der das Konzertpodium vom Sportfeld nur mehr schwer unterscheiden läßt. So ist eine Art Musiksport, ein Zirkus der Töne und Geräusche entstanden, wo der am lautesten beklatscht wird, der die gewagtesten Rekorde noch einmal zu übertollen, den vorhergegangenen in der nächsten Minute bereits knock out zu schlagen vermag! Die artistische Phantasie gerät bei solcher Sensationspirsch in immer wildere Rotation, allein sie kann bei derartigem Tempo nicht eben wählerisch sein, demgemäß rafft sie ihre Bilder und Vergleiche aus den nächstliegenden Gebieten, der Welt des Alltags, der Zivilisation, sie kreist in rein technischen Bahnen und verzerrt dabei ihr nervenüberreiztes Gesicht in sich überstürzender Geschäftigkeit nicht selten zur Grimasse. Was wunders, wenn somit diese Musik selber eine Art Maschinenherz bekommen hat und sich die ganze Darbietung — mit Ausnahme des

auf dem Programm namentlich angeführten Dirigenten und Anwerfers des Muſikmotors — in eine unbedingte Anonymität hüllt, die nicht nur die Namen der übrigen Ausführenden, ſelbſt die der Komponiſten und Textverfaſſer deckt!? Jeder gleicht eben nur einem Rad in der Maſchine, die man im Laufe des Abends auf Höchſttourenzahl kommen ſieht mit jenem geſpannten Intereſſe, das etwa eine Rekordfahrt in einem neuen Stromlinienwagen in uns auslöſt. Das Herz der Menſchen ſchlägt wohl, es hämmert geradezu, aber lebt es denn eigentlich noch, wenn es lediglich das uhrenmäßige Bewegungsdaſein eines Rädchens führt, welches atemlos mitſchnurrt in einem reibungslos funktionierenden Mechanismus?

Vielleicht bedeutet auch das Gipfel einer Seligkeit, die wir zwar nicht zu teilen vermögen, aber irgendwie doch verſtehen können. Nur eines begreife ich dann — offen geſtanden — nicht, daß nämlich die ganze ſo munter rotierende Maſchinerie jählings ins Stocken gerät, ſobald ein Säuſelſchlager wimmernd aufzunäſeln anhebt und der ſonſt ſo zielbewußte moderne Muſikſportler die Sicherheit ſeines Schrittes verliert, um in einer Lache der ſeichteſten Sentimentalität auszuglitſchen!? Sollte das Regiſter der Sachlichkeit am Ende doch ein Loch haben??

Das erſte öſterreichiſche Volksmuſikertreffen in Graz.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Am 20. September letzten Jahres gab es in Graz, zum Abſchluß der dortigen Herbſtmeſſe, eine eigenartige Veranſtaltung, die ſchon wegen ihrer Erſtmaligkeit, aber auch wegen des gelungenen, zur Wiederholung anſpornenden Verlaufs Beachtung verdient: eine Tagung der Landmuſikkapellen, verbunden mit einem Preiswettſpielen. Veranſtalter dieſes erſten öſterreichiſchen Volksmuſikertreffens war der „Reichsverband für öſterreichiſche Volksmuſik", der ſich damit ein hohes ideales und kulturelles Verdienſt erworben hat. Nicht weniger als 61 Muſikkapellen der Steiermark mit rund eineinhalbtauſend Muſikern waren zu dieſem klingenden Wettbewerb erſchienen. In ihren ſchmucken, alt- und neuſteiriſchen Trachten, in Bergmannswämſern und Fantaſie-Uniformen zogen ſie in der fahnengeſchmückten ſteiriſchen Hauptſtadt, der deutſcheſten Stadt Öſterreichs, ein, in der das Traumbild eines mittelalterlichen „Pfeifertags" zur Wirklichkeit erſtanden zu ſein ſchien.

Was dieſem Feſt ſeine beſondere Note und Bedeutung gab, war der Umſtand, daß es ſich dabei um die nahezu geſchloſſene Vorführung von Leiſtungen der größeren und kleineren ſteiriſchen Landmuſikkapellen handelte, die, zumeiſt aus Dilettanten aller Berufskreiſe, aus freiwillig ſich zuſammenfindenden Liebhabern auf ihren Inſtrumenten beſtehend, in den Städten, Märkten und Dörfern ihre Ortsorcheſter bilden und dort zu den verſchiedenen öffentlichen Anläſſen, zu kirchlichen und weltlichen Feſten ebenſo wie zu Tanz und Unterhaltung aufſpielen: Kunſtfreunde im beſten Sinne des Wortes. Es war ein glücklicher und fruchtbringender Gedanke, alle dieſe kleinen „Künſtler"-Vereinigungen aufzurufen zum Zuſammenſpiel und zu einem gemeinſamen Wettſtreit. Ein Preisgericht war gebildet worden, dem, außer dem Verfaſſer, der Wiener Muſikſchriftſteller Carl M. Haſelbruner, Chordirektor Pfluger, Militärkapellmeiſter Pilz und Kapellmeiſter Kieweg angehörten; es war dies kein leichtes Amt, denn es mußte vor allem unterſchieden werden zwiſchen dem, was Berufskapellen boten, die zumeiſt aus einſtigen Militärmuſikern, alſo geſchulten Inſtrumentaliſten beſtehen, und den Leiſtungen der kleineren Dilettanten-Kapellen, aber es zeigte ſich, daß gerade dieſe letzteren ebenfalls ganz ehrenvoll zu beſtehen wußten. Es muß zur Ehre der ſteiriſchen Landmuſiker geſagt werden, daß die gebotenen Leiſtungen ſich durchwegs auf anſehnlicher Höhe bewegten, und das Preisgericht konnte daher auch bei der Verteilung der Ehrengaben, die von verſchiedenen Seiten her reichlich geſpendet worden waren, nicht in Verlegenheit kommen. Die größten Preiſe errangen ſich: die Bergkapelle von Fohnsdorf, die ſich das Vorſpiel von Kreutzers „Nachtlager von Granada" als Prüfungsſtück gewählt hatte, ferner die Stadtkapelle Kindberg mit der II. Rhapſodie von Liſzt; ſodann die kleine, bloß aus 16 Mann beſtehende, aber meiſterhaft „beſtehende" Ortskapelle von Hartmannsdorf und die Feuerwehrkapelle von Gösting. Auch die übrigen, an den Wettſpielen beteiligten Vereinigungen konnten mit gradweiſe abgeſtuften kleineren Preiſen beteilt werden, ſodaß keine der erſchienenen ohne An-

erkennung und aufmunterndes Lob davonging — ja, gerade diesen kleineren Liebhaberkapellen gebührt doppelt hohes Lob gezollt, weil sie, unter ungleich schwierigeren Verhältnissen arbeitend, eine beachtlich hohe Stufe der Vollendung erklommen haben.

Ein Massenkonzert sämtlicher Beteiligten und ein farbenprächtiger Festzug durch die geschmückte steirische Hauptstadt beschloß die schöne Veranstaltung, die als ein wertvoller Antrieb zur kulturellen Hochsteigerung der Nation ganz besonders eingeschätzt zu werden verdient. Liegt doch in den Seelen dieser treuen süddeutschen Musikantennaturen ein zwingender Sinn für Musikliebe und Musikausführung, der durch solche öffentliche Anerkennung nur zu weiteren Taten und zu höherer Zielsetzung gesteigert wird, ohne daß die volkstümliche Eigenart damit gefährdet werden könnte — denn diese Leute wissen genau, was ihnen liegt und gefällt: das rührende Volksbild, das etwa der Festzug bot, spiegelt sich in gleicher Weise in dieser Art der Volksmusik, die, von allem Fremden und Ungesunden unberührt, in ruhiger altüberkommener Pflege einfachen wertvollen Volksgutes ihre Aufgabe und ihren Sinn erblickt.

Der kulturelle Wert solcher wahrhafter und echter Gemeinschaftspflege zeigt sich aber auch darin, daß es in diesen Liebhaberkapellen keine sozialen Unterschiede gibt: da sitzt neben dem Handwerker der Schulmeister, der Bauer neben seinem Knecht, weil eben nur das musikalische Talent, die Leistungsfähigkeit und die Liebe zur Sache entscheidend und bestimmend ist. Ist es nicht rührend, zu hören, daß z. B. die Mitglieder der Kapelle „Noreia" zwei Stunden weit zu den Proben zu gehen haben, aber die Mühe nicht scheuen, weil es ihnen ein Herzensbedürfnis ist, und weil ein zutiefst in ihnen schlummernder nationaler Trieb sie drängt, ihrem ureigensten Volksgut treu zu bleiben und seiner Pflege jedes Opfer zu bringen? Wir beglückwünschen darum die Veranstalter und die Teilnehmer an dem ersten österreichischen Landmusikertreffen und wünschen, daß der so glücklich beschrittene Weg weiterhin begangen und die Organisation zu einer ständigen werden möge. Gilt doch auch für die Kunst, ja für sie in ganz besonderem Maße, das Wort des großen nationalen Erneuerers, daß „das Volk der ewige Quell und der ewige Brunnen ist, der immer wieder neues Leben gibt".

Zur „Haydn-Kontroverse".

Anmerkung zu Geh. Rat Prof. Dr. Sandbergers Ausführungen im Januar-Heft.

Von Jens Peter Larsen, Kopenhagen.

Wenn Prof. Sandberger meint, seiner Sache dadurch dienen zu können, daß er auf meine Person losgeht, so bleibe ihm das überlassen. Wenn er aber meine rein sachliche Konstatierung, daß er bis jetzt „nicht eine einzige, zweifellos echte, unbekannte Haydn-Sinfonie nachgewiesen hat" als „groteske Unwahrheit" abfertigen will, so wird man mir hoffentlich verzeihen, daß ich die Wahrheit dieser „grotesken Unwahrheit" kurz belege.

Es liegt nahe zu fragen, wo denn eigentlich dieser Nachweis geführt wurde?

Daß Professor Sandberger behauptet hat, 78 Haydn-Sinfonien gefunden zu haben, ist allgemein bekannt und durch viele übereinstimmende Referate festgestellt. Daß er aber weder äußere Belege, noch stilkritische Beweise dieser Behauptung geliefert, ja nicht einmal die Themen der Sinfonien angegeben hat, deren Echtheit er nachgewiesen haben will, das geht am allerbesten aus seinen eigenen Worten hervor (ZFM, Sept. 1936, S. 1110): „Larsen weiß außer der B-dur-Sinfonie gar nicht, welche Stücke ich anerkenne, noch welche ich verwerfe oder anzweifle." Da die — durch fünf, wahrscheinlich von einander ganz unabhängigen, Quellen als Vanhal-Werk bezeugte — B-dur-Sinfonie und die im Verlauf dieser Auseinandersetzungen in die Diskussion gezogenen — äußere Beweise entbehrenden und stilistisch durchaus zweifelhaften — beiden Regensburger-Sinfonien in Es[1] und D auf keinen Fall als „zweifellos echte" Haydn-Sinfonien

[1] In einem Aufsatz „Eine unbekannte Sinfonie von Joseph Haydn" („Die Propyläen" [Beilage zur „Münchener Zeitung"] 11. und 18. September 1936) beschäftigt sich Professor Sandberger mit dieser Sinfonie, ohne aber das Problem der Echtheit überhaupt zu berühren.

gelten können, die übrigen 75 aber nicht einmal thematisch angegeben wurden,[2] so muß meine Feststellung, daß Prof. Sandberger bis jetzt „nicht eine einzige, zweifellos echte, unbekannte Haydn-Sinfonie nachgewiesen hat" statt als „groteske Unwahrheit" als unanfechtbare Tatsache bezeichnet werden! —

Meine — in einem privaten Gespräch geäußerten — Bedenken gegenüber den „Göttweiger Sonaten" als Haydn-Werke führt Professor Sandberger jetzt zum zweiten Male ins Feld, um meine beschränkte Urteilsfähigkeit zu belegen.

Diese, in einer der ältesten Haydn-Sammlungen gefundenen Sonaten wurden nach sorgfältiger Prüfung der Quelle — die tatsächlich Haydn's Autorschaft nahelegen könnte — von dem Finder Professor E. F. Schmid als Haydn-Sonaten herausgegeben, von Professor Sandberger als „den allerbesten Klaviersonaten Haydn's zuzuzählenden Werke" anerkannt und „überhaupt von allen Kritikern, deren Besprechungen mir [Sandberger] bekannt wurden, nicht nur für echt, sondern für die mit besten Klaviersonaten erklärt, die es von Haydn überhaupt gibt". Trotzdem konnte Professor Schmid — wie er mir auf Anfrage freundlichst mitteilte — später überzeugend feststellen, daß die Sonaten tatsächlich nicht von Haydn herrühren können![3] Ich lasse dies nicht, wie Professor Sandberger, als Unterlage einer Beurteilung kritischer Fähigkeiten gelten, sondern nur als Beweis dafür, daß eine große Portion Skepsis nicht authentischen „Haydn"-Werken gegenüber berechtigt, ja notwendig ist.

Zu den persönlichen Schlußbemerkungen nur noch folgendes:

Daß „derselbe Herr beim Kopenhagener Radio eines meiner Haydn-Vortragskonzerte vermitteln wollte" ist in Wirklichkeit so zu verstehen: Professor Sandberger wollte, daß ich eines seiner Haydn-Vortragskonzerte vermitteln sollte. Daß ich im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Professor Sandberger „mit einer feiernden Begrüßungsansprache bedachte" ist dagegen ganz richtig, und ich könnte diese Ansprache, in der ich Professor Sandberger als Vertreter der deutschen Musikwissenschaft, als Lehrer und Forscher begrüßte, heute fast wörtlich wiederholen, da ich der früheren Leistungen Professor Sandbergers, ungeachtet der zwischen uns geführten Polemik, selbstverständlich immer noch nur mit dankbarer Anerkennung gedenken kann.

Die Göttweiger Sonaten von Joseph Haydn.

Von Prof. Dr. Ernst Fritz Schmid, Tübingen.

Zu der Besprechung der „Göttweiger Sonaten von Joseph Haydn" durch Rudolf Steglich im Dezember-Heft 36 dieser Zeitschrift möchte ich als Herausgeber dieser im Herbst 1934 erschienenen Sonaten vorläufig nur kurz berichten, daß ich auf Grund eines wertvollen Winkes von Doz. Dr. Willi Kahl-Köln schon seit einiger Zeit mit der Aufhellung des schwierigen Sachverhalts beschäftigt bin und nun vor dem Abschluß meiner Ermittelungen stehe. Ein interessanter Fund Willi Kahls legt die Annahme sehr nahe, daß es sich um Werke Franz Anton Hoffmeisters handelt. Den ausführlichen Nachweis gedenke ich im nächsten oder übernächsten Heft dieser Zeitschrift zu führen.

Quousque tandem . . .?

Ein Hinweis von Dr. Erich Valentin, München.

Man ist mancherlei gewöhnt. Man hat das „Dreimäderlhaus" über sich ergehen lassen und sogar überstanden, man hat Romane und Feuilletonskizzen mit falschen Sentimentalitäten und Tatsachenverdrehungen geduldig ertragen, man hat sie sogar gelesen, sich geärgert und am Ende mit ihrer Unvermeidlichkeit schweigend abgefunden. Aber da kam ein sogenanntes Wiener Lied zum Vorschein, das zwar schon vor fünfzehn Jahren „gedichtet und gesungen" wurde und längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen wäre, wenn es nicht im Fasching

[2] Auch die Themen der von Professor Sandberger seinerzeit überall aufgeführten d-moll-Sinfonie und der schon 1934 in der „Münchener Haydn-Renaissance" angekündigten C-Dur-Sinfonie waren trotz mehrfacher Bemühungen nicht zu ermitteln.

[3] Ich verweise auf die Mitteilung Professor Schmid's im gleichen Heft der „Zeitschrift für Musik".

1937 (!) feine fröhliche Urftänd gefeiert hätte. Diefes Poem, das Artur Rebner zum „Dichter" und, nun ja, Leo Afcher zum „Komponiften" hat, übertrifft trotz feiner Kürze alles, was wir je auf dem Gebiet der Genieläfterung erlebt haben.

Es hat den ominöfen Titel: „In Heiligenftadt fteht ein Bankerl am Bach". Das mag richtig und gut fein, daß da ein Bankerl am Bach fteht. Aber für jeden Mufiker verbindet fich mit dem Begriff Heiligenftadt der Name Beethovens, das erfchütterndfte Kapitel feines Lebens, das im „Heiligenftädter Teftament" bezeugt ift. Das wußte fogar Herr Rebner. Denn er erzählt:

Es war in Wien vor hundert Jahren,
im lieben, guten, alten Wien,
da zog am Sonntag man in Scharen
zum Heurigen nach Döbling hin.
Und wenn auf purpurroten Brücken
die Sonne fanft vom Himmel glitt,
barhaupt, die Hände auf dem Rücken
durch's ftille Dorf ein Wand'rer fchritt.

Das Haar umflattert wirr den Schädel
und mancher, der fein Schätzchen führt,
bleibt fteh'n und zeigt ihn fcheu dem Mädel:
„Der Herr Beethoven komponiert".
Und fragt dann die Kleine: „Wo geht er hin?",
da ging es dem Burfchen
wohl durch den Sinn:

Der Walzer-Refrain läßt den imperfekten Burfchen feinem im Präfens fragenden Mädel erklären, warum Beethoven nach Heiligenftadt geht:

In Heiligenftadt fteht ein Bankerl am Bach, inmitten von duftigem Grün.
Dort fchluchzet die Nachtigall doppelt fo füß, riecht doppelt fo fchwül der Jasmin.
Da murmeln die Wellen von Liebe und Leid, da geiftert vom Blüh'n und Verglüh'n
in Heiligenftadt auf dem Bankerl am Bach die klingende Seele von Wien!

Da wiffen wir's endlich! Man müßte erwarten, daß dem lüftigen Weaner Gemüt auch einmal die Geduld reißt und es fich diefen Schmarren verbittet. Ein Fortfchritt ift allerdings bei der Sache: es war ausnahmsweife nicht der arme Schubert, der herhalten mußte. Warum denn auch? Es gibt ja foviel Mufiker, die noch auszubeuten find. Und Beethoven — das macht fich befonders gut. Wie wäre es mit Bruckner? Etwa fo (der Vorfchlag ift unverbindlich, meine Herren Poeten):

In Linz fteht a Orgel,
hot der Bruckner d'rauf g'fpuilt,

oder mit Brahms?

In Wien gibt's a Wirtshaus,
wo der Brahms geffen hat.

Das wären doch ungeahnte Bereicherungen (für den Geldbeutel). — Aber die Sache ift zu ernft, als daß fie fcherzhaft abgetan werden könnte. Es wäre ein intereffanter Verfuch, einmal folche und ähnliche Entgleifungen zu fammeln und aus ihnen einen kulturgefchichtlichen Querfchnitt durch die geiftige Situation der unmittelbaren Nachkriegs- und Inflationszeit zu geben. Das wäre bereits eine „hiftorifche" Aufgabe.

Ein Weiterleben folcher gefchäftstüchtigen Refpektlofigkeiten müßte allerdings mit allen zu Gebote ftehenden Mitteln unterdrückt und unmöglich gemacht werden. Wenn es folchen Reimlingen an Taktgefühl mangelt und es Notenfetzer gibt, die das noch unterftreichen, dann muß ihnen eben mit dem Rohrftock auf die Finger gehauen werden.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jan Brandt-Buys: „Ulyffes" (Reichsfender München).

Purcell-Stieber: Mufik zu Shakefpeares „Sommernachtstraum" (Leipzig, Neues Theater).

C. Refpighi: „Lucrezia" (Mailänder Scala).

Othmar Schoeck: „Maffimila Doni", Oper (Dresden, 2. März).

G. Verdi: „Das heilige Feuer" („Die Schlacht von Legnano", bearbeitet von Dr. Julius Kapp, Bremen).

Konzertwerke:

Kurt Anders: „Wolkenkuckuckswelt", Liederzyklus (Lübeck).

Cefar Bresgen: Sinfonifche Suite für großes Orchefter (9. März, Akademiekonzert des Nationaltheaters Mannheim).

Franz Dannehl: Lieder und Kammermusik (München).

Carl Ehrenberg: Musik zu einem deutschen Märchenspiel (Tonhalle München, 18. März).

Johannes Engelmann: Violinkammerkonzert (Weimar, 3. März).

Wilhelm Furtwängler: Sonate für Violine und Klavier (Leipzig, Gewandhaus, durch Hugo Kolberg und Wilhelm Furtwängler).

Walter Giefeking: Sonatine für Flöte und Klavier (Berlin, durch den Komponisten und Gustav Scheck, 13. März).

Kurt Gleisberg: Variationen und Fuge (Liegnitz).

Paul Graener: Konzert für Violine und Orchester (Köln, 8. März durch Prof. Wilhelm Stroß).

Karl Höller: Choralvariationen „Jesu, meine Freude" op. 22 (München).

Karl Hoyer: Triosonate für Orgel (Reichssender Leipzig).

L. von Knorr: Erntedank-Kantate (Kiel).

Otto Krause: „Frühlingssturm", Chorwerk mit Orchester (Liegnitz).

Friedrich Leipoldt: Spielmusik op. 33 (Naumburg).

Fred Lohse: Klavierbuch 1936 (3. März, Reichssender Leipzig).

F. Malipiero: Violinkonzert (Reichsdeutsche UA, Reichssender Berlin, unter GMD Schuricht).

Friedrich Micheelsen: „Dod un Leben", Kantate (Kiel).

Siegfried Walter Müller: „Böhmische Musik" für Orchester (Plauen).

Helmut Paulsen: Konzert für Bratsche und Kammerorchester (Hamburg, 8. März, Hamburger Kammerorchester).

Ernst Peters: Sinfonie in D-dur Nr. 2 (Koblenz, 19. Febr.).

Adolf Pfanner: „O Mensch, bedenk zu dieser Frist", Chorwerk (Heldengedenkfeier der Singgemeinschaft München-West).

Helmut Riethmüller: Totentanz für großes Orchester (9. März, Reichssender Köln).

Helmut Riethmüller: „Hymnus" für Chor, Orgel und Orchester (9. März, Reichssender Köln).

Otto Rudnick: „Septembermorgen im Harz" für Chor und Orchester (Liegnitz).

Hans Wolfgang Sachse: Drei heitere Chorlieder für gem. Chor (Plauen i. V., Konzert der Kreismusikerschaft unter Leitung des Komponisten).

Hans Sachße: Morgenlied aus „Des Knaben Wunderhorn" (Schluß-Singen der städt. Singschule München).

Johannes Schanze: Trio H-dur für Klavier, Violine und Violoncello (Dresden, 25. Februar).

Heinz Schreiter: Kleine Suite für Orchester (Neustrelitz, unter Otto Miehler).

Hans Schröck: Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier: „Deutsche Jugend" (Guttenberger), Neuer Tag" (Saffen), „Der Schäfer" (Goethe), „Wenn die Rosen ewig blühten" (Hebbel) (Kompositionsabend).

Maria Schwarzkopf-Dreßler: „Sommernacht" für Alt und Klavier (Leipzig).

Gustav Schwickart: Flötensonate (Nürnberg).

Fritz Siller: Suite für Streichorchester (Liegnitz).

Heinrich Sthamer: Sinfonie Nr. 6 (Hamburg, 8. Philharmonisches Konzert).

Hans-Joachim Therstappen: Quintett F-dur für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Bläser-Vereinigung des Bremer Staatsorchesters, 16. März).

Jürgen Voigt: Zwei Choralmotetten zu 4 Stimmen (Thüringer Sängerknaben, Erfurt, 3. Febr.).

E. Wolff-Ferrari: „Triptychon" für Orchester (Neustrelitz, unter Otto Miehler).

Hermann Wunsch: Drei Fugen-Sinfonie (Berlin).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Guerino Azzolini: „Wanda", Oper (Modena).

Casimir von Paszthory: „Die Prinzessin und der Schweinehirt", Märchenoper (Weimar, 10. 4.).

Konzertwerke:

Johann Nepomuk David: Konzert e-moll für Soloflöte und Orchester (Frankfurt, Tonkünstlerversammlung 1937 des ADMV; Solist: Carl Bartuzat).

Johannes Engelmann: 2. Sinfonie (Altenburg, 5. April).

Max Gebhard: „Jungenschwur", Werk 38. Kantate f. gem. Chor, Jugendchor, Orchester und Orgel nach Dichtungen K. Brögers und Herbert Böhmes. (Tagung des Reichsverbandes d. gem. Chöre).

Hermann Grabner: „Segen der Erde". Eine Chor-Feier für gemischte-, Männer-, Frauen- und Kinderstimmen, Sopran- und Bariton-Solo und kleines Orchester. Dichtung von Margarethe Weinhandl (Weinheim a. d. Bergstraße, durch Alfons Meißenberg, Juni 1937).

Heinrich Kaminski: Klavierkonzert (Reichsdeutsche UA., Stuttgarter Musiktage).

Carl Orff: „Carmina burana", Kantate f. Soli, Chöre, Orchester (Frankfurt).

Karl Thieme: Festliche Musik für Orchester (Leipzig, durch GMD Prof. Peter Raabe).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DIE FRANZ SCHUBERT-FESTWOCHE IN FLENSBURG

28. Februar bis 7. März.

Von Erich Hoffmann, Flensburg.

Flensburg hat 8 Tage lang Franz Schubert in einer Volks-Muſikwoche gefeiert. In der Zeit vom 28. Februar bis 7. März fanden folgende Veranſtaltungen ſtatt: Eine Eröffnungsfeier, in deren Mittelpunkt die Feſtrede des Kieler Univ.-MD Dr. Friedrich Blume ſtand, umrahmt von der B-dur-Klavierſonate aus dem letzten Lebensjahre, von Edmund Schmid tief verinnerlicht vorgetragen, und der von MD Joh. Röder lebensfriſch geſtalteten B-dur-Sinfonie. Von Sonntag bis Sonnabend muſizierten in je einer Abendfeier die HJ mit dem BDM, die Schüler der Privatmuſiklehrerſchaft, die Männergeſangvereine, unter Mitwirkung der begabten Liederſängerin Gerty Molzer (Berlin) und des Flensburger Pianiſten Camillo Schuſter, die Privatmuſiklehrer gemeinſam mit muſikbefliſſenen Laien. Ein Abend wurde im Grenzlandtheater von KM Heinz Schubert mit der Aufführung der „Kleinen C-dur-Sinfonie" und dem ſehr zu Unrecht von den Deutſchen Bühnen vernachläſſigten Singſpiel „Der häusliche Krieg" in beglückender Schönheit ausgeſtaltet. Unter den Soliſten ragte Eva Eckert durch poeſievolle Verkörperung der Hauptrolle hervor. Ein Liederabend der größten lebenden Schubert-Sängerin Emmi Leisner und am Sonnabend unter Joh. Röders Leitung eine herrliche Aufführung der Es-dur-Meſſe durch die ſtädtiſchen Chöre und das Grenzlandorcheſter, ergänzten die Abendfeiern der Woche. Am Feſtſonntag, dem 7. März, reihte ſich faſt ununterbrochen eine Aufführung an die andere. Er begann mit einer kirchenmuſikaliſchen Morgenfeier unter Röders Leitung. Als Gegenbild der lebens- und kunſtreifen Es-dur-Meſſe hörten wir die frühlingsfriſche Meſſe in B-dur. Eine kammermuſikaliſche Morgenfeier im Grenzlandtheater brachte zwiſchen der e-moll-Ouvertüre und jener zu „Alfonſo und Eſtrella" (Leitung: Röder) vierhändige Klaviermuſik, Lieder und Balladen und meiſt unbekannte inſtrumentale Kammermuſik. Mit größtem Erfolg betätigten ſich die Soliſten der Choraufführungen, Adelheid Holtz-Köln, Hildegard Hennecke-Berlin, Hans Hoffmann-Bielefeld, und Rudolf Watzke-Berlin, ferner als nieverſagende Begleiterin und Partnerin von Hedda Klimek (vierhändig) Gertrud Trenktrog und die Soliſten des Grenzlandorcheſters, Konzertmeiſter Willi Krebs, Auguſt Mangelſen (Horn), Emil Krämer (Flöte). Am Nachmittag ſchenkte Elly Ney der geſamten Schuljugend eine unvergeßliche Feierſtunde. Es folgte die beſchwingte Rundfunkſendung des Jugend-Singſpiels „Der vierjährige Poſten" durch Grenzlandorcheſter und Flensburger Chöre, das auswärtige Solo-Quartett und einige Herren vom Grenzlandtheater. Abſchluß und Höhepunkt bildete das Feſtkonzert am Sonntagabend. Zwiſchen der h-moll- und der großen C-dur-Sinfonie, die Röder unter unmittelbarer Eingebung darbot und die die Feſtgemeinde wie neugeſchenkt aufnahm, ſpielte Elly Ney geſtaltungsmächtig die Wanderer-Fantaſie. — Die Ausbeute der Feſtwoche iſt gewaltig. Außer vier Sinfonien, zwei Meſſen, drei Singſpielen und rund 50 Liedern, davon etwa zur Hälfte ſelten oder nie geſungene, hörten wir eine kaum zu überſehende Menge vier- und zweihändiger Klaviermuſik, unbekannter inſtrumentaler Kammermuſik und volkstümlichen Muſizierguts, ſodaß uns die „unerſchöpfliche Fülle" Schubertſchen Schaffens zum unmittelbaren Erlebnis wurde, derart, daß der „Drei Mäderl"- und „Schwammerl"-Schubert, hoffentlich endgültig aus dem Bewußtſein aller, die dieſe Feſtwoche miterlebten, ausgetilgt worden iſt. Eine ganz breite Grundlage wurde der Volksmuſikwoche durch die Schubertfeiern gegeben, die in 22 Schulen aller Gattungen von Lehrern und Schülern unter der Mitwirkung von Soliſten aus der Privatmuſiklehrerſchaft und Künſtlern des Grenzlandtheaters ausgeſtaltet wurden.

„KLINGENDER TAG"

Schlußſingen der Städtiſchen Singſchule München.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Das alljährliche Schlußſingen der nunmehr in ihren 108. Jahrgang tretenden Städtiſchen Singſchule will mehr, als nur einen Arbeitsbericht über das im verfloſſenen Schuljahr Geleiſtete ablegen, denn es verfolgt zugleich das hohe Ziel, der Öffentlichkeit, die daran teilnimmt, offenbar werden zu laſſen, wie innig der Geſang mit jeder Lebensäußerung unſeres Volkes verbunden, daß er völkiſche Pflicht iſt. Das Bewußtſein ſolcher Lebensnotwendigkeit bereits ins Herz des Kindes geprägt zu haben, iſt das große Verdienſt aller an dieſer Schule beteiligten, aus Liebe zur Sache und völkiſchem Verantwortungsgefühl wirkenden Kräfte. Und wie aber könnte dieſer hohe Sinn des Chorgeſangs überzeugender dargetan werden, als gerade durch den Mund der Kinder, in denen noch ein konzertanter Ehrgeiz, keinerlei virtuoſe Luſt des Sichhören-Laſſens, ſondern einzig die Freude am Gemeinſchaftsgeſang und dem geſteigerten Lebensgefühl, das dieſer weckt, mit dem ungeteilten Einſatz des ganz der Sache dahingegebenen Weſens beſtimmend iſt!?

Soll dieſe mitgehende Freude der Kleinen rein und ungetrübt bleiben, dann darf man ihnen, die im Liede ſich ſelber, den Ausdruck deſſen, was ſie bewegt, wiederfinden wollen, nur ſolche Auf-

gaben stellen, die dem kindlichen Gemüte gemäß, von seinem Erleben zu durchdringen, dem natürlichen Fühlen, wie es bisher noch unverbildet blüht, erschließbar sind. In dieser Hinsicht bereitete das diesjährige Schlußsingen dem Hörer doppelte Freude; denn die Vortragsfolge war von dem Leiter der Schule, Konrad Sattler, mit bewundernswertem Feingefühl ausnahmslos auf solche Werke abgestimmt worden, die im Kindergemüt unmittelbaren Widerhall hervorrufen konnten, zugleich aber gewann man, da die Liedfolge, mit Ausnahme von C. M. von Weber, Brahms und Reger, 20 Schöpfungen von Zeitgenossen vereinte, die freudige Gewißheit, daß gegenwärtig zahlreiche chorschaffende Kräfte am Werke sind, die, wie Hans Sachs in den „Meistersingern" sagt, „der Natur noch auf rechter Spur sind". Denn selbst die kunstvollste „Tabulatur" würde beim Kinde nicht verfangen, ja, sogar dessen Befremden und Mißtrauen hervorrufen, enthörte die junge Seele dem Liede nicht den ungebrochenen Klang des Herzens, spürte es nicht den Lebensodem des Echten, Empfundenen, Gesunden. Dann erst wird die singende Jugend durch jene helle Freude, die nicht nur aus den Kehlen schallt, zugleich auch aus leuchtenden Augen strahlt, bekräftigen, daß „das ihm zur Lust geschah"!

Hatte das vorjährige Schlußsingen ein Beispiel gewiesen, wie im „Festkranz des Jahres" sich auf Schritt und Tritt Anlässe musikauslösender Art ergeben, so hatte heuer Konrad Sattler den Kreis enger und vielleicht noch inniger gezogen, indem er im „Klingenden Tag" deutlich werden ließ, wie in solchem Kreislauf jede Stunde ihre eigene Musik in sich trägt, um das Leben des Kindes vom frühen Morgen bis zur späten Nacht zu durchklingen.

Mit dem Weckruf „Steht auf, ihr lieben Kinderlein!" hebt der Tag an. Urklang der Romantik hat mit C. M. von Webers „Die Sonn' erwacht" aus „Preziosa" das erste Wort. Ihm folgt das in Uraufführung gebrachte „Morgenlied" (Text aus „Des Knaben Wunderhorn") von Hans Sachße, das in seiner volkstümlich frischen, einstimmigen Weise sowie der Begleitung durch Holzbläser und Streicher morgendliche Stimmung anheimelnd zu malen weiß. „Aufmunterung" von Markus Koch mischt einen besinnlichen Ton ein, den Dank an den Schöpfer. Nun geht es an ein „Freue dich und scherze!" Die Mädchen haben den Vortritt mit „Puppenmütterchen" von Fritz Weber, „Trostliedchen" von Hans Lang und „Fange mich" von Julius Weismann. Danach marschieren die Knaben mit ihren Soldatenspielen auf! Max Regers „Das Brüderchen", Theodor Huber-Anderachs „General Bum Bum", der bei seiner Erstaufführung mit der lustigen Bläser-, Streicher- und Trommel-Begleitung den Sängern besonderen Spaß bereitete, und Armin Knabs „Kniereiterliedchen" erfüllen diesen Kreis. Nun vereinen sich Mädchen und Buben unter dem Wahlspruch „Heute sind die Kinder froh" zum fröhlichen „Umzug", einem einstimmigen Chor mit Orchester von Heinrich Kaspar Schmid, der durch besonders innige Einfühlsamkeit in diese klingende singende Kinderwelt bezaubert. „Blumen und Tiere, unsere Freunde" gesellen sich weiter dem kindlichen Spiel. Walter Reins „Maienfahrt" lockt hinaus auf die blühende Heide, auf dem Felde beobachtet man das vorwitzige „Mäuschen" (Richard Trunk), das sich vor der Katze spitzen Krallen ins Halsloch des Kindes rettet, und schließlich erfolgt gar eine Begegnung mit dem „Osterhäschen" (Julius Weismann). Ein ernsterer Ton erklingt, die Jugend sammelt sich „Unter des Führers Fahne", vereint sich zu gemeinsamem Marsch in dem packenden „Vorwärts" von E. L. von Knorr, bekennt sich zu den künftigen Lebenszielen im gelöbnisartigen „Nur der Freiheit gehört unser Leben" von Hans Baumann und schwört sich dem Hakenkreuzbanner zu im hymnischen „Fahnenlied" von Hans Lang. Auch auf die Lebenswichtigkeit der Arbeit als des beherrschenden, innerlich froh und freimachenden Lebensgesetzes wird des Kindes Blick gelenkt, denn „Beim frohen Handwerker" spielt die nächste Abteilung. Adolf Pfanners 3stimmiges „Schreinerlied" a cappella erklang hier in erfolgreicher Uraufführung, ihm fügte sich das wuchtige „Deutsche Schmiedelied" von Alfred Waneck und das volkstonmäßige, humorige „Schusterbu, flick mir die Schuh" von Gottfried Rüdinger an. Der Tag geht langsam zur Rüste: „Bald ist es wieder Nacht!" Gottfried Rüdingers gleichnamiges Lied leitet stimmungszart die Dämmerstunde ein. Als ob nun ein Märchen erzählt würde, erklingt Armin Knabs köstliche „Stille Stadt", und allmählich wollen die tagesmüden Augen zufallen, Joseph Haas stimmt sein 3stimmiges a cappella-„Wiegenlied" an, wahrlich ein Kleinod in dem reichen Schatze unserer deutschen Wiegenlieder! „Der Mond ist aufgegangen": als wollten sie diese schirmend betreuen, treten jetzt im gemischten Chor die Stimmen der Erwachsenen zu denen der Kinder. Ernste Choralweise mahnt in Adolf Pfanners „Hinunter ist der Sonne Schein". Der Zauber der Nacht, in dem alle Brunnen, auch die des Herzens, lauter rauschen, wird offenbar in Max Regers ergreifendem „Nachtlied" (Text: M. Claudius), Perle der Musik zu Perle der Wortdichtung gereiht und in unvergleichlichem Schimmer in eins gefaßt, und dies Verzaubernde der lyrischen Stimmung schwingt weiter in „Nachtwache" von Brahms: beseligt im Frieden ruht die Welt, bis ein neuer klingender Tag beginnt. Wer aber so viel der verklärenden, kräftigenden Macht des Liedes genossen, auf dessen Lippen drängt sich unwillkürlich der Lobpreis des Gesanges und zwar in jenen begeisterten, alle mit-

reißenden Tönen, mit denen man einen höchsten Lebenswert erhebt. „Deutscher Sang allüberall", eine neue Schöpfung Gottfried Rüdingers, erbraust jetzt, unterstützt von großem Orchester, als Gesamtchor, der jung und alt, in der letzten Strophe zugleich Sänger und Hörer, Ausführende und Besucher all vereint, um in einem tiefen Sinnbild den Abend ausklingen zu lassen.

Die ungemein lebendige Anteilnahme, die im Kongreß-Saale des Deutschen Museums alle Erschienenen an den Darbietungen der Städtischen Singschule, der sich zugleich der Männerchor von Lehrern und Freunden der Anstalt sowie die Münchener Philharmoniker ergänzungsbereit zur Verfügung gestellt hatten, an den Tag legten, die wachsende innere Beteiligung von Lied zu Lied, die aufrichtige Begeisterung, die dies Jugendsingen auslöste, das alles mag Konrad Sattler und seinen Mitarbeitern Beweis genug geworden sein, daß ihr Mühen einer von der Allgemeinheit freudig begrüßten und anerkannten Sache gilt, einer wahren Volkssache! Die vorbildlichen Chorleistungen rühmten die unverdrossene, grundmusikalische erzieherische Leistung der Herren Merxmüller, Lettinger, Scheidler, Rappel, Baudrexel, Kiermeyer und Sattler, neben denen auch die Vertreter des Klavierparts Mofer, Kreuzer, Brummer und Heßler nicht vergessen werden dürfen, ebenso wenig wie der Schöpfer des mit vielen Bildern geschmückten, in der Satzgestaltung außerordentlich übersichtlichen Programmheftes, Professor H. Virl.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

JAN BRANDTS-BUYS: „ULYSSES".

Komische Oper.

Uraufführung am Reichssender München.

Von Wolfgang von Bartels, München.

Nach Paul Winters „Falada" ist der „Ulysses" nun die zweite Gabe des Reichssenders München, die er den Realbühnen zur Verwirklichung anbietet insoferne, als er das Uraufführungsexperiment wagt. An den Bühnen ist es nun, gleich der „Falada" den „Ulysses" in der realen Welt des Scheins seine Irrfahrt antreten und glücklich vollenden zu lassen. Es lohnt! Ein jeder wird sich des Welterfolges der „Schneider von Schönau" erinnern. Nun denn: desselben Komponisten „Ulysses" hält sich textlich wie musikalisch auf der gleichen Höhe. In artig gedrechselten Versen führt die Mär von Penelopes Sehnsuchtslied hinweg auf die abenteuerliche Fahrt des Ulysses. Handlung und Musik sind unlösbar miteinander verbunden. Sie ergänzen sich, übersteigern sich gegenseitig in lächelndem Humor, der aus versöhnlich stimmender Menschlichkeit und Erkenntnis wuchs, in erschöpfende Lyrik, die in ihrer süßen, dann wieder herben Größe an Mussorgsky gemahnt. Beglückende Fülle von Melodie ist gehüllt in aparteste und doch natürlich fließende Harmonik. Daß Orchester und Behandlung der Stimmen Wunder an Durchsichtigkeit und Klang aufblühen lassen, ist bei einem Meister der Satzkunst, wie es der zu früh verstorbene Brandts-Buys war, selbstverständlich. Diese komische Oper nähert sich eigentlich dem Singspiel, gar der klassischen Operette; sie ist eine Nummernoper. Jedes Bild ist in sich geschlossen, das bedeutet für den Hörer — und hoffentlich von nun ab auch für den Zuschauer — eine erleichternde Anteilnahme und zugleich die ungestörte Sichtbarwerdung der Einzelszene, ohne daß das Gesamtbild zerflattert.

Wiederum hatte der Reichssender München alles aufgeboten, um dem Werke eine ebenso sorgfältige wie stimmlich prunkvolle Wiedergabe zu schenken. Mit der Funkbearbeitung und Spielleitung hatte Erich Müller-Ahremberg die Grundlage zum entscheidenden Erfolg geschaffen. Mit Umsicht führte Hans A. Winter das Ganze. Eine wundervolle Besetzung: Felicie Hüni-Mihaczek als Penelope, Strienz-Berlin ein listiger, verschlagener Ulysses; mit welch anmutiger Frechheit verwandelte Nelly v. Peckensens Kirke die Gefährten in Schweine (der oi-oi-oi-Chor ist einer der humorigsten Einfälle!) und versuchte ihre bekirzenden Künste an Ulysses. Wundervoll der Sirenengesang Annemarie Bischoffs und Esther Mühlbauers. In Spiel und Lebensfreude leicht geschürzt die Nausikaa Hermine Schmuderers. Auch über den Lautsprecher eine Köstlichkeit, wie Ulysses dann einen Freier nach dem anderen schön langsam abmurkste! Strafe muß sein! Und der Schlußjubel stellte sich prompt ein. So möge denn die baldige Wiederholung den Funkhörern, — angeschlossen seien alle Sender und die Bühnen! — beweisen, daß München mit dem „Ulysses" von Brandts-Buys wieder einmal das Rennen gewonnen hat.

WILHELM FURTWÄNGLER: SONATE FÜR KLAVIER UND VIOLINE.

Uraufführung im Gewandhaus zu Leipzig am 1. März 1937

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Es ist bekannt, daß Furtwängler vor dem Kriege in Straßburg ein Tedeum eigener Komposition aufgeführt hat. Während seiner Leipziger Tätigkeit verlautete einmal etwas von einem Klavierkonzert, doch kam dies nicht vor die Öffentlichkeit. Die musikalische Welt hat heute von dem Komponisten Furtwängler also kaum bestimmte Vorstellungen. Und nun brachte Furtwängler selbst an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit,

dem Gewandhaus, zusammen mit dem Geiger Hugo Kolberg eine Sonate für Klavier und Violine erstmalig zum Erklingen.

Es ist keineswegs leicht, diesem Werk gerecht zu werden, weil sein Komponist eben Furtwängler ist. Unmöglich, die unauslöschlichen, in Dutzenden seiner Konzerte empfangenen Eindrücke zu vergessen, mit denen dieser unbestritten führende deutsche Meisterdirigent alle die sich innerlich verbunden hat, die ihn jemals hören konnten; unmöglich dies schon deshalb, weil Furtwängler ja selbst am Klavier saß und die unerhört eindringliche Kraft seiner Darstellung als Pianist nicht weniger wirksam ist denn als Dirigent. Unternimmt man trotzdem den Versuch, das Werk „an sich" zu charakterisieren, so ergibt sich etwa folgendes:

Eine zweifellos starke schöpferische Kraft, die anscheinend lange zurückgestaut war, musiziert sich in diesem Werk einmal nach Herzenslust aus; sie will dabei wohl gar keine Sonate im strengen Sinne schaffen, d. h. ein Werk, in dem das Verhältnis der Teile zum Ganzen immer genau ausgewogen ist, so daß keine Längen entstehen. Diese Sonate Furtwänglers ist weniger ein streng und überlegen geformtes architektonisches Gebilde als vielmehr frei ausströmende Improvisation. Die gleiche seelische Erregbarkeit und die Fähigkeit der Verinnerlichung, die wir vom Dirigenten Furtwängler kennen, stellt sich hier dar in der musikalischen Sprache der ausgehenden Romantik, die bisweilen erweitert ist durch einige kräftige tonale Reibungen. Diese seelische Entzündbarkeit verschiedenster Erlebnissphären ist das Wesentliche, ihr kommt es dann, um sich mitzuteilen, nicht immer auf die besondere Haltbarkeit des musikalischen Werkstoffes an. Unverkennbar die starke Wesensverwandtschaft mit Pfitzner, unvergleichlich die überlegene Art, mit der Wilhelm Furtwängler und Hugo Kolberg das Werk gestalteten. Ununterdrückbar aber auch der Wunsch, daß der Komponist Furtwängler sich mit diesem Werk nicht bescheide und nun etwa wieder völlig hinter dem Dirigenten zurücktrete; denn der dritte Satz dieser Sonate, der mit dem Wort „phantastisch" wohl am treffendsten gekennzeichnet ist, verbindet mit der Eindringlichkeit seines seelischen Gehaltes auch vollendete Ausgewogenheit in sich.

Die Begeisterung des ausverkauften Saales kannte keine Grenzen.

ALBERT LORTZING: „PRINZ CARAMO".

Neu bearbeitet von Georg Richard Kruse. Uraufführung im Nationaltheater Mannheim.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Es ist wohl eine große Seltenheit, daß eine Oper hundert Jahre nach ihrer Entstehung ihre Uraufführung erlebt; denn im allgemeinen ist das Urteil der Geschichte richtig und Werke, die sich nach so langer Zeit nicht durchzusetzen vermochten, haben meistens auch nicht die Stärke, um Widerstände zu überwinden und ihren Weg zu machen. Das schließt nun allerdings nicht aus, daß sich unter dem Talmi der vielen erfolglosen Werke auch manches Körnlein echtes Gold befindet und dies dürfte wohl für Lortzings Oper „Prinz Caramo" zutreffen.

Mit diesem Werke wollte Lortzing seine erste „große komische Oper" schreiben. Die textliche Grundlage bot ihm die französische komische Oper „Cosimo" von Prevost. Angefeuert durch den Erfolg seines „Zar und Zimmermann" arbeitete Lortzing mit großem Eifer und mit Begeisterung an seiner neuen Oper. 1839 wurde sie auch in Leipzig aufgeführt; aber einen Verleger für sein neues Werk fand der Komponist nicht und damit war das Schicksal der Oper besiegelt. Mit der Partitur mußte Lortzing auch viele Hoffnungen begraben, die er gerade auf diese Oper gesetzt hatte, von der er bis zu seinem Lebensende behauptete, daß es sein bestes Werk sei.

1895 erwarb nun Georg Richard Kruse die Partitur des „Caramo". Er unterzog den Text einer gründlichen Neubearbeitung und fertigte nach den hiermit notwendig gewordenen Strichen und musikalischen Änderungen einen Klavierauszug an. Nach diesen notwendig gewesenen Umänderungen tritt nun das Werk nach einem hundertjährigen Dornröschenschlaf seinen Weg auf die deutschen Bühnen an.

Die Handlung ist kurz folgende: Prinz Enrico, Sohn eines italienischen Duodezfürsten, ist nachts im Schlosse des Marquis von Farambolo eingetroffen. Alles ist in größter Aufregung, um den Gast nach seinem Erwachen mit gebührender Ehre zu empfangen. Der aber hat gar keine Lust, sich hier in einem goldenen Käfig gefangensetzen zu lassen. Heimlich tauscht er mit dem jungen Fischer Caramo, den er zufällig im Hause trifft, die Kleidung und verschwindet. Der Marquis läßt es an nichts fehlen, um den Pseudoprinzen zu ehren, hofft er doch, ihn mit seiner Tochter Diana verheiraten zu können. Doch die junge Komtesse weigert sich, den ungehobelten Prinzen zu heiraten; zur großen Bestürzung eines einberufenen Familienrates erklärt sie, sie werde dem hübschen und liebenswürdigen Fischer Caramo, den sie inzwischen kennengelernt hat, ihre Hand reichen. Angela, die Braut des wirklichen Fischers Caramo, ist inzwischen ins Schloß gekommen. Die verschlungenen Fäden entwirren sich und zum Schluß kommen die zusammengehörenden Paare auch wirklich zusammen.

Musikalisch braucht diese Oper kaum hinter einem der anderen Werke Lortzings zurückzustehen. Frisch und farbig ist diese Musik, frohes sprudelndes Leben vom ersten bis zum letzten Takte. Eine große Bedeutung besitzen die Chöre, die vortrefflich die Enge und Steifheit des Hoflebens gegen-

über dem munteren Volkstreiben charakterisieren. Meisterhaft sind die vortrefflich durchgeführten Ensembles. An die Stelle des Strophenliedes tritt überall die ausgeführte Arie. Besonders reizvoll ist die im Mozartstil gehaltene und von einem Bühnenorchester begleitete Konzertarie der Komtesse Diana. Ein Meisterstück, überschäumend von Witz und Humor, ist der Familienrat; wohl nirgends findet sich eine bessere Karrikatur von Verzopfung und geistiger Verkalkung.

Der Mannheimer Uraufführung war ein voller Erfolg beschieden. Friedrich Kalbfuß hatte mit seinen Bühnenbildern einen schönen Rahmen geschaffen, den die geschickte Regie von Heinrich Köhler-Helffrich mit frohem und buntem Leben zu füllen wußte. Sicher wahrte der musikalische Leiter Dr. Ernst Cremer den Kontakt zwischen Bühne und Orchester und ließ von der Farbigkeit und Melodienfreudigkeit der Partitur nichts verloren gehen. Die Titelrolle wurde von Franz Koblitz gesanglich und schauspielerisch vortrefflich gemeistert, der in Gertrud Gelly (Diana) eine würdige Partnerin hatte. Hugo Schäfer-Schuchardt spielte den Prinzen und Gussa Heiken wußte eine Angela von bezaubernder Frische und Natürlichkeit zu geben. Großen Erfolg erzielte Hans Scherer als Marquis, eine echt Lortzingsche Bufforolle. Schließlich seien noch genannt Fritz Bartling als Graf Arolda und Otto Motschmann als Haushofmeister Matteo und besonders auch Karl Klauß, der Leiter des vortrefflichen Chors.

OTHMAR SCHOECK: „MASSIMILA DONI"

Uraufführung im Dresdner Opernhaus.

Von Professor Dr. Eugen Schmitz, Dresden.

Othmar Schoeck, der bedeutendste Schweizer Tonsetzer der Gegenwart, steht in Deutschland in hohen Ehren. So ist jetzt wieder sein jüngstes musikdramatisches Werk, die Oper „Massimila Doni", Gegenstand einer der berühmten Weltecho weckenden Uraufführungen der Dresdner Staatsoper geworden. In glänzendem Rahmen und mit allen Anzeichen eines äußeren Erfolges hat das Werk am 2. März in Dresden seine Uraufführung erlebt.

Man bewegte sich dabei insofern auf bekannten Bahnen, als eine gleiche Ehrung in früheren Jahren auch schon anderen Opern Schoecks — der „Penthesilia", dem „Don Ranudo", dem Märchen „Vom Fischer und seiner Frau" — zuteil geworden war. Das will besagen, daß man Schoecks künstlerische Art schon kannte, als man sich nun den von dem neuen Werk ausgehenden Eindrücken hingab. Und in der Tat führen so manche Fäden der Entwicklung von jenen älteren Werken in dieses neue, wenn es auch in seiner Grundhaltung sich durchaus selbständig zeigt.

*

Massimila Doni: man kennt den Namen als Titel einer Novelle von Balzac. Nach ihr hat Armin Rueger die Textdichtung der neuen Oper gestaltet. Auch in der dramatischen Fassung merkt man ihr ihre novellistische Herkunft noch an durch einen gewissen Reichtum an sich überschneidenden Einzelheiten, sowie dadurch, daß meist mehr geistreich oder leidenschaftlich geredet als gehandelt wird.

Massimila Doni ist eine junge Herzogin, die dem alten Herzog Cattaneo verlobt ist. Sie wird aber auch glühend umworben von einem Günstling des Fürsten Vendramin, dem Edelmann Emilio, dem heimlich ihre Neigung gehört. Soweit wäre der Vorwurf eine typisch zeitlose Liebesgeschichte. Aber nun kommt die Besonderheit: der alte Herzog ist ein Opernnarr und begeisterter Mäzen der Primadonna Tinti, die im Teatro Fenice zu Venedig — man schreibt das Jahr 1830 — singt. Er wetteifert in dieser Kunstschwärmerei mit seinem Freunde Capraja, der nicht minder leidenschaftlich den Tenor Genovese des Theaters begünstigt. So kommt zum Liebeshandel die Kunst und Gesellschaftssatire. Und auch die menschlichen Verwicklungen spitzen sich weiter zu, da die Primadonna ihr Liebesnetz nach dem jungen Edelmann nicht erfolglos auswirft und dadurch den Tenor, den Herzog und Massimila je nach Veranlagung in verschiedenen Graden eifersüchtig macht. So sind allerhand Wirrungen und Skandälchen erst zu überwinden, ehe es zum glücklichen Ende kommt, das die jungen Paare standesgemäß zusammenführt.

Wie das alles im einzelnen sich entwickelt in den auf sechs Bildern verteilten vier Akten der Oper, braucht nun gar nicht näher geschildert zu werden, um zweierlei erkennen zu lassen: einmal, daß in dem Stoff trotz seiner novellistischen Prägung doch allerhand Bühnenwirksamkeit steckt, und sodann, daß er sozusagen „musikgeladen" ist.

Die Bühnenwirksamkeit ergibt sich vor allem aus dem immer wieder beliebten „Theater auf dem Theater", wie es seine Handlung, in der eine Primadonna und ein Tenor führende Rollen spielen, sich von selbst versteht. Eine der Hauptszenen führt zu einer Opernprobe ins Teatro Fenice. Tenor und Primadonna als Jupiter und Europa auf der Bühne, die Mäzene und ihr Freundeskreis in den Logen, die Luft mit allseitiger Eifersucht geladen, der Tenor — fast wie weiland Bajazzo — wütend aus der Rolle fallend und seine ungetreue Donna höchst unfanglich anbrüllend, darob Entrüstung, Gelächter, Skandal im Zuschauerraum — so etwas gefällt stets! Und es ist nur die greifbarste unter allerlei theatralischen Überraschungen, die der Verlauf der Liebes-

und Theaterintrige mit verwechselten Zimmern, vertauschten Mänteln, belauschten Gesprächen, zerrissenen Briefen und einem Selbstmordversuch sonst noch bringt.

Rechnet man aber dazu die Gefühlsbetontheit der Liebeshandlung, die vom eifersüchtigen Zank bis zum inbrünstigen Madonnengebet alle Herzensregungen durchläuft, endlich als Hintergrund des Ganzen die Romantik der Lagunenstadt mit ihren singenden Gondoliers und ihren Nachtstimmungen über dunklen Kanälen zwischen geheimnisumwitterten Palästen, so ist auch der Musikreichtum des Stoffes schon umschrieben. Und man versteht, daß eine Tondichterfantasie wie die Schoecks sich an diesem Vorwurf entzünden konnte. Man hört schon, wenn man die Novelle liest, im Geiste die Koloraturkünste der Primadonna, die Schmachtgesänge des Tenors, die schwärmerischen und leidenschaftlichen Ergüsse der Liebenden, den plappernden Disput der streitenden Mäzene, die Klänge der venetianischen Landschaft.

*

Mit feiner Könnerhand hat Schoeck all das herausgeholt. Die unmittelbarste Wirkung geht dabei von den lyrischen Teilen der Musik aus, in denen der feinsinnige Liederkomponist Schoeck zur Geltung kommt. Glanzstücke dieser Art, die der Oper am Uraufführungsabend sogleich die Herzen gewannen, sind vor allem das, den ersten Akt beschließende Gebet der Massimilla zur Madonna mit einer hereinklingenden Kindermelodie. Es kehrt am Schluß des Werkes leitmotivisch anklingend wieder. Dann der Schiedsspruch Massimillas bei dem Streit im Theater und dann vor allem die auf fast penthesileahafte Leidenschaft gestellte Briefszene, mit der das vierte Bild ausklingt. Doch sind das nur die Hauptmomente dieser lyrischen Prägungen. Im kleinen sind solche Züge über das ganze Werk verbreitet. Allerdings wollen sie da herausgehört werden.

Ein zweiter Grundzug der Musik Schoecks, der sogleich ins Ohr fällt, ist ihre Stimmungskraft. Feinfarbiger Impressionismus vereint sich da mit malerischer Romantik zu gegensatzreichen Wirkungen. Sogar minder einfallsreiche Episoden, wie der etwas schwer in Fluß kommende Anfang der Oper gewinnen durch diese Stimmungsmalerei bezwingenden Eindruck. Dabei schwingt das Pendel des Ausdrucks sehr weit zwischen Phantastik und Wirklichkeit. Wenn im nächtlichen Palazzo der Mäzen seine Primadonna gleichsam hypnotisierend auf der Geige zum Gesang begleitet, so fühlt man sich im Bereiche Hoffmannscher Spukszenen. Und in der bewegten Szene der das Teatro Fenice verlassenden Besucher klingt mit Volkstrubel, Rufen der Gondolieri und der Straßenverkäufer der tönende Realismus von Charpentiers „Louise“ wieder an.

Schwerer als die lyrischen und stimmungsmalenden Seiten der Musik haben es die geistreich charakterisierenden Partien zur Geltung zu kommen. Die Liebeskünste der Primadonna, die ästhetisierenden Auseinandersetzungen der Mäzene gehören hierher. Da sind Herz und Gefühl weniger beteiligt als der kritische Kunstverstand. Immerhin bewundern wir auch da den witzigen Schoeck, der den „Don Ranudo“ geschaffen hat.

Die Form, in der Schoeck diese musikalischen Ausdruckswelten hält, ist die des großlinigen fließend durchkomponierten, sparsam leitmotivisch angelegten Musikdramas. Die vielberufene „Musizieroper“ ist nicht Schoecks Sache — g l ü c k l i c h e r w e i s e nicht, möchte man sagen, angesichts des Mißbrauchs, der mit diesem Begriff und dieser Form neuerdings manchmal getrieben worden ist. Selbst in den Theaterszenen, wo ja geschlossene Opernformen durchaus möglich gewesen wären, kommt es nicht zu solchen. Nur das Ensemble, allerdings mit freiester selbständiger Führung der zusammenklingenden Stimmen, erscheint als Entlehnung vom älteren Opernstil gelegentlich. Der Trockenheit des Recitativs wird durch fließende Linie eines reich orchestral untermalten Sprechgesangs ausgewichen. Das Orchester Schoecks ist der klug und fein gemeisterte Klangkörper der Richard-Strauß-Schule, die Harmonik geht in der scharfen dissonanten Zergliederung und Alterierung der Akkorde, in der freischweifenden Modulation bis an die äußerste Grenze des eben noch tonal Faßbaren.

So kann man wohl sagen, Schoeck habe in „Massimila Doni“ all seine bisherigen Schaffensergebnisse auf einen neuen Nenner gebracht. Er tat das mit idealistischem Verzicht auf grobe äußere Wirkungen, und doch mit dem Erfolg, daß sein Werk, wenn es das rechte Publikum findet, zu diesem lebendig zu sprechen vermag. Der Erfolg der Uraufführung hat das bewiesen.

Ganz erstklassig war die Dresdner Aufführung des Werkes. Wundervoll der Klang des Orchesters! Das ist bei dieser Oper, bei der oft die Zeichnung erst durch die Farbe den rechten Sinn erhält, sehr wichtig. Die Klangkultur unserer Staatskapelle feierte da wieder einmal einen großen Triumph. Aber Karl B ö h m als musikalischer Leiter, der sich offenbar mit großer, gläubiger Liebe in das Werk vertieft hat, wußte trotzdem neben dieser Klangwirkung auch das gesungene Wort mit aller Deutlichkeit, die dieser Stil irgend zuläßt, zur Geltung kommen zu lassen.

Auf der Szene hatte H o f m ü l l e r s Spielleitung mit nicht minder liebevoller Eindringlichkeit die möglichst lebendige Verdeutlichung der Handlung erfolgreich durchgeführt und den beiden Ensembleszenen in und vor dem Theater auch die gebotene äußere Belebtheit gegeben. Vor allem aber bereiten große Freude die Bühnenbilder. Wir sind gewohnt, von Adolf M a h n k e Eindrucks-

volles zu sehen. Aber diesmal hat er sich selbst übertroffen. Gleich das einleitende Freilichtbild, das die Fantasie irgendwohin an die oberitalienischen Seen versetzt, entzückt durch die freudige Lebhaftigkeit seiner Farben, die Wirklichkeitstreue und den malerischen Geschmack. Und dann ersteht Venedig, so lebensecht und stimmungsgesättigt, wie es nur ein genauer Kenner, der an Ort und Stelle Eindrücke gesammelt hat, nachschaffen kann.

Sinn- und stilgemäß gliedern sich den Bühnenbildern die von Elisabeth von Auenmüller geschaffenen Kostüme an. Man sieht italienisches Biedermeier mit farbigen Fräcken und entsprechender Haar- und Barttracht, wobei sich der dramatische Charakter jeweils mit ausprägt, so daß etwa Massimila herb, elegisch, die Primadonna überelegant, der Tenor posenhaft, der Herzog altmodisch bizarr, der Fürst Vendramin schwärmerisch romantisch wirkt.

Ganz erstklassig war auch die Besetzung. Daß man für die Titelpartie einen Gast, Felicie Hüni-Mihacsek, berufen hatte, geschah, weil diese Künstlerin mit dem Stile Schoecks besonders vertraut ist. Die stille, verinnerlichte, überlegene Art der um ihr wahres Liebesglück ringenden jugendlichen Aristokratin findet durch sie ebenso glaubhafte Verlebendigung, wie sie die Lyrismen ihrer Partie mit warmer, kultivierter Stimmschönheit meistert. Ihr Gegenbild, die verführerische, kokette Primadonna Tinti, kann man sich garnicht überzeugender verlebendigt denken, als dies durch Erna Sack geschah, die im Gesang verwegenste italienische Virtuosität verwirklichte und dabei so elegant und reizend aussah, daß man ihr ohne weiteres bezaubernden Einfluß auf Venedigs ganze Männerwelt zutraut. Torsten Ralf als Genovese war ganz „berühmter Tenor", mit der großen gesanglichen Stärke und der kleinen menschlichen Schwäche, die ihm die Handlung zuschreibt, indessen bei Dittrich der schöne Tenorton mehr Untermalung echt menschlicher, bald scheu befangener, bald in Leidenschaft ausbrechender Liebe wurde, wie sie den jungen Kavalier Massimilas ziert. Der etwas schattenhaften Gestalt des Fürsten Vendramin wußte Schellenberg durch große Wärme und Schönheit des Gesangs Farbe und Relief zu geben. Zwei Prachtfiguren gesanglicher und darstellerischer Groteskkomik stellten Teßmer und Böhme als die beiden pedantischen Mäzene, köstlich gegensätzlich in Erscheinung und Stimmklang. Der Chor hat keine sehr große, aber eine reichlich schwierige Aufgabe. Daß er sie ganz im Stil des Werkes löste, war durch Pembaurs Vorbereitungsarbeit gewährleistet.

So reihte sich alles an zu einem schönen Gelingen, das denn auch nicht ausblieb.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 12. Februar: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Nep. David: „Ich wollt, daß ich daheime wär", Choralmotette für vierst. Chor (EA). — Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen", Motette für gemischten Chor. op. 74, Nr. 1.

Freitag, 19. Februar: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge f-moll für Orgel (vorgetr. von Walter Zöllner). — Heinrich Schütz: „Das ist je gewißlich wahr", Motette für 6st. Chor aus der „Geistlichen Chor-Musik". — Joh. Herm. Schein: „O Domine", Motette für sechsst. Chor. — Philippus Dulichius: „Christus humiliavit semet . . .", achtst. Chor aus den Centurien.

Freitag, 26. Februar: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge a-moll f. Orgel (vorgetr. von Domkantor Hans Heintze-Dresden). — Johann Eccard: „O Lamm Gottes unschuldig", f. fünfst. Chor. — Joh. Nep. David: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", Motette für vierst. Chor. — Joh. Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen", Motette für gemischten Chor. op. 74, Nr. 1.

Freitag, 5. März: Joh. Pachelbel: Ciaconna f-moll, f. Orgel (vorgetr. von Ed. Büchsel). — Orlando di Lasso: „In monte Oliveti", Motette für sechsst. Chor. — Joh. Eccard: „Vom Leiden Christi", für sechsst. Chor. — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea", Motette für fünfst. Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 6. Februar: Max Reger: Fantasie und Fuge über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" op. 52,2 f. Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Anton Bruckner: Drei Motetten f. gem. Chor: „Os justi", „Ave Maria" und „Locus iste". — Anton Bruckner: Zwei Motetten f. gem. Chor: „Christus factus est" und „Virga Jesse".

Sonnabend, 13. Februar: Joh. Seb. Bach: Passacaglia und Fuge in c-moll, f. Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Richard Strauß: „Deutsche Motette" für 4 Solostimmen und 16st. Chor a cappella, op. 62. — Hugo Wolf: Zwei Lieder f. gem. Chor: „Einklang" und „Ergebung".

Sonnabend, 27. Februar: Joh. Seb. Bach: Partita über den Passionschoral „Sei gegrüßet . .“ f. Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Siegfried Kuhn: „Crucifixus“ für sechsst. Chor. — Hans Georg Burghardt: „Agnus Dei“ für vierst. Knabenchor. — Otto Thomas: „Ergebung“ für dreist. kleinen Chor und „Am Kreuz erblaßt“ für vierst. Chor.

Sonnabeng, 20. Februar: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge in fis-moll für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Johann Hermann Schein: „O Domine“, Motette für sechsst. Chor. — Heinrich Schütz: „Verleih uns Frieden gnädiglich“, fünfst. Motette aus der geistlichen Chormusik (1648). — Albert Becker: Antiphone und Psalm. — Alfred Valentin Heuß: „Chor der Toten“ für gem. Chor. — Jacobus Handl (Gallus): Ecce, quomodo moritur.

ERFURT: Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 27. Januar: Richard Wetz: Passacaglia und Fuge d-moll op. 55 für Orgel und „Crucifixus“ op. 44 für gem. Chor. — Max Reger: Das deutsche Agnus Dei op. 138 und Motette op. 110 Nr. 3 „O Tod, wie bitter bist du“.

Mittwoch, 3. Februar: Dietrich Buxtehude: Ciaconna c-moll und Passacaglia d-moll für Orgel. — Johann Hermann Schein: Motette zu fünf Stimmen „Siehe nach Trost war mir sehr bange“. — Liebhold: Choralmotette zu vier Stimmen „Nun danket alle Gott“. — Jürgen Voigt: Zwei Choralmotetten zu vier Stimmen: „Mitten wir im Leben sind“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (UA).

Mittwoch, 10. Februar: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll für Orgel. — Johannes Brahms: „In stiller Nacht“ für Knabenchor, „Nachtwache“ f. gem. Chor, op. 104.2 und „Im Herbst“ für gem. Chor, op. 104.5. — Max Reger: „Wir glauben an einen Gott“ op. 138.8 und Motette op. 110 Nr. 3 „O Tod, wie bitter bist du“.

Mittwoch, 17. Februar: Johannes Brahms: Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ für Orgel; aus „11 Choralvorspiele“: „Schmücke dich, o liebe Seele“, „Herzlich tut mich verlangen“ (Nr. 9), „O Welt, ich muß dich lassen“; zwei geistliche Gesänge aus op. 104: „Nachtwache“ und „Im Herbst“; zwei Motetten aus op. 110: „Ach, arme Welt“ vierstimm. und „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ achtstimm.

Mittwoch, 24. Februar: Joh. Seb. Bach: Fantasie G-dur für Orgel. — Max Drischner: Variationen über „Deutschland, Deutschland über alles“ für Orgel. — Walter Rein: „Frisch auf in Gottes Namen“ (Weise 1545) f. MCh und „Erde, du bist das Korn“. — Fritz Büchtger: Morgenlied (Hermann Stehr). — Karl Schäfer: Aus „Fanfaren“ Werk 35 „Legt einen Kranz . . .“ und „Mag unser Sein . . .“ — Hans Lang: „Totenfeier“ und „Empor aus Nacht!“.

Mittwoch, 3. März: Johann Pachelbel: Ciaconna f-moll f. Orgel. — Dietrich Buxtehude: Ciaconna e-moll f. Orgel. — Passionslied: „Ihr Felsen hart und Marmelstein“ (Satz für Knabenchor von H. Poppen). — Antonio Lotti: Vere languores f. MCh. — Passionslied: „Da Jesus in den Garten ging“ (Satz für Knabenchor von H. Poppen). — G. B. Martini: In monte Oliveti f. MCh. — Passionslied: „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (Satz für Knabenchor von W. Hensel). — Joh. Michael Bach: Motette zu fünf Stimmen „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“.

BAMBERG. Der Schwerpunkt des musikalischen Lebens liegt nach wie vor in den Händen des von Dr. Küspert trefflich geleiteten Musikvereins. Den Höhepunkt brachte das Sinfoniekonzert der Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempen, der den Abend mit der Coriolan-Ouvertüre eröffnete. Stärksten Eindruck hinterließ Hans Pfitzners Klavierkonzert in Es in der unvergleichlichen Wiedergabe des Solopartes durch Edwin Fischer, der in der markanten Ausprägung der so grundverschiedenen Stimmungsgehalte der einzelnen Sätze einen außergewöhnlich hohen Grad lebendiger innerer Wirksamkeit erzielte. Der Abend wurde mit der Brucknerschen „Fünften“ beschlossen, die hier erstmals in der Urform erklang. So gerne man schließlich auf die wesenlose Äußerlichkeit des Fern-Bläserchors und anderer Zutaten verzichtet, eine vierzigjährige Konzertpraxis hat schließlich doch nicht ohne Grund die bisher üblichen Striche zu Gunsten der Gesamtwirkung des Werkes für nötig erachtet. Auf seiner großen Konzertreise durch Deutschland begegnete man dem französischen Pianisten Alfred Cortot, der sich als einer der allerersten Chopin-Interpreten erwies. Er entzückte mit einer Poesie, einer Natürlichkeit und einer Grazie des Spieles, die ihresgleichen sucht. Auch das erste örtliche Auftreten des Berliner Strub-Quartetts brachte einen Abend größten kammermusikalischen Erlebens. Max Regers Es-dur-Quartett wurde mit ausgeglichener Klangkultur und restloser geistiger Durchdringung zur Darstellung gebracht. Das Beethovensche cis-moll-Quartett mit seiner auffälligen 7-teiligen Form wurde zur musikalischen Offenbarung. Zwischen beiden Werken strahlte wie verklärender Sonnenschein Mo-

zarts C-dur-Quartett. Gertrude Pitzinger bewies ihre Berufung zur Konzertsängerin ebenso ein gewähltes Programm, in dem sie auch dem Volkslied gebührenden Raum gab wie durch eine gepflegte Kultur ihres selten schönen Mezzo-Altes. Rudolf Volkmann hat als poetisch gestaltender Begleiter an ihrem schönen Erfolg wesentlichen Anteil. In den Dienst des Winterhilfswerkes stellte sich auch mit gutem musikalischen Erfolg der Musikzug der 56. SS-Standarte mit einem Symphoniekonzert unter der zügigen Leitung seines Führers Bernhard Knobloch, der mit einer recht ansprechenden Wiedergabe der 2. Symphonie von Beethoven und des Mozartschen Violinkonzertes Nr. 4 in D (Solist: Molitor) auch seine Eignung für anspruchsvollere musikalische Aufgaben erbrachte. Auch der Chor der Oberrealschule gab einen Abend zugunsten des WHW, der musikalisch betrachtet, über den Rahmen der üblichen Schülerkonzerte hinausreichte. Brachte er doch durchwegs für Bamberg interessante Erstaufführungen, so die reizenden „Jugendlieder" von Heinrich Kaspar Schmid, die originellen „Schelmenlieder" von Josef Haas und zum Beschluß des Abends dessen eigenwillige „Hymnen an das Licht". Der Leiter des Chores Dietrich Amende steuerte an diesem Abend als Pianist Klaviermusik von Max Reger und Claude Debussy bei, wobei er besonders bei Debussy eine für den Impressionismus typische Sinn- und Klangdeutung zu erreichen vermochte.

Mit steigendem Interesse verfolgt das musikalische Bamberg das anerkennenswerte Bemühen des einheimischen Organisten Max Hellmuth, beste Kirchenmusik ins Volk zu tragen. Gelegentlich einer kirchenmusikalischen Feierstunde in St. Martin, die dem Grundgedanken der Totenehrung Rechnung trug, erfreute er mit einer glänzenden Wiedergabe der Partita in d von Karl Höller, der gelungenen Erstaufführung einer plastisch geformten Doppelfuge in b von Ludwig Zölch und der Uraufführung einer e-moll-Fuge des schlesischen Komponisten Johannes Kobeck aus dem Manuskript. Die Bamberger Gesangvereine „Liederkranz", „Cäcilia" und „Frankonia" stellten ihre Herbstkonzerte vornehmlich in den Ehrendienst am Volksliede. Die größere Chorform fand Berücksichtigung durch eine Aufführung des deutschen Requiems von Brahms durch das Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen in der Stefanskirche unter Leitung des UMD Georg Kempff. Bei ausgezeichneter Solistenbesetzung (Martha Lipps, Johannes Willy) und restloser geistiger Erfassung des Werkes durch den Dirigenten ward sie zum nachhaltigen Erlebnis. Die einheimischen Künstler Ernst Schurer (Geige) und Karl Leonhardt (Klavier) hatten wiederholt Gelegenheit, die Programme der Bamberger Gesangvereine durch wertvolle instrumentale Beigaben (Othmar Schoeck, Max Reger) zu bereichern. Geritt Visser, ehemals Tenor an der Bamberger Oper, brachte den Mut auf, in einem eigenen Konzert Schuberts „Winterreise" zu vermitteln. Seine mit erlesener stimmlicher Kultur und reifer Auffassung ausgestattete Interpretation hat den vollen Harmoniesaal vollauf verdient. Im Stadttheater findet in der Hauptsache die klassische Operette gediegene Pflege. Unter Beiziehung namhafter Solokräfte aus Coburg, Stuttgart und München kam unter der Leitung des tüchtigen KM Arthur Zapf eine recht wackere „Freischütz"-Aufführung zustande, die wehmütige Erinnerungen an die einst selbständige Bamberger Oper auslöste. Hoffentlich wird dieselbe mit dem bereits in das Stadium der Verwirklichung getretenen Plane eines Theaterneubaues wieder zu neuem Leben erweckt. Hat doch das städtische Hochbauamt bereits die Pläne für das neue Theatergebäude ausgearbeitet, das wie das alte E. Th. A. Hoffmanntheater am Schillerplatz erstehen soll und ein 40 m hohes Bühnenhaus erhalten wird. Franz Berthold.

BOCHUM. Das städtische Orchester veranstaltet in dieser Spielzeit 5 Meister-, 6 Sinfonie-, 2 Chor- und 8 Kammermusik-Konzerte. Die größte Beachtung finden, wie schon im Vorjahre, die Meisterkonzerte. Bisher hörten wir Emmi Leisner, Friedrich Wührer, Guila Bustabo und Gaspar Cassado. Besonders herzlich gefeiert wurde der spanische Cellist, der das Dvorak-Konzert mit blühendem Ton und gereifter Musikalität vortrug. Er ist als Techniker wie als Musiker von so überragender Bedeutung, daß man sein Spiel immer als vollendete künstlerische Leistung empfindet. Der Solist brachte außer Dvořák das selten zu Gehör kommende Pezzo Capriccioso von Tschaikowsky. In den Sinfoniekonzerten wirkten als tüchtige Solisten mit der neue 1. Konzertmeister Erwin Häusler (Dvořák), Herbert Pollack (Liszt A-dur), Hugo Kolberg (Beethoven) und die Cellistin Maria Forst (Pizzetti).

Mehrere Orchesterwerke wurden zum ersten Mal hier aufgeführt. Die Passacaglia in c-moll von Albert Jung gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen der neuen Orchesterliteratur. Formbeherrschung und polyphone Durcharbeitung verraten den gewandten Techniker, die Formulierung der musikalischen Gedanken den gesund empfindenden Tonsetzer. Das Werk erzielte trotz ausgezeichneter Wiedergabe leider nur einen Achtungserfolg. Eine kühle Aufnahme fand auch die Bergsinfonie von Liszt, dagegen hatte Verdis „Nebukadnezar"-Ouvertüre zündende Wirkung. Im übrigen wurde des 125. Geburtstages von Franz Liszt, wie auch anderswo, gebührend gedacht. Weitere Neuheiten waren Weismanns Vorspiel zum „Sommernachtstraum" und Werner Egks

„Georgica". Bruckners Sechste erklang in der Urfassung.

In den Chorkonzerten hörte man den „Memelruf" von Herbert Brust und das Requiem von Berlioz (zum 100jährigen Jubiläum der Erstaufführung). Brust hat ein Chorwerk geschaffen, das mitten in die Gegenwart führt, indem es auf die Not des Memellandes aufmerksam macht. Um die Dichtung von Erich Hannighofer zu voller Wirkung zu bringen und gleichzeitig ihrer Tendenz weitgehenden Widerhall zu verschaffen, mußte sich der Komponist einer Ausdrucksweise bedienen, die man mit dem Begriff Volkstümlichkeit zu bezeichnen pflegt. Die Chorpartien erklingen in natürlichem Satz und sangbarer Melodik. Weniger dankbar ist das Solo, um das sich Eugen Klein bemühte; die eingefügte Sprechrolle wirkt deplaziert. Berlioz' Requiem erlebte eine großartige Aufführung. Die Orchester und einige Chöre der Städte Bochum und Dortmund (500 Mitwirkende) hatten sich zu diesem Zweck zu einer künstlerischen Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen. Der das Werk ohne Partiturvorlage dirigierende KM Leopold Reichwein brachte eine mitreißende und eindrucksvolle Wiedergabe zustande.

Von den Kammerkonzerten, die in der Hauptsache vom Häusler-Quartett bestritten werden, verdient eine Veranstaltung mit Kammerorchester Erwähnung. Neben einer unbekannten Sinfonie von Georg Christoph Wagenseil machte man die Bekanntschaft mit dem Concerto grosso für konzertante Instrumente und Orchester op. 19 von Cesar Bresgen. Der junge Komponist ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich alten Meistern verpflichtet, aber er ist alles andere als ein Epigone. Sein frisches Musikantentum berührt ebenso wohltuend wie seine um eine persönliche Ausdrucksgestaltung sich bemühende Musizierart. Der durchsichtigen Partitur, die mit einer geschickt gebauten Fuge schließt, dienten Prof. Reichwein, das Orchester und tüchtige Kammermusiker mit höchster künstlerischer Hingabe. Der Erfolg war eindeutig. Rudolf Wardenbach.

BREMEN. (UA: H.-J. Therstappen, Quintett, F-dur op. 26, für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott.) Therstappen kennt die Blasinstrumente genau, weiß ihre klangvolle Lage auszunutzen und besitzt einen ausgeprägt feinen Farbensinn. Seine Rhythmik ist vielgestaltig, dabei wird die Geschlossenheit der großen Linie gewahrt. Die Themen sind scharf profiliert. Heiter, kräftig beginnt der Kopfsatz, ein zweites weicher geformtes Thema wird zu großer Steigerung entwickelt, die die ganze Klangschönheit der Instrumente erblühen läßt; Reprise. Das $^6/_8$-Scherzo, voll Lebensfreude und Humor, oft herzerquickend. 3. Satz, Aria: Schön gebunden gleitet die Melodie von einem Instrument zum andern, ein Stück starken Stimmungsgehaltes. Ein Rondo in freier Form beschließt das eindrucksvolle Werk. Der Erfolg bei den Hörern war sehr stark. Die Bläser unseres Staatsorchesters spielten mit Vollendung. Dr. Kratzi.

COBURG. Das Landestheater hat in der Oper einen durchaus wertvollen Spielplan aufgestellt und bis jetzt so durchgeführt. In einer glänzenden Ringaufführung waren bedeutende Gäste herbeigeholt worden wie Thomas Salcher-Wiesbaden, Ruth Jost-Arden-Köln, Larçen-Berlin und Sieber-Frankfurt. In einer bedeutenden Carmen-Aufführung erregte die neuverpflichtete Mezzosopranistin Marga Wülfing größtes Interesse. Intendant Erwin Dieterich hat Lortzings Oper „Der Großadmiral" äußerst geschickt inszeniert. Zum Gedenken an Carl Maria von Weber wurde seine Oper „Euryanthe" in Hofmüllers Neufassung herausgebracht mit trefflichen Darstellern wie Anni Brunner (Euryanthe), Else Boy (Eglantine), Hans Heinrich Hagen (Adolar) und Adolf Permann (Graf Lysiart). Eine Lohengrin-Aufführung mit Kammersänger Josef v. Manowarda als Gast war ein künstlerisches Erleben. Eine eindrucksvolle Aufführung von d'Alberts „Tiefland" fand statt mit Marga Wülfing und Gustav Sauer. Pfitzners „Das Herz" unter der Leitung von Siegfried Meik fesselte das Publikum. Auch die Oper „Der Corregidor" von Hugo Wolf wurde unter der Regie von Erwin Dieterich und der musikalischen Leitung von Walter Tuebben gut herausgebracht, und auch Verdis „Maskenball" konnte wieder mit seinen schönen Melodien entzücken. Als ein interessanter und zugleich künstlerisch wertvoller Fund erwies sich ein Jugendwerk von Richard Wagner, die große komische Oper „Das Liebesverbot", das der Intendant wieder ans Rampenlicht zog, ein Werk, das in seiner Musikalität schon das Genie ahnen läßt.

Das Konzertleben zeigte neben dem Theater ebenfalls reichste Entfaltung. So spielte das Landestheater unter der Leitung von Siegfried Meik drei prächtige Sinfoniekonzerte mit Werken von Graener, Draeseke, Reger, Bruckner und von den Jüngsten Trapp und Anders. Als Solisten waren hinzugezogen Gertrud Riedinger-München (Gesang) und der Cellist Prof. Steiner-Berlin. Brahms' „Requiem" wurde unter Leitung von Karl Tuebben eine Weihestunde in der Hauptkirche St. Moriz. Auch Haydns „Die Jahreszeiten" dirigierte S. Meik mit vieler Hingabe und die Solisten (Meta Meik-Röhrig, Hans Heinrich Hagen und Georg Oeggl) bewährten sich als gute Oratoriensänger. Ein großes Sinfoniekonzert unter der Leitung des GMD Dr. Peter Raabe bot Liszts „Les Pré-

ludes“ und Bruckners Erste in bester Ausdeutung. Zugleich lernten wir hierbei Sigfrid Grundeis als einen hervorragenden Lisztspieler kennen. — Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ führte in Arbeitsgemeinschaft mit dem Landestheater unter der künstlerischen Leitung von Hofkapellmeister Fichtner ein künstlerisch höchst beachtliches Programm durch. Es nahm seinen Anfang mit einem Kirchenkonzert des Leipziger Thomanerchors, wobei auch Prof. Georg Kempff-Erlangen als Meister des Orgelspiels sich bewährte.

In einem Liederabend entzückten Käte Heidersbach-Berlin und Georg Hann-München durch prächtige Lieder. In einem Künstlerkonzert, das zu einem Erlebnis wurde, sang Kammersänger Josef von Manowarda mit bester Einfühlung Lieder von Schubert und Liszt und Arien von Verdi. Prof. Pembaur spielte Beethovens Appassionata und Schuberts Wandererphantasie mit genialem Spiel. Als Schlußkonzert spielte das Berliner Instrumentalkollegium des Prof. Dr. Stein, das Bach und Händel in höchster Vollendung interpretierte. Die Sopranistin Hilda Wesselmann sang tiefempfundene Arien und Kantaten. Auch der Wunderknabe Walter Barylli konnte in einem Konzert das Publikum zu großer Begeisterung mit seinem erstaunlichen Spiel hinreißen. Die „Konzertgemeinschaft Coburg“, die auch den Chorgesang pflegt, veranstaltete außerdem einige Künstlerkonzerte von hohem Wert mit guten Solisten, wie der Pianist Claudio Arrau, die Violinistin Andrea Wendling, die Cellistin Annlies Schmidt und der Tenor Rudolf Gerlach. Auf dem Gebiet der intimen Kammermusik bot das Bochröder-Quartett des Landestheaters drei Kammermusikabende, worin nur Wertvolles im Programm wie in der Ausführung zu hören war. Die musica sacra fand in verschiedenen Veranstaltungen durch KMD Schamberger pfleglichste Behandlung. Prof. Dr. Trunzer.

DANZIG. Ein Bußtagskonzert der Danziger Singakademie und des Domchores zu St. Marien brachte als Hauptwerk das „Dettinger Tedeum“ von Händel, das mit Otto Karl Zinnert-Dresden als Solisten unter der Leitung von KMD Reinhold Koenenkamp eine würdige Aufführung erlebte. Voran ging diesem Werk ein Chorgedicht mit Orchester „Die Toten“ von Koenenkamp, das ich leider anderweitiger dienstlicher Verpflichtung wegen nicht hören konnte. Dem Vernehmen nach handelt es sich um ein fein empfundenes, gediegenes Werk, das stilistisch dem 19. Jahrhundert verpflichtet ist.

Dem Gedenken an den 40. Todestag Bruckners gewidmet war ein Konzert des Danziger Männergesangvereins mit dem 150. Psalm und dem Te Deum. Der unter der Leitung von Heinz Lühning stehende Chor (verstärkt durch seinen Frauenchor) legte damit ein schönes Zeugnis seines ernsten Strebens ab, das anzuerkennen bleibt ungeachtet der Tatsache, daß die Schwierigkeiten namentlich des Psalms noch nicht immer gemeistert werden konnten. Verständnisvolle Interpreten der Solopartien waren Charlotte Achepohl-Königsberg (Sopran), Gustel Heinrichsdorff-Danzig (Alt), Heinz Mathei-Berlin (Tenor) und Prof. Dr. Erwin Roß-Königsberg (Baß).

Die nach den ersten beiden staatlichen Sinfoniekonzerten auf GMD Hans Schwieger gesetzten Hoffnungen haben sich in schönster Weise erfüllt. Seine überragende Gestaltungsfähigkeit in Verbindung mit einer außerordentlichen Gewissenhaftigkeit und einem mitreißenden Temperament hat uns inzwischen Aufführungen von so hoher Qualität erleben lassen, wie sie hier lange nicht gehört wurden. Besonders eindrucksvolle Wiedergaben erfuhren, um nur die wichtigsten Werke zu nennen, Beethovens 7. Sinfonie, die Haffner-Sinfonie von Mozart, die Zweite von Brahms und das Requiem von Verdi. Bei diesem gebührt dem mitwirkenden Danziger Lehrer-Gesangverein und seinem Frauenchor hohes Lob. Ein gleiches gilt für die Solisten dieses Konzertes: Margarete Teschemacher, Inger Karén-Dresden, Helge Roswaenge und Willy Schirp-Berlin. Bekannte Meister ihres Faches waren auch die Solisten der übrigen Sinfoniekonzerte: Ludwig Hoelscher, Maria Greiser-Koerfer und Willi Domgraf-Faßbaender. Neuheiten für Danzig waren die impressionistischen „Spitzweg-Bilder“ von E. Anders und die Bauernstücke „Georgica“ von Werner Egk, deren Erfolg besonders groß war.

In den Abendmusiken in der St. Johanniskirche setzte sich Walter Hanft, wie stets, für das Orgelschaffen der jungen zeitgenössischen Generation ein: Distlers Partita über „Nun komm, der Heiden Heiland“ wie die Partita über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Pepping erfuhren durch ihn eine in jeder Hinsicht vorbildliche Wiedergabe. Bedauerlicherweise hat Hanft inzwischen, einem Rufe nach Saalfeld (Thür.) folgeleistend, Danzig verlassen, das in ihm eine seiner bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten verloren hat.

Das bedeutsamste Ereignis in der Oper war die Danziger Erstaufführung der „Zaubergeige“ von Werner Egk. Über das Werk selbst hat in dieser Zeitschrift seinerzeit Dr. Fritz Stege ausführlich berichtet, so daß hier nur festgestellt zu werden braucht, daß es auch in Danzig einen bedeutenden Erfolg erzielte. Die Aufführung unter der musikalischen Leitung von KM Georg Pilowski war bemerkenswert gut, von den Darstellern seien Dr. Georg Walberer als Kaspar und Gretl Hütter als Gretl hervor-

gehoben. Auch von den übrigen Opernaufführungen des Staatstheaters unter abwechselnder Leitung von Schwieger und Pilowski kann gesagt werden, daß sie musikalisch stets sehr sorgsam und liebevoll vorbereitet waren: Verdis „Aida", Bizets „Carmen", ferner „Cavalleria Rusticana", „Bajazzo", „Zar und Zimmermann" und „Rosenkavalier". Als Darsteller der Hauptpartien dieser Werke verdienen besondere Anerkennung Hagda Madsen, Maria Kleffel, Hella Goebel, Cäcilie Goedecke, Hilmar Hegarth, Maximilian Boecker, Hans Kern.

Der Danziger Landeskulturkammer ist die Veranstaltung einer Reihe von Konzerten mit bekannten deutschen Solisten zu verdanken. Heinz Kühl.

FRANKFURT a. Main. Die Sonntagskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft (in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" mit dem verstärkten Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M. veranstaltet) unter Hans Rosbauds (ständiger) Leitung bewiesen die zielbewußte und sicher emporstrebende Fähigkeit dieses Dirigenten zur Bewältigung von großen Aufgaben wie z. B. Haydns G-dur-, Mozarts D-dur-, Beethovens 4., Bruckners d-moll-Symphonie, Busonis Concerto für Klavier, Orchester und Männerchor, Regers Beethoven-Variationen op. 86 u. a. m. Die Reihe der im Rahmen der Sonntagskonzerte verpflichteten Solisten, wie Margarete Klose (Alt) von der Berliner Staatsoper, die beiden Frankfurter Josef Peischer (Violine), Johannes Willy (Bariton), Egon Petri (Klavier) wurde durch die erst 17jährige Geigerin Guila Bustabo (Chicago) sehr eindrucksvoll vermehrt, die in Dvořáks a-moll-Konzert op. 93, in virtuoser Finger- und Bogentechnik vorgetragen, ein über das Können des „Wunderkindes" hinaus gereifte Künstlerpersönlichkeit von Rang erkennen ließ. Georg Ludwig Jochum vermittelte in den Freitagskonzerten der Frankfurter Museumsgesellschaft, die mit den Solisten Senta Bergmann (Violine), Frankfurt a. M., Rudolf Metzmacher (Violoncell), Hamburg, und Georg Kulenkampff (Violine) besondere Anziehungskraft hatten, etliche fesselnde Erstaufführungen (meist in den Rahmen allzu langer Programmfolgen gestellt): Max Trapps Konzert für Orchester op. 32, dessen motorischlineares Ausdrucksvermögen in reizvollem Gegensatz zu dem impressionistisch gefärbten Concerto Gregoriano von O. Respighi, 1921 komponiert, stand. H. F. Schaubs Passacaglia und Fuge für großes Orchester op. 10 verriet den satztechnisch meisterhaft geschulten Musiker von klarem Formgefühl. Des einheimischen Komponisten Alexander Friedrich von Hessen symphonische Variationen für großes Orchester, Orgel und Knabenchor über einen mittelalterlichen Hymnus op. 20, komponiert 1915/17, offenbarten in ihren 12 Sätzen starkes, musikalisch selbständiges, formreiches Können, getragen von absolut ehrlichem Empfinden.

Ein musikalisches Erlebnis von größtem Format: das einmalige Symphoniekonzert der Münchner Philharmoniker unter Leitung von Dr. Siegmund von Hausegger. Die Ausgeglichenheit der verschiedenen Instrumentalgruppen untereinander, der warm-satte Klang dieses hervorragend diszipliniertcn Orchesterkörpers feierten, stürmisch bejubelt, Triumphe in den unvergleichlichen Wiedergaben von Beethovens „Eroica", der Egmont-Ouvertüre und Brahms Haydn-Variationen op. 65a.

An Solistenabenden: im Zyklus der „Meister-Klavierabende" stellte sich neu für Frankfurt a. M., vor: der jugendliche Richard Laugs (Preisträger 1936 von Berlin), den vorangegangenen Ruf in einem rein deutschen Programm durchaus bestätigend. Eine sehr fesselnde Vortragsfolge, technisches Können und sicheres Stilgefühl beweisend, bot der junge Frankfurter Pianist Karl Freitag. Günther Ramin spielte auf der Saalbau-Orgel Bach- und Reger-Werke, technisch einwandfrei, klar im Aufbau, nachhaltig und stark im Eindruck.

An Chorkonzerten: die Donkosaken unter Serge Jaroff, wie alljährlich im ausverkauften Saalbausaal mit Beifall überschüttet, der Frankfurter Motettenchor (gegr. 1920) unter Prof. Fritz Gambkes Leitung mit einem Weihnachtskonzert in auserlesener Vortragsfolge einen besonderen künstlerischen Genuß vermittelnd.

In der Oper: Wagners „Walküre", neu inszeniert durch Dr. Wälterlin in Bühnenbildern L. Sieverts, musikalisch sicher von Bertil Wetzelsberger mit einem vorzüglich disponierten Orchester geleitet, mit hervorragenden Solisten besetzt (Henny Trundt, Jean Stern, Albert Seibert, Marion Hunten u. a. m.). Ferner unter derselben musikalischen und regielichen Leitung: „Wiener Blut" von Johann Strauß (in Bühnenbildern W. Dinses), eine in jeder Hinsicht sehr beschwingte Aufführung, zu der auch die geschmackvollen Tänze (einstudiert von Irmgard von Müller) beitrugen. August Kruhm.

FREIBURG i. Br. Nach den erfolgreichen Kraftanstrengungen der Bruckner- und Reger-Wochen der Jahre 1935 und 1936 ist das Freiburger Musikleben unter der bewährten und einheitlichen Leitung des GMD und Städtischen Musikbeauftragten Konwitschny erfolgreich aufwärts geschritten. In Bezug auf zeitliches Ausmaß reichte die diesjährige Alamannen-

Woche fast an die der Bruckner- und Reger-Wochen heran. Ein ausgedehntes Programm eines festlichen Abendkonzertes brachte charakteristische Werke von Freiburger alemannischen Meistern. Julius Weismann bot einen „Alemannischen Marsch“ volkstümlicher Fröhlichkeit, dem sich dann in Gegensätzlichkeit strengeren Stilaufbaus eine „Sinfonia severea“ des gleichen Meisters anschloß. Der jüngere rastlos vorwärtsstrebende Eberhard Wittmer bevorzugt wie schon vielfach die Klangfarbigkeit der Blasmusik in seiner „Alemannischen Sinfonietta“ für Horn und Orchester. Und einen wuchtigen Abschluß fand der Hauptabend der Alemannentage dann in der großen bekenntnishaften „Heldischen Feier“ des Alt-Freiburger und jetzigen Karlsruher Konservatoriums-Direktors Franz Philipp. Vereint mit der packenden Sprachgewalt von Gerhard Schumann wendet sich das gewaltige Gesamtwerk an die heutige große Volksgemeinde deutscher Sprache und ist eine Festschöpfung im tiefsten Sinne des Wortes. In Intimität und reizvoller Verbindung von Sprache, Gesang und Instrumentalgaben bot sich dann am nächsten Tage eine Darbietung im neuerrichteten benachbarten Kammerspielhaus der Freiburger Bühne, das der Spieloper, der Operette und dem Tanz einen stimmungsvollen Raum darbietet. Hier fand ein Vortragsmeister ersten Ranges Prof. Müller-Blattau von der Universität Frankfurt a. M., der einstige wertvolle Schüler und Assistent an unserer Universität unter Wilibald Gurlitt, ein ideales Betätigungsfeld für einen durch Gesang und Instrumentalspiel bereicherten Vortrag „Das alemannische Volkslied“. Notker in St. Gallen, in der Schaffung der Sequenz ein Klassiker der Musik, die Laienbewegung der Geißelbrüder und ihrer Gesänge, Arnold Schlick, Ludwig Senfl und andere Schöpfer des Volkslieds tauchen auf, im Badischen wirkt mit Liedertexten Grimmelshausen, in der Schweiz bilden sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts „Collegia musica“ die ein geselliges Musizieren um das Generalbaßinstrument, das Cembalo, vereint. Die Neuentdeckung des Volksliedes und seine Wiederbelebung durch Herder, das Revolutionsjahr 1848 mit seinem Heckerlied folgen, und wie ein Symbol mag die Übernahme dieses Liedes in das Liedgut der SA für unsere Tage gedeutet werden. Und zum Schluß läßt der Redner die Vision eines singenden alemannischen Volkstums auf einem geistigen Münsterplatz aufsteigen, mag er in Freiburg, in Straßburg oder in Basel gedacht werden. In diesen Vortrag, dessen baldige Drucklegung aufs Lebhafteste zu wünschen wäre, waren wie kostbare Edelsteine eines Festgewandes Proben alemannischen Musiker- und Sangtums eingefügt, Gaben der Sopranistin unserer Oper Anny Eisner, namentlich aber des klanglich und geschmacklich hochstehenden Freiburger Kammertrios für alte Musik (Lucas, Duis, Albert).

So entstand in dem intimen Raum des Kammerspielhauses ein abgerundetes Bild alemannischen Volkstums, wie es gesanglich unter freiem Himmel auf dem Rathausplatz oder dem Münsterplatz durch den jetzigen Assistenten von Prof. Wilibald Gurlitt und Leiter des Collegium musicum der Universität, durch Dr. Wilh. Ehmann gepflegt wird. Auch die neugegründete Lobedamusikgilde und die Laienspielgruppe der NS-Volkshochschule und des Musikseminars haben sich unter dem Leiter der Spielgruppe W. Müllenberg solchen Volksmusikbestrebungen angeschlossen, so daß die Sing- und Volkskunstbewegung mit ihrem Suchen nach den Quellen des eigenen Volkstums und ihrem Ringen um neue Gemeinschaftsformen als eine Hauptstütze des national-sozialistischen kulturellen Aufbauwerkes auf festen Füßen steht. So ist denn auch die erste Gauschule für Freizeitgestaltung in Freiburg i. Br. eröffnet, deren Hauptarbeitsgebiete Sprecherziehung, Gedichtvortrag, Sprechchor, Laienspiel, einstimmiges und chorisches Singen, offenes Singen, Instrumentalspiel, Volkstanz, Programmgestaltung sind.

Daß die Bedeutung der uralten Kunst des Orgelspiels und des Chorsingens in solchen Zeiten frisch aufblühenden neuzeitlichen Musizierens nicht in den Hintergrund tritt, dafür sorgt u. a. das ehrwürdige Bauwerk des mittelalterlichen Münsters, an dessen Südportal ein Engel auf einer Portativ-Orgel die Auffahrt der Gottesmutter Maria gen Himmel musikalisch begleitet. Im Innern des Münsters hat die ja in vielen Domen des Mittelalters schwierige Frage der Unterbringung großer moderner Orgelbauten nach jahrelangen Beratungen eine ersprießliche Lösung gefunden. Auch Orgeln haben ihre Schicksale und oft viel leidvollere als Bücher. Am leidvollsten berührt im Münster die Geschichte der Langschiff-Orgel, die jedem Besucher am meisten entgegentritt, und die das Volk nach ihrem Umriß charakteristisch das „Schwalbennest“ getauft hat. Vom alten Werk hat sich erhalten die Orgelkanzel, die Madonnenfigur von 1544 und der „Roraffe“ ein Trompetenbläser am Fuß der Orgelkanzel, von Sirt v. Staufen von 1530. Heute ist diese älteste Orgel in das System von einer an vier weiteren Orten, insgesamt also fünfteiligen Orgelanlage aufgenommen worden. Damit sind in erster Linie die akustischen Schwierigkeiten überwunden worden, die die Architektonik des gotischen Baus bot. Es durften z. B. die berühmten Glasfenster des Münsters, die neuerdings nach jahrzehntelangen Wiederherstellungsarbeiten im alten Glanze erstrahlen, durch keinen aufdringlichen Orgelprospekt leiden. Es war weiter Rücksicht zu nehmen auf den zahlenmäßig

erweiterten Domchor und die Domkapelle für festlich und musikalisch anspruchsvolle Festkonzerte. Eine geldliche Selbstverständlichkeit war es schließlich, daß bei der neuen Unterbringung des Orgelwerks alles, was vom bisherigen Orgelwerk mit insgesamt 109 Registern der Freiburger Orgelbauanstalt M. Welte und Söhne und der Ludwigsburger Firma Walcker noch vorhanden und brauchbar war, wieder Verwendung finden mußte, so weit es nach sechsjährigem Gebrauch noch völlig intakt war.

Wie damals 1930 eine festliche Orgelweihe durch den Erzbischof Dr. Karl Fritz stattgefunden hatte, die durch einen Orgelvortrag und eine freie Improvisation des Direktors der Badischen Hochschule für Musik (Karlsruhe) Franz Philipp geschmückt wurde, so ist auch jetzt nach einer kirchlichen von Erzbischof Dr. Groeber gehaltenen Andacht eine Orgelfeierstunde geboten worden. Ein Allegrosatz aus dem g-moll-Konzert von Händel vermittelte am eindringlichsten den Klangeindruck der gesamten Orgelanlage, während die im Ausdruck zarteren Gaben eines Präludium und Fuge von dem der Schnitger-Orgelzeit (um 1673) angehörenden Vincent Lübeck dem Charakter der Schwalbennest-Orgel im Langschiff sehr entgegenkamen. Der unter der Leitung des Domkapellmeisters Stemmer neu aufblühende Domchor wird seinen neuen Platz auf der hochgelegenen St. Michaelis-Empore erhalten, an der verjüngten Orgel waltet Domorganist E. Winter. Beide Musiker sind schon längere Zeit mit allen Aufgaben ihres edlen Amtes vertraut und waren auch entscheidende Mitberater bei der neuen Orgelanlage. Deren Erbauer ist die Orgelfabrik Welte und Söhne Freiburg i. Br., die soeben ihren alten Weltruf erneuert hat durch die Erfindung der Lichttonorgel, jetzt der Berliner Philharmonie anvertraut, durch den Orgelbauer Welte. Dr. v. Graevenitz.

HAMBURG. Das vierte Konzert des Philharmonischen Staatsorchesters brachte unter Leitung von Staatskapellmeister Eugen Jochum die Uraufführung eines „Ostinato" für großes Orchester des heute 35jährigen, in Schaffhausen geborenen Conrad Beck. Der Komponist will den Sinn dieses Werkes mehr in einer gehaltlich-übertragenen als in formaler Beziehung gewährleistet wissen. So drängt sich dem Hörer der Uraufführung auch mehr der stimmungsmäßige Charakter auf, der eine subjektive Art der Auseinandersetzung mit der zugleich anziehenden und schroff abweisenden Welt der schweizerischen Heimatberge verkörpert, als die formale Seite der Durchführung, der man, im Variantenzug des Themas, nur schwer folgen kann, zumal hier der Begriff des „Ostinato" nicht im Sinne einer motorisch befeuerten Baßführung musikalisch abgewandelt wird. Was uns an diesem Werk gefiel, ist die unverdorbene und kraftvolle Gesundheit, die aus jeder Taktzeile dieses mehr und mehr bekannt werdenden Komponisten spricht.

Im Zuge seiner deutschen Gastspielreise kontrapunktierte Prof. Siegmund von Hausegger mit seinen Münchner Philharmonikern dieses einheimische Konzert durch die Wiedergabe von Beethovens „Siebter" und Bruckners „Neunter" in der Originalfassung. Namentlich die Wiedergabe der letzteren wurde zu einem aufrüttelnden Erlebnis, da Hausegger, als erster Sachwalter des Urbruckner, heute wie kein zweiter in der Lage ist, von der Höhe seiner abgeklärtgeistigen Überlegenheit aus die Gefühlskraft und den Brucknerschen Intellekt in gleich starker Weise aufzudecken. — Zur Weihnachts- und Neujahrszeit hatte das Philharmonische Staatsorchester reichliche Gelegenheit, durch eine größere Reihe von Sonntagskonzerten — vier im Rahmen dieser terminlichen Berichterstattung — seine volkstümliche Zugkraft unter dem wechselvollen Einsatz bewährter Kapellmeister der Staatsoper zu beweisen. — Die Staatsoper selbst gedachte einer Reihe festlicher Anläße. Aus Gegebenheit der Weberfeier wurde die 25. Aufführung der bewährten „Freischütz"-Neuinszenierung herausgestellt, und Kammersänger Josef Degler konnte mit seinem Papageno unter anteilnehmenden Ehrungen sein 25jähriges Bühnenjubiläum bestätigt sehen, wovon 19 Berufsjahre den geschätzten Sänger bereits mit einer immer gleich frischen Elastizität an Hamburg fesseln. Die Giannini erfreute innerhalb der regelmäßigen Reihe ihrer Gastspiele durch das seltene Auftreten als Madame Butterfly.

Die Schilleroper Hamburg-Altona bringt im Rahmen ihres einstudierten Opernbetriebs Neuherausstellungen der leichtgeschürzten klassischen Operette. Einen ernsten Unterton vernahm man auf den Brettern dieser einzigen deutschen Privatoper in einer Morgenfeier; sie war einer Memelgedenkstunde gewidmet und brachte das Werk „Der Memelruf" des zeitgenössischen Königsberger Komponisten Herbert Brust; anläßlich der vorjährigen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde herausgestellt, bewies das Werk auch hier seine edle vaterländische Wirksamkeit.

Auf kirchenmusikalischem Gebiet experimentiert oder, besser gesagt, „sucht" man noch. Das wenigstens zeigte die Uraufführung von Hans Friedrich Micheelsens „Weihnachtskantate", die die Verkündigung an Maria, die Geburt Jesu und die Verkündigung der Hirten zum Inhalt hat. Innerhalb des liturgischen Rahmens einer Weihnachtsvesper zu St. Petri eingespannt, betonte sie durch ihre ausgesprochen intellektuelle Haltung, durch die Einbeziehung überlieferten Choralgutes in eine herbe und oft verspielte neutönerische

Linearität den Stilbruch zwischen kultischer Hinwendung und subjektiver Einstellung. Eine organische Verarbeitung zwischen einem überlieferten Lied-cantus firmus und einem eigenen, persönlichkeitsstarken a cappella-Satz gelingt dem Komponisten am überzeugendsten noch in seinem „Beschluß" und in seinem Eingangschor: zumal, wo in letzterem das Jubilate einer Solostimme, ähnlich wie in den neuesten Werken Karl Thiemes und Heinz Schuberts, das Ganze reizvoll überhöht, was sich ebenfalls im Chor der Hirten angenehm bemerkbar macht. Der Komponist, der sich auch innerhalb der Volksmusikbewegung einen Namen gemacht hat, wird aus den Vorzügen und Grenzen seines kirchenmusikalischen Experiments selbst mehr lernen als wir beim einmaligen Anhören und bei einer vorherigen gemeinsamen Durchnahme festhalten können.

Innerhalb der Feiertage war in Hamburgs Kirchen selbstverständlich reichlich Gelegenheit zu adventlichen und weihnachtlichen Musiken geboten. Wir nennen nur einen Orgelmusikabend von Prof. Fritz Heitmann auf der neuen Schleifladenorgel zu Altona-Othmarschen (dem der dortige Organist Curt Sonnenschmidt einen eigenen Abend im Januar anfügte), die traditionelle Aufführung von Bachs „Weihnachtsoratorium" in Altona durch den dortigen Städtischen Musikdirektor Willi Hammer und eine unter teilweiser Berücksichtigung einheimischer zeitgenössischer Komponisten (Schaub, Tornieporth, Kappesser) stehende Weihnachtsmusik durch die Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona in der St. Georgskirche. An Orgelabenden wollen wir noch die neuerdings regelmäßig Sonnabends durchgeführten Orgelmusiken des Michaeliskirchen-Organisten Fr. Brinkmann wegen ihres wechselseitig fesselnden Programmes nennen.

Alte Musiken auf barocken, teilweise erst wieder in den Dienst praktischer Spielbarkeit gestellten Instrumenten (Kurzhalsgeige) spielte einmal der Kammermusikkreis Gustav Scheck — August Wenzinger, zum andern das Kammertrio für alte Musik, Leipzig (Ramin, Wolf, Grümmer). Die Elite von Hamburgs Philharmonikern versammelte sich zu einem dritten Kammer-Konzert, um neben Schuberts herrlichem Oktett beredten Ausdruck auch für die unverkennbaren zeitgenössischen Werte des Kaminskischen Quintetts zu finden, das uns im Rahmen der letzthin an der Wasserkante gebotenen zeitgenössischen Musiken die liebste war.

Elly Ney und Walter Gieseking — wie immer: Eckpfeiler auch des hamburgischen solistischen Konzertlebens. Neu: ein südungarischer Geiger, Lajos Szikra, der namentlich durch seine herbe, unsinnliche Tongabe und seine zupackende Strichtechnik gefiel, während der bekannte Violinpädagoge Prof. Karl Klingler sich mit dem einheimischen Pianisten Hans Hermanns zu einem Sonatenabend zusammengetan hatte.

Heinz Fuhrmann.

KARLSRUHE. Die Oper des Badischen Staatstheaters widmete sich, nachdem, wie alljährlich, eine auf hohem Niveau stehende geschlossene Aufführung des „Ring des Nibelungen" die lebendige Wagnertradition des Hauses bekräftigt hatte, mit der Neueinstudierung von Hermann Noetzels komischer Oper „Meister Guido" einem Werk, das zu Unrecht und sehr zum Schaden des Opernrepertoires seit seiner Karlsruher Uraufführung vor zwanzig Jahren viel zu wenig beachtet worden ist. Vielleicht kennzeichnet nichts mehr die eigenartige Starre des Opernbetriebs als die Tatsache, daß sich der Spielplan-Standard hartnäckig auch so repertoiregültigen Werken wie diesem verschließt. Denn an der leicht zu erweisenden Beliebtheit und Eingängigkeit von Noetzels Oper ist so wenig zu zweifeln wie an ihren außergewöhnlichen Qualitäten, die trotz einer gewissen lyrischen Breite des Textes in erster Linie in ihrem melodischen Reichtum, ihrem gesunden, empfindungsstarken und unerhört gekonnten orchestralen Pathos und ihrem geistreichen musikalischen Humor begründet sind. Die von GMD Keilberth geleitete und durch Erik Wildhagen farbig inszenierte Aufführung mit Theo Strack, Hedwig Hillengaß, Hannefriedel Grether und Robert Kiefer in den Hauptrollen ließ erneut der schönen Werte des Werkes inne werden.

Es folgte eine Neueinstudierung von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der Bearbeitung Siegfried Anheissers, die zwar die konsequente Spielidee zu einem reizvoll bunten Ganzen ausspinnt, aber doch wohl den burlesken Elementen allzuviel Nachdruck verleiht. Hinter den buffonesk bewegten Marionetten steht unverkennbar und weithin Gluck verpflichtet bereits in Umrissen die Empfindungsgröße, die „Entführung" und „Figaro" geadelt hat. Diesem Zug des Werks trägt ungleich stärker die sehr geschmackvolle, vor zwei Jahrzehnten in Karlsruhe uraufgeführte Bearbeitung Anton Rudolphs Rechnung, an die wieder einmal zu erinnern ist. Dessen ungeachtet übte auch in dieser Fassung das köstliche Werk, dem unter Keilberths federnder Führung und in Wildhagens flüssiger Inszene Else Blank, Hannefriedel Grether, Hedwig Hillengaß, Ruth Krüger, Fritz Harlan, Robert Kiefer und Franz Fehringer ein treffliches gesangliches und Spiel-Profil gaben, seinen Zauber aus.

Das Faschingsgeschenk der Oper war eine pompöse Aufführung von Johann Strauß' „Nacht in Venedig" in der Münchner Neufassung, die auch bei diesem Anlaß die sichere Publikumswirkung ihrer rauschenden Farben und ihres nicht geringen Tanzanteils allen stilistischen Bedenken entgegen-

ſtellen konnte. Der Gaſtregiſſeur, Generalintendant Peter Honſelaers (Dortmund) bot im Verein mit der Tanzgeſtaltung Valeria Kratinas alles auf, dem von Walter Born nervig dirigierten Werk einen ſtürmiſchen Erfolg zu ſichern. Soliſtiſch hatten daran Elſe Blank, Hedwig Hillengaß, Ilſe Römer, Wilhelm Nentwig, Robert Kiefer und vom Schauſpiel Alfons Kloeble und Eugen Rex (Berlin) beſonderen Anteil.

Zwei Großtaten vorbildlicher Verdi-Pflege beſtimmten für Wochen das muſikaliſche Programm: die Erſtaufführung von „Macbeth" in der Bearbeitung von Georg Göhler und die Aufführung des „Reqiem" anläßlich des Heldengedenktages. In der „Macbeth"-Aufführung, die in der ausgezeichneten muſikaliſchen Durchformung durch Karl Köhler und in der Inſzenierung Hans Herbert Michels' den Gedanken der „Veroperung" auszuſchalten vermochte, intereſſierte insbeſondere die Beſetzung des Titelpaars mit Paula Baumann und Helmuth Seiler. Die junge Aſtiſtin, die in Karlsruhe begonnen hat, eroberte ſich dank ihrer umfangreichen und tragfähigen ſtimmlichen Mittel und der gediegenen Entwicklung des außergewöhnlich ſchönen Organs mit der Rolle den Zugang zum Zwiſchenfach, von wo ſie, wenn nicht alles täuſcht, in Bälde zum hochdramatiſchen Fach wird übergehen können. Seilers „Macbeth" erwies aufs neue die ſtarke geſangliche und darſtelleriſche Intelligenz des Künſtlers.

Die „Requiem"-Aufführung wurde zu einer Feierſtunde von hoher Würde. Söhlers Interpretation gewann für unſer deutſches Empfinden inſofern viel, als ſie die opernmäßigen Teile ſtraffte, den gebetartigen Geſängen erhabenen Ausdruck gab und die großen Bilder dank einer hervorragenden Chorleiſtung (Staatstheaterchor, Bachverein, Lehrergeſangverein) und eindringlicher orcheſtraler Unterbauung zu dramatiſcher Wirklichkeit brachte. Das bewährte Soloquartett — Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger, Joſé Riavez, Fred Driſſen — erhöhte den Glanz der Wiedergabe.

In den Sinfoniekonzerten erlebte man u. a. unter Keilberths Leitung eine ſehr ſorgſame Aufführung der zweiten Sinfonie von Beethoven und des C-dur-Klavierkonzerts mit Edwin Fiſcher. Dankbar begrüßte man auch eine klangſelige Wiedergabe von Schumanns „Frühlingsſinfonie". Mit beſonderer Genugtuung aber ſtellte man feſt, daß GMD Keilberth mit allem Nachdruck gegenüber den ſtark konſervativen Tendenzen des Karlsruher Muſikpublikums und zugleich mit taktiſchem Geſchick dem zeitgenöſſiſchen Schaffen in den Vortragsfolgen Raum und Geltung verſchafft. Zwei fruchtbare Begegnungen mit dem Konzert für zwei Violinen und Orcheſter von Karl Marx (Soliſten Ottomar Voigt und Hans Ochſenkiel) und mit Karl Höllers Frescobaldi-Fantaſie warben nicht nur ſehr lebhaft dafür, über dem klaſſiſch-romantiſchen Beſtand das Neue nicht zu vergeſſen, ſondern erwieſen auch die Vorzüge, die das vortreffliche Staatsorcheſter unter der intenſiven Führung Keilberths dem Schaffen der Gegenwart zuteil werden zu laſſen in der Lage iſt.

Hermann L. Mayer.

KIEL. Was in der Konzertzeit 1936/37 bisher hier geſchah, war bedeutſam und trug den Stempel einer ziel- und verantwortungsbewußten Muſikpflege. Mit ſtarker Liebe zur Sache müht ſich der Muſikbeauftragte unſerer Stadt, Obermagiſtratsrat Dr. Nordmann, dem Muſikleben unſerer ſchnell wachſenden Stadt den Weg nach oben zu weiſen, wobei er die freudige Unterſtützung aller Muſikfreunde findet. — Kernſtücke des Kieler Muſikgeſchehens ſind die Sinfoniekonzerte, die in einer Reihe von zehn Abenden einen klug angeordneten Querſchnitt aus unſerer reichen ſinfoniſchen Literatur bieten. Als Neuheit gab es in dieſer Reihe die 6. Sinfonie von Hans Fleiſcher zu hören (op. 77). Vor Jahresfriſt erlebten wir hier die Uraufführung der 8. Sinfonie Fleiſchers, und es war nun beſonders aufſchlußreich, jetzt das frühere Werk betrachten zu können. Das gehaltvolle Stück intereſſierte ſtark; darüber hinaus imponierte es durch den konzeſſionsloſen Ernſt, mit dem Fleiſcher ſeine muſikaliſchen Gedanken geſtaltet hat. — Leiter dieſer Sinfoniekonzerte iſt GMD Gahlenbeck, der ſeiner Künſtlerſchar, die inzwiſchen in ihrem Beſtande erheblich vermehrt wurde, ein anfeuernder und anregender Führer iſt. Unter den Namen der Soliſten, die dieſen Konzerten beſondere Anziehungskraft geben, finden ſich bewährteſte Künſtler (Spalding, Cortôt, Gieſeking, Leisner, Armhold). Im erſten Konzert beſtritt Prof. Wührer, den wir jetzt ſtolz zu unſerm Mitbürger zählen (er wirkt als Lehrer an der neu gegründeten Nordmarkſchule der Stadt Kiel) den ſoliſtiſchen Teil und feierte mit der Wiedergabe von Tſchaikowskys Konzert in b-moll wahre Triumphe. Auch der ausgezeichnete Tenor unſerer Oper, Thorkild Noval wirkte zuſammen mit unſerm Baſſiſten F. Stumpf im Rahmen dieſer Konzerte mit. — Zwei Sinfoniekonzerte wurden von Prof. Kraſſelt, Hannover geleitet. Kraſſelt, der früher einmal in Kiel amtierte, iſt bei uns ein ſtets gern geſehener Gaſt. Was er jetzt wieder an Kunſt muſikaliſcher Ausdeutung aufzeigte (Brahms, I. Sinfonie, Haydn-Variationen; Tſchaikowsky „Vierte") war außerordentlich. Für das zweite Konzert war ein Soliſt gewählt worden, der durch ſeine Jugend die beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich zog: Hans Kruſchek, ein 16jähriger Geiger. Kühn und mutig hatte er ſich an das Brahmsſche Konzert herangewagt und bewies in der Art, wie er es meiſterte,

eine wahrhaft erstaunliche Begabung. Sicher gehört er zu dem kleinen Kreis der Berufenen und bald wird man seinen Namen zu den Musikgrößen erster Ordnung zu rechnen haben.

Auch in den hiesigen Chorvereinigungen regte sich frisches Leben. Als die Schleswig-Holsteiner Kirchenchöre ihre 50-Jahrfeier begingen, brachte der verdienstvolle Kieler Kirchenmusiker Dr. Deffner zwei Uraufführungen heraus: Die Kantate „Dod un Leben" von Friedr. Micheelsen und eine Erntedankfestkantate von L. von Knorr. Deffner bemüht sich um die Werke Micheelsens seit je; auch mit dieser niederdeutschen Kantate holte er sich starke Anerkennung, zumal man spürte, daß die musikalische Ausdruckskraft Micheelsens gegenüber früheren Werken sich erheblich vertieft und gesteigert hat. Bei der Kantate L. von Knorrs bestechen der wirkungssicher gestaltete Chorsatz und die geistvolle Gesamthaltung der Musik. — Eine Veranstaltung des Kieler Bach-Chores (St. Ass. Dütemeyer), die zum Erntedankfest eine Reihe wertvoller Motetten alter Meister bescherte, muß als vorzüglich gelungen bezeichnet werden.

Auf dem Gebiete der Kammermusik werden die Kieler Musikfreunde besonders verwöhnt. Außer berühmten Gästen (Wendling, Quartetto di Roma, Erdmann-Trio) gab es mehrere Sonntag-Mittag-Musiken zu hören, die durch die Mitwirkung der Solisten unserer Sinfoniekonzerte immer besondere Bedeutung bekommen. Auch im Rahmen der Nationalpolitischen Bildungsstätte wurde Musik geboten, wobei es besonders erfreulich war, daß bewährte einheimische Kräfte sich erproben konnten, z. B. der an unserer Nordmarkschule wirkende Pianist Carl Seemann, der übrigens auch in einem Sinfoniekonzert mit Mozarts „Krönungskonzert", das er überaus poesievoll vortrug, seine Fähigkeiten unter Beweis stellte.

In der Oper begann man sehr verheißungsvoll mit einer Weber-Gedenkfeier, die unmittelbar aufeinanderfolgend den „Oberon" und den „Freischütz" brachte. Im Falle „Oberon" hatte unser Oberspielleiter Hans Siegle den besonderen Ehrgeiz, durch eine eigene Einrichtung der reichlich verworrenen Handlung des Originals Klarheit zu geben. Mit viel Mühen und viel Einfallskraft gab er dieser Bearbeitung dann das Bühnenleben und erzielte damit einen wohlverdienten Erfolg, an dem auch die übrigen Mitwirkenden (Aulert als Hüon, Noval als Oberon, Bräuer als Knappe, Dodie van Rhyn Rezia) ihren Anteil hatten. Die Inszenierung des „Freischütz" lag in den Händen des Generalintendanten Schulz-Dornburg. Er ließ die Anfangsszene des Originaltextbuches wieder aufleben, bei der der Eremit Agathen einen Strauß weißer Rosen als Talismann übergibt. Mit unserm neuen KM Hans Lenzer am Pult erzielte Schulz-Dornburg eine Aufführung von eindringlicher Geschlossenheit. In den Hauptpartien wirkten Marianne Bergrath, Wally Mittelstädt, Thorkild Noval und Theodor Heydom zur Freude ihrer Hörer mit. — In einer Neueinstudierung von Wagners „Siegfried" mit Bockelmann als Wotan setzte sich unser noch junger Heldentenor Joh. Aulert erstmalig mit einer tragenden Partie durch. Fein charakterisiert der Mime Fritz Stotzems, tief erlebt die Brünhilde Dody van Rhyns. Prachtvoll die Orchesterleistung unter dem Stabe GMD Gahlenbecks. — Wenn erwähnt wird, daß in verhältnismäßig schneller Folge Neuinszenierungen der „Königskinder" (Humperdinck), der „Meistersinger" (mit dem ausgezeichneten Rud. Großmann als Sachs), der „Lustigen Weiber", Gounods „Margarete" und Mussorgskys „Boris Godunoff" (mit Baklanoff in der Titelpartie) herausgebracht wurden, so wird der Leser von dem Arbeitseifer der Kieler Opernleute einen Begriff bekommen.

Zu ganz großem Schlage holte unsere Musikbühne mit einer Neueinstudierung von Mozarts „Don Giovanni" aus. Hans Siegle, der für die Inszene verantwortlich war, bediente sich der Übertragung Anheißers, die in ihrer Originaltreue und ihrer vernünftigen Behandlung der Sprache als vorzüglich angesehen werden muß. Mit seiner Regieleistung übertraf sich Siegle selbst, und so wurde es dank einer Prachtleistung des Orchesters (Gahlenbeck) und dank vorzüglicher Leistungen auch unserer Sänger (Großmann, Don Giovanni; Bräuer, Leporello; Noval, Ottavio; Heydom, Komtur; Wally Mittelstädt, Zerline) ein ganz großer Erfolg. In der augenblicklich bestehenden Zusammensetzung unseres Opernensembles liegt die Gewähr, daß wir weitere Großtaten erwarten dürfen. Möge darunter auch die Verlebendigung einer zeitgenössischen Oper sein. Arth. Maaß.

KOBLENZ. (UA Ernst Peters, Symphonie in D Nr. 2). Am 19. Februar 1937 erfolgte im Rahmen eines Konzertes des alten Musikinstituts in Koblenz die Uraufführung der zweiten Symphonie von Ernst Peters. Die große Stadthalle war vollbesetzt. Neben Elly Ney, die Mozarts Klavierkonzert Nr. 15 in b und Straußens Burleske mit unnachahmlichem Musikantentum vortrug, hatte der Name des heimischen Komponisten Ernst Peters, der seit über 40 Jahren als erfolgreicher Musikerzieher in Koblenz wirkt, viele Musikfreunde herbeigerufen. Sie wurden denn auch Zeugen eines großen Abends. Nicht zuletzt war es die frohe Überraschung durch diese lebendige Uraufführung, die dem Abend das Gepräge gab. Nur selten erlebt die Koblenzer Stadthalle so viel herzlichen Beifall. Der verehrte Komponist mußte sich unter Blumen und überaus herzlichem Beifall immer wieder zeigen.

Die viersätzige Symphonie (Allegro moderato,

Andante sostenuto, Allegro und Allegro molto mit kurzem einleitenden Moderato) entstand nach 1930; aber sie hält sich fern von radikalen satztechnischen und klanglichen Experimenten; vielmehr steht sie mit ihrer frohen Klangbejahung durchaus auf dem Boden der Spätromantiker und Neudeutschen. Der Satzbau trägt klassizistische Züge, ist aber aufgelockert durch eine bemerkenswerte Variierungstechnik, die an Liszt und Richard Strauß, in gewissem Sinne auch an Anton Bruckner erstarkte. Diese Variierungstechnik erscheint andererseits bis zu einer Art „kontrastierender Abteilung" gesteigert und vertieft: schon das Seitenthema des 1. Satzes verleugnet nicht seine thematische Urverwandtschaft mit dem Hauptthema. Noch bezeichnender und subtiler ist die Verwandtschaft, die den langsamen Satz und das Schlußallegro mit der thematischen Substanz des ersten Satzes verbindet. Der Ausdruck dieser Symphonie durchmißt alle Sphären von beglückender Wärme und stillem Humor über verhaltene Resignation bis zu imponierender Kraft. Insbesondere der Schlußsatz eilt nicht in klassizistischer Einfalt dem Abschluß zu, sondern läßt, eher im Sinne eines Bruckner-Finales, noch einmal alle Tiefen der Seele aufklingen und alle Kräfte des großen Orchesters sich reich entfalten. In wesentlichen Teilen dieser Symphonie scheint überdies ein tiefes Natur- und Landschaftserlebnis nachzuklingen; pastorale Klänge deuten es an. Aber auch sonst leuchtet es auf wie aus der sonnigen Lenz- und Stromlandschaft des Mittelrheins; immer wieder raunt es wie aus geheimnisvollen Gründen. Es sind gerade jene Stellen der Partitur, an denen auch die Instrumentation ein ganz persönliches Gepräge erhält.

Ohne Zweifel: Diese D-dur-Symphonie von Ernst Peters hat ihren Wert durch die Spielfreudigkeit des Städtischen Orchesters und die begeisterte Aufnahme durch eine große Musikgemeinde erwiesen. Gewiß ist sie nicht revolutionär; aber sie zeigt wiederum, daß es müßig ist, immer wieder ängstlich nach stilistischen oder gar thematischen Abhängigkeiten zu schielen, wenn, wie in diesem Falle, ein lebensvoller Organismus vor uns strahlt.

Dr. Joseph Heinrichs.

LÜBECK. (UA Erich Anders „Wolkenkuckucksheim".) Die Uraufführung seiner zweiten Liedsinfonie „Wolkenkuckucksheim", eine Folge von Liedern für hohe Stimme (nach Gedichten von Hellmut von Cube) und Orchester op. 69 vertraute Erich Anders dem Abend des sechsten dieswinterlichen Sinfoniekonzerts in Lübeck unter Leitung von GMD Heinz Dressel an. Der im Jahre 1883 als Sproß einer althessischen Familie in Teutschenthal bei Halle geborene Erich Freiherr Wolff von Gudenberg war Schüler des Leipziger Konservatoriums und zählt Max Reger, Josef Pembaur und Hugo Riemann zu seinen Lehrern. Inmitten eines weitgespannten musikalischen Wirkens ist er auf verschiedensten Gebieten auch eigenschöpferisch mit Instrumental- und Chorkompositionen, sowie Opern hervorgetreten. Der im Berliner Sender erfolgreich aufgeführten Liedsinfonie „Lieder der Sehnsucht" für Alt und großes Orchester (nach Dichtungen von Hanns Johst) läßt er nun ein Werk gleicher Gattung folgen. Seine zweite Liedsinfonie bietet sich als ein breit angelegtes, in seiner thematischen Struktur nur locker gefügtes Tongemälde dar, das seine musikalischen Aufgaben den sinfonisch ausschwingenden Zwischenspielen des Orchesters und dem in freier Stilhaltung deklamierenden Solosopran zuerteilt. Die Singstimme erfährt im Rahmen dieser romantischen Programmusik eine recht eigenwillige Behandlung. Sie ist nicht in ihr eigentliches Naturrecht eingesetzt, sondern unterliegt in der wenig cantabilen Führung der Gesangslinie z. B. Hindemithschen Einflüssen. Mosaikartig aufschillernde Thematik und rasch wechselnde Farbenbrechung der Klangfassung sind Kennzeichen der sinfonischen Substanz des Werkes. Das visionäre Traumland der sechs Gedichte sucht Anders' programmatisch der Wortlyrik verpflichtete Musik in grüblerisch-herber oder duftig erhellter Untermalung nachzuzeichnen. Wohl ist Erich Anders ein gewiegter Techniker in Erfindung reizvoller orchestraler Klangmixturen, wohl vermag er seelische Regungen oder Natureindrücke in seiner Programmusik widerzuspiegeln, aber für den Gesamtbesitz ist seiner zweiten Liedsinfonie eine schöpferkräftige Originalnote nicht zuzusprechen.

Helene Fahrni sang die Liedfolge mit einfühlsamer Ausdruckskultur und beseelter Klangprägung.

Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. (UA Cesar Bresgen, Sinfonische Suite.) Im 7. Akademiekonzert des Nationaltheaterorchesters Mannheim wurde unter Leitung von GMD Karl Elmendorff die Sinfonische Suite op. 20 von Cesar Bresgen uraufgeführt. Das thematische Material für sein fünfsätziges Werk entnimmt der junge Münchener Komponist dem Volkstanz; es ist kontrapunktisch sehr sicher angelegt und gut instrumentiert. Karl Stengel.

MÜNCHEN. In der Reihe planvoller Neueinstudierungen, die im Endergebnis eine grundsätzliche Erneuerung des Münchener Opernspielplans bezwecken sollen, hat der neue GMD Clemens Krauß Verdis „Aida" nunmehr den „Rosenkavalier" von Richard Strauß folgen lassen. Die Erneuerungsarbeit war vielleicht weniger für die erst vor wenigen Jahren geschaffene dekorative Gestaltung von Leo Pasetti, die sich durch bewundernswerte Einfühlung in den Geist der Musik ausgezeichnet hatte, als vielmehr für den musikalischen Teil, der seit dem Weggang von

H. Knappertsbuſch des eigentlichen Betreuers entbehrte, eine wirkliche Notwendigkeit. Die Muſikerfülltheit dieſer aus der Fülle des Einfalls ſpendenden muſikaliſchen Komödie bis in die kleinſte Einzelheit koſten zu laſſen, iſt Clemens Krauß der richtige Mann. Er, der Kenner der Schöpfung aus künſtleriſcher Wahlverwandtſchaft, bleibt ſtets eingedenk, daß die Köſtlichkeiten der Partitur bei aller Orcheſterpolyphonie, ſinfoniſcher Entladung und inſtrumentaler Farbengebung nicht minder im vokalen Teil ruhen, und ſo läßt er etwa im Desdur-Terzett der Frauen ſelbſt an den Höhepunkten das Führungsvorrecht den Singſtimmen, ſo lockend es auch erſcheinen möchte, die großen Steigerungen vor allem mit den vorhandenen orcheſtralen Möglichkeiten auszuſchwelgen. Bei der Überreichung der Roſe gelingt ihm bei den Worten „Wo war ich ſchon einmal?" ein hauchzartes, wahrhaft ätheriſches Piano. Keine Silbe der dramatiſchen Deklamation geht verloren; Dinge, die einſt für unſingbar galten, laſſen ſich unter Krauß, der mit dem Sänger mitzuatmen vermag, wie kaum ein anderer Dirigent, ſpielend bewältigen. Das mag auch der Grund geweſen ſein, weshalb Krauß eine Reihe bühnenüblicher kleiner Striche aufgemacht hat, ſo daß man einiges in der Tat zum erſten Male hörte, Leckerbiſſen ſelbſt für den intimen Kenner der Partitur. Auch blieb die Auffaſſung mancher Figuren von der Einflußnahme des muſikaliſchen Leiters nicht unberührt, ſo daß die zumeiſt poſſenhaft vergrimmaſſierte Geſtalt des Ochs von Lerchenau in der Tat zu den höheren Sphären der Charakterkomödie ſich heben und damit einen Wunſch des Komponiſten wahr werden laſſen konnte. Die neuen Bühnenbilder, bis in die letzte Kleinigkeit auf Wahrung des Zeitſtils bedacht, im dritten Aufzuge ſo ſtark realiſtiſch betont, daß man das Anrüchige des Beiſels geradezu zu „riechen" vermeinte, waren von dem Wiener Robert Kautſky nach Entwürfen A. Rollers geſchaffen; die ſehr lebendige, vom Weſen der Muſik beſtimmte Spielleitung hatte Rudolf Hartmann inne. Beſetzung: Viorica Urſuleac (Marſchallin), Hildegarde Ranczak (Oktavian), Adele Kern (Sophie), Ludwig Weber (Ochs), Georg Hann (Faninal) war nicht beſſer zu denken. — Im übrigen wären die Münchener Opernfreunde dem neuen Generaliſſimus ſehr zu Dank verbunden, wenn er ſich auch der Wagneraufführungen der Staatsoper annähme! München rühmt ſich auf dieſem Gebiete mit Stolz einer großen Tradition, ſowie eines eigenen Aufführungsſtils, der ſeit Jahrzehnten durch die perſönliche Leitung des Generalmuſikdirektors beſtimmt geweſen iſt. Der Münchener iſt gewöhnt: „Ring des Nibelungen", „Meiſterſinger" und „Parſival" vom höchſten Muſikchef des Hauſes dirigiert zu ſehen, ſelbſt wenn es ſich in einem oder anderen Falle um eine „Übernahme" handeln ſollte. Gerade die genannten Werke bedürfen, ſoll ihr Aufführungsſtil feſtſtehen, der gewohnten Führerhand. Im Vergleich zu früheren Eindrücken ließ aber gerade die letzte Vorſtellung der „Meiſterſinger von Nürnberg" allzu deutlich verſpüren, was zu verlieren wir in Gefahr ſein könnten! Es iſt nichts Geringeres als unſer großer Wagnerſtil!

Ludwig Berberich hat ſich mit dem Münchener Domchor für ein ſeltener zu hörendes Werk, nämlich Mozarts e-moll-Meſſe K.-V. 427, eingeſetzt. Er folgte im allgemeinen der Vervollſtändigung des grandioſen Torſos durch Alois Schmitt, hat aber auf die Wiederholung des „Kyrie" anſtelle des fehlenden „Agnus Dei" verzichtet und dafür das „Agnus Dei" aus der C-dur-Meſſe K.-V. 337 eingefügt. Ein glücklicher Gedanke, der künftig Nachahmung finden dürfte, da ſich dieſes in Es-dur ſtehende Stück nicht nur tonartlich vorzüglich einpaßt, ſondern mit einem verhallenden Schluß dem Ganzen einen Ausklang von ſchöner Innerlichkeit verleiht! — Zur Feier des Heldengedenktages veranſtaltete die unter Fritz Büchtgers Leitung ſtehende Singgemeinſchaft München-Weſt die Münchener Erſtaufführung von J. S. Bachs „Trauerode" nach den neugeſchaffenen Textworten von Hermann Burte. Wenn ſich auch das Problem der Neutextierung bei der urwortverbundenen Muſik Bachs, die den erſten Text damit gewiſſermaßen ſakroſankt macht, in einem idealen Sinne vielleicht überhaupt nicht löſen läßt, ſo hat Burtes dichteriſche Kraft eines doch erreicht: mit der Feier der Weltkriegsgefallenen der Bachſchen Muſik einen großen Stoff unterzulegen und die ſprachliche Formung im Sinne einer Geiſtes- und Ausdrucksgemeinſchaft zu geſtalten. Am gleichen Abend hörte man die Uraufführung von Adolf Pfanners „O Menſch, bedenk' zu dieſer Friſt". Ein Chorſtück von choralhaft ſchlichter, eindrucksvoll homophoner Haltung mit melismatiſch auszierendem Orgelpart. Von den drei unter dem Titel „Den Toten" zuſammengefaßten, ebenfalls uraufgeführten Chören Fritz Büchtgers feſſelt „Requiem" durch ſcharf akzentuierte Stimmungsgegenſätzlichkeit und vorzügliche Deklamation des gedanklich tief erfaßten Hebbelſchen Gedichts, Rilkes „Wandelt ſich auch raſch die Welt" durch die von Strophe 2 zu 4 geſponnenen thematiſchen Beziehungen.

Die NS-Kulturgemeinde verſuchte in einer Veranſtaltung ihres „Muſikrings" einen Überblick über das Schaffen der jüngſten, vornehmlich aus der HJ hervorgegangenen Generation. Allenthalben ward ein Anknüpfen an jener Stelle, wo die unmittelbare Beziehung zum Volksganzen am nächſten zu finden iſt, nämlich beim Volkslied, ſpürbar. Auch der Muſik des 17. und 18. Jahrhunderts vor der Klaſſik widmet ſie ſtarke Aufmerkſamkeit. So belebt Gerhard Maaß in ſeiner „Hamburgiſchen Tafelmuſik" Tanzweiſen von Reinhard Keiſer unter dem Zuſatz

eigener Kontrapunkte, Ceſar Bresgen ſetzt ſeinen „Kleinen Weltſpiegel“ aus Liedweiſen G. Ph. Telemanns zuſammen, die von einer charakteriſtiſchen Auswahl von Begleitinſtrumenten, Geige, Cello, Flöte, Fagott und Laute umſpielt werden. Hugo Diſtler faßt in ſeiner „Kleinen Sonate über alte Volkslieder“ Sonate weniger als Formbegriff, ſondern im urſprünglichen Sinn des Wortes als „Klangſpiel“. Der friſche, geſunde Muſiziergeiſt, der allen Werken entatmete, durchſonnte wohltuend auch Karl Thiemes Variationen vom Vetter Michel“.

Raoul Koczalſki beendete mit der h-moll-Sonate, der Nocturne in Es-dur und einer Reihe der noch reſtlichen Etuden, Walzer und Mazurken ſeinen großen Chopin-Zyklus, der, was Fülle und Tiefe der gewonnenen Eindrücke anlangt, eines der Kernſtücke dieſes Konzertwinters bedeutete. Koczalſki hat die Fundamente ſeines klaſſiſchen Chopinſpiels noch aus den Händen des Chopinſchülers Karol Mikuli empfangen, für den „Chopin das oberſte Geſetz der Muſik überhaupt“ war. Alſo ein unmittelbares Anknüpfen, ein Weiterſchwingen des Geiſtes durch die Kette der Generationen. Koczalſkis Spiel vermöchte indes nicht jene tiefwirkenden Eindrücke auszulöſen, die tatſächlich von ihm ausſtrahlen, wenn er zum Weiterweben am Garn der Tradition nicht zugleich ein Unmittelbarſtes an künſtleriſchem Eigenleben fügte. — Das Münchener Erſtauftreten des Berner Zurbrügg-Andreae-Quartetts ließ durch die hohen Spiel- und Klangeigenſchaften dieſer Vereinigung aufhorchen. Man hörte von ihr Debuſſys g-moll-Quartett in wundervoll geſchliffener Ausführung, vorher das Es-dur-Quartett von Arthur Honegger als Münchener Erſtaufführung. Honegger, eine eigenwillige Miſchung alemanniſcher Elementarkraft (die bisweilen zu wenig hervorgehoben wird!) und weſtlicher Ziviliſationseindrücke, preßt in dieſer Schöpfung den Hörer geradezu durch alle Winden und Krümmen ſeiner bis zur Feſſelloſigkeit kühnen Harmonik, durch zahlloſe Durchgänge, Reibungen und Härten. Gewiß ſteht dahinter eine Kraft, ja, ein Fanatismus, aber leider die Kraft des unerbittlich ſich vorwärtsſchiebenden Packeiſes, ein Fanatismus der Kälte!

Dr. Wilhelm Zentner.

ZWICKAU/S. Am Bußtag brachte Max Maſchner, der verdienſtvolle Chorleiter und Organiſt der Pauluskirche, eine abwechſlungsreiche Folge von Kirchenmuſik der Bachzeit (Krebs, Bach, Altnikol) und neuer Kirchenmuſik, z. B. von Fritz Sporn-Zeulenroda und Paul Geilsdorf-Chemnitz. Wertvolle Solodarbietungen flochten die Münchner Geſangsſoliſten Andreas und Lucie Kreuchauff ein.

Am darauffolgenden Totenſonntag vermittelte uns MD Schanze im Dom in eindrucksvoller Erſtaufführung und in ausgezeichneter, fein abgewogener klanglicher Darſtellung der Chor- und vor allem auch der Orcheſterpartien ein Oratorium von Joſeph Haas „Das Lebensbuch Gottes“. Dieſes Werk iſt kein Oratorium im Händelſchen Sinn; es iſt in ſeiner Grundhaltung durchaus lyriſch und reiht in gleichbleibender formaler Anlage wertvollſte Perlen kirchenmuſikaliſcher Kunſt aneinander. Das Werk iſt in ſeinen Einzelgaben ſo reich, ſo fein, ſo innig, daß es für das geſamte Kirchenjahr eine Fundgrube edelſter und wertvollſter Muſik darſtellt. Von den Soliſten zeichnete ſich Marg. Scholkmann (Zwickau) durch ihre angenehme, reine Sopranſtimme neben der hervorragenden Vertreterin der Altpartie Petronella Bofer (Dresden) aus. — Einen weiteren großen Erfolg konnte MD Schanze für ſich in einem ſpäteren Konzert buchen, in dem er zunächſt einen ſinfoniſchen Satz aus eigener Feder: Adagio aus einer Sinfonie C-dur eindrucksvoll vermittelte. Dieſer Satz iſt eine in zarte Orcheſterfarben getauchte, ſtimmungsvolle und feingearbeitete Trauermuſik „Teuren Toten zum Gedächtnis“, die friedvoll verklärt mit dem Choral „Wachet auf“ ausklingt. Als Hauptwerk des Abends gelangte dann „Das große Halleluja des Matthias Claudius“ aus dem bedeutenden Schaffen von Otto Siegl (1896 geb. in Graz) zur Aufführung. In dieſem dankbaren Werk erklangen in feiner Orcheſtergewandung vor allem Chorſätze von prachtvoller Wirkung. Sie kamen durch den Domchor und a cappella-Verein in ſo muſtergültiger Weiſe, mit ſo müheloſer Sicherheit und ſinnvoller Geſtaltung zum Vortrag, daß man nur bedauert, dieſen gepflegten Chor nicht einmal in einem größeren a cappella-Konzert zu hören, wo er ſein gediegenes Können noch viel beſſer erweiſen kann. Die nicht ſo unmittelbar wirkenden ſoliſtiſchen Aufgaben löſten mit beſtem Erfolg 3 Leipziger Soliſten: Edith Laux-Heidenreich (Sopran), Henriette Lehne-Hoffmann (Alt), Philipp Göpelt (Bariton). Das Stadtorcheſter zeigte ſich auch in dieſem aufgabenreichen Konzert als wirkliches „Kulturorcheſter“. — Über ein weiterhin im Dom ſtattgefundenes Orgelkonzert von Herm. Zybill berichtete die ZFM im Märzheft.

Einen wertvollen Beitrag zu dem regen kirchenmuſikaliſchen Leben Zwickaus lieferte wiederum K. Kohlmeyer mit einem Abend neuromantiſcher Muſik in der Morizkirche. Der Konzertveranſtalter ſpielte Orgelſtücke aus op. 59 von Reger und den 1. Satz der großen d-moll-Sonate des früh verſtorbenen Karl Hoyer. Als Soliſt war der feine Solobratſchiſt des Gewandhausorcheſters: Prof. Carl Herrmann gewonnen worden, der 2 ſtimmungsvolle Stücke aus eigener Feder ſowie eine Reger-Arie aus op. 103a vorbildlich wiedergab. An wertvoller, klangſchöner Chormuſik gelangten Werke des Zwickauer KMD Paul Gerhardt

„Gebet", „Lob Gottes" ſowie von Paul Geilsdorf „Kommt, laßt uns anbeten" zum Vortrag.

An reinen Lieddarbietungen ſind 2 erfolgreiche Konzerte zu erwähnen. Zunächſt gab in einer Morgenfeier der Schumann-Geſellſchaft Magda Lüdtke-Schmidt-Berlin (am Flügel: Gerh. Huber-Berlin) mit Liedern von Rob. Schumann und Georg Schumann, deſſen 70. Geburtstages hierbei gedacht wurde, Proben ihres geſanglich und künſtleriſch reifen Könnens. — Poldi Baumann, eine lyriſche Sopraniſtin, der vor allem der Koloraturgeſang liegt, bot in einem eigenen Abend einen bunten Strauß Lieder von Schumann, Schubert, Brahms, Reger und bekannte Arien aus Opern von Mozart, Beethoven, Bellini und Verdi.

In einem gut beſuchten Abend legte das Dämmrichquartett erneut Proben ſeiner großen Leiſtungsfähigkeit ab mit der ausgezeichneten Wiedergabe von Schumanns a-moll Streichquartett, einem „Phantaſtiſchen Reigen" von Jul. Weismann u. Regers Es-dur Quartett. Eine beachtenswerte künſtleriſche und allgemein geiſtige Leiſtung vollzog das Heinrich Kurek-Trio (H. Kurek-Klavier, Karl Böhme-Violine, Alfred Jentſch-Cello), indem es ſämtliche Klaviertrios von Beethoven an drei Abenden zu Gehör brachte.

Auch das Städt. Orcheſter erwies ſich in der zur Beſprechung ſtehenden Konzertzeit wieder als der große Kulturfaktor der Schumannſtadt. In einem Konzert für den NS-Rechtswahrerbund kam neben klaſſiſcher Muſik (Mozart: Nachtmuſik, Arie aus „Il re pastore"; Beethovens 2. Sinfonie) vor allem das zeitgenöſſiſche Schaffen weſentlich zur Geltung (Max Trapps Sinfoniſche Suite, Armin Knabs Wunderhornlieder mit Orcheſter und 4 Orcheſterlieder nach Stormſchen Gedichten vom Orcheſterleiter MD Kurt Barth). Trapps ſinfoniſches Glanzſtück wurde von MD Barth und ſeinem Orcheſter mit großem Schwung und techniſcher Meiſterſchaft wiedergegeben. Die teilweiſe recht ſchwierigen Lieddarbietungen hatte „in letzter Minute" für die urſprünglich vorgeſehene, erkrankte Soliſtin Maud Kunitz vom Stadttheater Zwickau übernommen und entledigte ſich ihrer nicht eben angenehmen Aufgabe mit ſchneller Anpaſſung und guter Muſikalität. Die Vortragsfolge des nächſten Konzertes war durch Wünſche der Konzertbeſucher beſtimmt worden: jeweils die 3. Sinfonien von Beethoven und Bruckner, die unter Barth zu ſtarken, nachhaltigen Erlebniſſen wurden. In einem KdF-Konzert erklangen in ſinnvoller Auswahl unter dem weitgeſpannten Leitmotiv „Volkslied" Haydns Paukenſchlagſinfonie, Brahms' Akademiſche Feſtouvertüre und 5 Niederdeutſche Bauerntänze von Hans Uldall. Zwiſchen den Orcheſterdarbietungen ſangen die hier beſtens bekannten „Zſchorlauer Nachtigallen" erzgebirgiſche Heimatlieder und ſchlicht-innige Volkslieder („All' mein' Gedanken", „Der Mond iſt aufgegangen"), deren Ton ſie echt und überzeugend trafen. In einem weiteren Konzert in der NS-Kulturgemeinde hatte MD Barth Gelegenheit an leichter verſtändlicher ſinfoniſcher Muſik ſeinem Hörerkreis die Vorzüge ſeines Orcheſters in ſeiner Geſamtheit (Mozarts D-dur Sinfonie „ohne Menuett" und die ungemein liebenswerte B-dur Sinfonie von Schubert) und in famoſen ſoliſtiſchen Einzelleiſtungen zweier Orcheſtermitglieder ins beſte Licht zu rücken: der ausgezeichnete Solooboer Carl Feike ſpielte Haydns Oboekonzert und Konzertmeiſter Fritz Dämmrich begeiſterte mit dem einſätzigen ſchwungvollen Violinkonzert von Hermann Götz.

Georg Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT a. Main und STUTTGART. Im diesmal zuſammengefaßten Januar/Februar-Rückblick verdient der nicht unbeträchtliche Anteil des zeitgenöſſiſchen Schaffens beſonders hervorgehoben zu werden. Frankfurt ſtellte mit einem Zöllner-Weismann-Konzert zwei Welten einander gegenüber; denn Zöllners melodiſch ergiebige, im ganzen aber wuchtig pathetiſche Sinfonie Nr. 2 bedeutete einen ſtrikten Gegenſatz zu dem Weismann der durchſichtigen Klavier- und kleinen Orcheſtermuſik, von der man eine feingeiſtige Sonatine für zwei Klaviere (Hans Rosbaud und der Komponiſt) und das poetiſche Horn-Concertino hörte. Beſonderes Intereſſe erregte die erſte Funkaufführung des neugefaßten Klavierkonzerts, Werk 33, das man jetzt als Quinteſſenz der Weismannſchen Naturromantik anſprechen darf. Der Klavierromantik Walter Niemanns zu begegnen, iſt ſtets eine Freude. Stuttgart lud ſich Niemann ſelbſt als Interpreten ſeiner „Alt-China"-Suite und des Dramoletts „Venezianiſche Gärten" zu Gaſt. Die gut eingeführten, feingeſchliffenen Schöpfungen zwangen wieder in den Bann dieſes einzigartigen Klavier-Erzählers.

Ein von Otto Wartiſch geleitetes Stuttgarter Orcheſterkonzert war ausſchließlich der Muſik der Gegenwart gewidmet und brachte neben einem reizvollen Rondo des Dirigenten zwei Orcheſterſtücke Gerhard von Weſtermans, nobel empfundene Muſik von breitem romantiſchen Melos, und Siegfried Walter Müllers „Heitere Muſik", ein muſikantiſches Spielwerk mit kunſtvollem Variationen-Schlußſatz. Von einem jungen Schwaben, Rolf Unkel, den Stuttgart herausſtellte, wird man ſich beſonders die Lieder für Alt und Kam-

merorchester (nach Gedichten von Weinheber) merken müssen, zu deren Reife weniger Unkels virtuose Klaviermusik als das harmonisch herbe, obschon gedanklich weit ausgesponnene Streichtrio führt. Die Altistin Emma Mayer, Helmuth Schöll am Klavier und das Trio Minholz, Seifert und Schneider setzten sich erfolgreich für Unkel ein. In einer Stuttgarter Josef Schelb-Stunde, die eine von Lotte Schuler-Schelb gesungene Liedauswahl und eine Cello-Sonate (Fritz Kölble) brachte, wurde das Klavier-Concertino Nr. 2 uraufgeführt, eine bis zum herzhaft Musikantischen, namentlich im Orchesterpart (Landesorchester Gau Baden unter Theo Hollinger) aufgelockerte Spielmusik, der — mit Schelb im Solopart — eine temperamentvolle Wiedergabe zuteil wurde.

Frankfurt vermittelte durch Margherita Perras, die am selben Abend mit Glanznummern ihres Opernrepertoires die Hörer entzückte, die sehr wertvolle Bekanntschaft mit neugriechischen Liedern; dazu im Rahmen eines Museumskonzertes unter Rosbaud das im vorigen Jahr in Baden-Baden uraufgeführte einfallsreiche und spritzige Klavierkonzert von Jean Françaix.

Der Stuttgarter Schubert-Zyklus, auf den nach seinem Abschluß noch zurückzukommen sein wird, ließ auch im weiteren Verlauf die dankenswerte Absicht erkennen, neben die das bekannte Bild Schubertscher Musik ausmachenden Werke auch selten zu Hörendes und unverdient Übergangenes zu stellen und damit den Begriff Schubert zu erweitern. Das gilt zumal für die Auswahl der Lieder, für deren Wiedergabe ausgezeichnete Kräfte eingesetzt wurden (außer den Liedmeistern Carl Erb und Gerhard Hüsch, der die „Winterreise" schlechthin vollendet sang, George Meader, Bruno Müller, Ria Ginster und Emma Mayer).

Die bei den Hörern in besonderer Gunst stehende Funkaufführung von Standardwerken des Opernspielplans wurde auch unter Dr. Buschkötters Leitung von Stuttgart fortgesetzt. Verdis „Carlos" und Puccinis „Bohême" waren sowohl in der Wiedergabe durch Orchester und Chor des Senders wie nach der Seite der solistischen Besetzung vorbildliche Leistungen, die zwar zu dem nach wie vor brach liegenden Problem der Funkoper nichts beitrugen, aber zum wenigsten den Gedanken des musikalischen Funkspiels wach hielten.

Daß das Stuttgarter Orchester unter Dr. Buschkötters Führung wieder einen erfreulichen Anstieg zu sinfonischen Taten großen Stils nimmt, bekundete eine spürbar durchgeformte Aufführung von Bruckners Neunter (in der Urfassung), bei der namentlich die Geheimnisse des überirdischen Adagio stark berührten. Auch ein „Ballettmusik-Abend" — mit Tschaikowskys liebenswürdiger Dornröschen-Musik, Strauß' „Bürger als Edelmann"-Suite und Regers immer wieder bezaubernder Ballettsuite — und eine farbstarke Aufführung von Rijmsky-Korssakows „Scheherazade" sprachen für die neue Initiative.

Vorwiegend musikgeschichtliches Interesse kam einer Stunde köstlichen Barocks zu, die unter dem Motto „Gefiederte Sänger" der z. T. recht skurrilen Vogelstimmen-Nachahmung der Barockmusik gehörte und erfrischend mit Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag (unter Dr. Buschkötter) beschlossen wurde. Unter gleichem Betracht wertvoll war auch der musikalische Teil einer Stuttgarter Folge „Sturm und Drang". Unter den vergessenen Kuriositäten der Geniezeit hob sich als bedeutsamer Wert für die Entwicklung Zumsteegs Balladenkunst heraus. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Die sonntäglichen, halböffentlichen „Volkskonzerte" mit ihren „historischer" Stil-Dogmatik entrückten Programmen gehören zum Bemerkenswertesten, was der Hamburger Rundfunk in dieser Zeit musikalisch leistet. Meine heutige Chronik hat zu beginnen mit dem Gastspiel des an der Hamburgischen Staatsoper amtierenden Kapellmeisters Hans Schmidt-Isserstedt, der trotz der Fülle der ihn doch beschäftigenden Aufgaben noch Zeit und Neigung zu einem so bunten Funk-Abend aufbrachte, bei dem u. a. Händel und Mark Lothar, Richard Strauß und Alexander Borodin vereinigt waren. Erna Bergers vielgerühmter Sopran gereichte der Veranstaltung gleichfalls zum Vorteil.

Auch sonst gibt es wohldosierte Gastspiele kleinerer oder größerer Prominenz des Gesanges und instrumentaler Virtuosität. Auch die für die Montag-Mittage angesetzten Schloßkonzerte des Nebensenders Hannover, durchweg von Otto Ebel von Sosen betreut, halten sich an diese Linie und werden nicht zuletzt darum gern gehört.

Am Heldengedenktag wurde eine „Feierliche Kammermusik" gesendet, die mit einer Liedergruppe (Hans Hotter) an den 1915 gefallenen Rudi Stephan erinnerte, zwischen zwei Aufführungen des fleißigen Hamann-Quartettes, Wiederholungen von Ludwig Lürmans Streichquartett (op. 13) und dem Beethovenschen opus 95 in f-moll.

Daß zu den Meistern, denen einschränkungslose Ehre zu erweisen ist, der Volksopernmann Albert Lortzing gehört, unterstrich erfreulicherweise eine zweistündige Abendsendung, mit biographischen Garnierungen von Hans-Wilhelm Kulenkampff.

Die Neuaufnahme des Auberschen „Fra Diavolo" in einer Funkeinrichtung von Erich Müller-Ahremberg konnte auf Hörer, denen das Werk nicht vom Theater her bekannt

iſt, nicht ſonderlich ſtark einwirken. Opern, die ihre Komik in erſter Linie aus den Situationen (und den Möglichkeiten der Bühne) beziehen, bekommen ja leicht im Funk etwas Stumpfes, Plattes und Beiläufiges. Es iſt die Frage, ob Auber muſikaliſch potenziert genug iſt, um als zweiſtündiges „Konzert“ den Hörer bei der Stange zu halten.

Die intereſſanteſten und ergiebigſten Unternehmungen werden, auch im muſikaliſchen Bereich, die Heimattage, an denen über einen ganzen Tag weg mikrophoniſche Ausflüge ins Land hinaus den Hörer zu den Kräften der „Provinz“ hinleiten und ihn erleben laſſen, wie es dort einſt ausſah und heute ausſieht. Auch die Reiſe durch den Gau Hannover-Oſt hat gute Dinge ins Bewußtſein der Gegenwart hinauffördern helfen. Z. B. die „Alte Muſik aus Lüneburgiſchem Lande“, mochte ihre von Rundfunkleuten getragene Wiedergabe in Einzelheiten nicht erſchöpfend ſein (zumal was den Solotenor betraf), zeigte wieder die Tüchtigkeit und gefühls- und ſatzmäßige Sauberkeit der Geſtaltung ſogenannter „kleiner Meiſter“ wie Johannes Schultz (1622) und Johann Jakob Löwe von Eiſenach. In „lokalem“ Sinne noch aufſchlußreicher war der Beſuch der Celler Muſikantengilde unter ihrem vortrefflichen Leiter Fritz Schmidt, die mit Stücken von Lully (herrlich!) und Strungk, mit Madrigalen von Praetorius begreiflich machte, daß die vornehmliche Beſchäftigung mit dieſer alten Kunſt eine faſt unwiderſtehliche Verlockung werden kann.

Auf dieſer Linie bewegte ſich auch die „Alte Sing- und Spielmuſik“ des „Freiburger Kammertrios für alte Muſik“ (Edgar Lucas, Ernſt Duis, Johannes Abert), die für Telemann, Adam Krieger, Samuel Scheidt und Händel ein ſehr beherztes Zeugnis ablegten.

Zur Produktion der muſikrührigen Provinz zählt noch in ganz großem Maße das Flensburger Schubert-Feſt, von dem man als Rarität ſich das Singſpiel „Der vierjährige Poſten“ unter der Leitung Johannes Röders verſchrieb.

Laſſen dieſe vier Wochen auch nicht eben ſenſationelle Ereigniſſe muſikaliſcher Funkgeſtaltung erkennen, es ſei denn, man rechne die verdienſtliche Aufführung des „Barbiers von Bagdad“ von Cornelius dazu, ſo war doch manches Gute zu regiſtrieren, was über den Augenblick fruchtbar hinauswirkte. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Im Rahmen des Carl Maria von Weber-Zyklus kam es zu einer Sendung, die ihres ebenſo gewagten wie gelungenen Charakters halber beſondere Erwähnung verdient:

Neben den Opern, deren Handlung auf Verwechſlung und Verkleidung beruht, ſetzt kaum eine Operngattung der Verlebendigung im Funk einen derartigen Widerſtand entgegen wie die Märchenoper, deren ganzheitlich-künſtleriſche Wirkung außerordentlich ſtark durch die Augenhaftigkeit mitbedingt iſt. Wenn es nun gelang, eine ſogar ſehr ausgeprägte Märchenoper wie Webers „Oberon“ in einer geradezu idealen Weiſe dem Funk zu gewinnen, ſo lag das an dem funkdramaturgiſch kühnen, aber durch den Erfolg voll gerechtfertigten Verfahren, Wielands „Oberon“-Epos und die Muſik Webers zu einer neuen Einheit zu binden. Carl Stueber, der für dieſe Einrichtung zeichnete, übertrug die Führung der Handlung dem Gedicht Wielands, das ein Sprecher vortrug, und an den entſprechenden Stellen der Handlung übernahm dann die Muſik Webers die Ausſprache der Empfindung oder die klangſymboliſche Ausdeutung der Handlung. Von Oper im Theaterſinne blieb bei dieſem Verfahren natürlich nichts übrig, aus dem Ganzen wurde vielmehr eine „epiſche Hörfolge mit Muſik“; das war aber gerade das Richtige, denn das Werk war rein von der Hörbarkeit her voll verſtändlich, der Eindruck durchaus geſchloſſen und überzeugend. Daß durch dieſen geglückten Verſuch nicht nur Weber, ſondern auch Wieland, dieſer in Literaturgeſchichten viel genannte, heute aber kaum bekannte und doch ſo ſprachmächtige Dichter im Lautſprecher ſo lebendig erſtehen konnte, war kein zu verachtendes Nebenergebnis. Erich Ponto ſprach das Gedicht Wielands verſtändnis- und rückſichtsvoll im ſchlichten, nur hier und da etwas gehobenen Erzählton und überließ alle ſtärkere ſeeliſche Tönung der Muſik. Unter der ſorgfältigen muſikaliſchen Leitung von Hilmar Weber fand ſich eine Gemeinſchaft ſchönſter Stimmen: Helge Roswaenge als Hüon und Hilde Konetzni als Rezia; Walter Ludwig als Oberon; Margarethe Kloſe als Puck, Martha Rohs als Fatime, Arno Schellenberg als Scherasmin; Irma Beilke als Meermädchen. Es wäre ſehr zu bedauern, wenn dieſe ausgezeichnete Löſung einer ſchwierigen Funkfrage mit dieſer einmaligen Sendung erledigt wäre; Wiederholung dringend erwünſcht, vor allem deshalb, weil hier Muſik eines großen Meiſters, die zudem weiteſten Volkskreiſen auch wirklich verſtändlich iſt, in einer glücklichen Form an weiteſte Volkskreiſe zwanglos herangebracht werden kann. Eine von Zeit zu Zeit folgende Wiederholung dieſes Wieland-Weberſchen „Oberon“ bedeutet deshalb einen unſchätzbaren Dienſt an der muſikaliſchen Volkskultur.

Das zeitgenöſſiſche Schaffen iſt im allgemeinen der finſteren Mitternacht vorbehalten, da außer dem Komponiſten wohl kaum jemand zuhört, weil man zu dieſer Stunde meiſt weder aufnahmewillig noch — nach der Arbeit des Tages und des Abends — aufnahmefähig für zeitgenöſſiſche Muſik iſt, vor allem für ſolche ſinfoniſchen Charakters.

Von Wolfgang von Bartels Sinfonie in C-dur, die Hans Weisbach zur Sendung brachte, können wir deshalb nur den ersten Eindruck wiedergeben: knapp und klar geformte Musik; ein Werk, das vor allem musizieren will. Nicht unerwähnt bleibe die von Georg Trexler uraufgeführte Triosonate für Orgel von Karl Hoyer; durch Hingabe an strenge, zuchtvolle polyphone Arbeit, die aber auch persönliche Züge trägt, hat Hoyer auch in diesem Werk die Reger-Nachfolge seiner Anfänge völlig überwunden, und wieder muß man bedauernd feststellen, daß der Tod hier reichlich vorzeitig eine hoffnungsvolle Entwicklung unterbrochen hat, die sicher noch zu manch schönem Ergebnis geführt hätte. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Unbestreitbar läßt sich eine Höherlegung des Gesamtniveaus feststellen, die beiden Sparten des Wortes wie des Tones zustatten kommt. Wenn auch neben Sendewochen, deren Durchführungsqualität hier wie dort keinen Wunsch offen lassen, andere Tage stehen, die sich dann wie — Atempausen ausnehmen. An dramatischen Werken haben wir den Querschnitt durch Carl Ehrenbergs Oper „Anneliese" und die „Butterfly" zu verzeichnen. Äußerst geschickt war die Auswahl aus „Annelisens" Szenenfolge getroffen worden insoferne, als man textlich die Handlung auf das Hauptthema der Mutterliebe konzentrierte und auf die Nebenhandlung — den Gegensatz Weltdame zum Fischermädchen — verzichtete. Ehrenberg hat eine mit ungeheurer Wucht dahinstürmende, in ihrer dramatischen Haltung bewundernswerte Musik geschrieben, die so stark ist, daß andererseits die lyrischen Einfälle in den Hintergrund gedrängt werden. Die Aufführung unter der Leitung des Komponisten war ausgezeichnet. Für die Sendung der „Butterfly" hat die Sendeleitung weder Mühe noch Kosten gescheut; ein Schwelgen gabs in Wohllaut. Man mußte sich allerdings erst an den etwas dunkel gefärbten Sopran Margarete Teschemachers gewöhnen. Sie sang indes wundervoll mit Helge Roswaenge; ihnen zur Seite Maria Cornelius, Hann und Fleischer-Leipzig. Helmut Grohe führte die Spielleitung, Hans A. Winter dirigierte. So mußte es eine Wiedergabe geben, die dem Publikumsgeschmack so recht entsprach.

Einige Höhepunkte aus den Orchesterkonzerten. Selten noch haben wir eine derartig vollendete Aufführung von „Tod und Verklärung" gehört, wie sie Strauß selbst bescherte. Hoffentlich hat man Platten geschnitten, die eine Wiederholung ermöglichen. Tschaikowskys b-moll Klavierkonzert spielte Alfred Hoehn mit unheimlich wirkender Größe. Aus Würzburg kam ein von Zilcher geleitetes WHW-Konzert, in dem Elly Ney sehr schön im Poetischen, das Passagenwerk dagegen leider verwischt, Schumanns a-moll-Konzert deutete; merkwürdig berührte, daß Zilcher an den Schluß des Programms gleich zwei Ouvertüren (Euryanthe und Freischütz) setzte. Böhm-Nürnberg brachte zwei selten zu hörende concertante für Oboe (Gugel) und Fagott (Großmann) des fast vergessenen Vogel (1756 bis 1788) und Karl Stamitz. Wertvolle Bereicherung. Recht interessant die Aufnahmen eines Konzertes der rührigen Arbeitsgemeinschaft Büchtgers „Komponisten dirigieren ihre Werke". Drei verschiedene Temperamente: Cesar Bresgens urwüchsig musikantisches concerto grosso; Karl Hölers die Klangmöglichkeiten kundig ausnützendes Cembalokonzert; und Heinz Schuberts durchaus eigenwilliges Violinkonzert.

An Chormusik hörten wir neben dem volksverbundenen Werk „In den Bergen" von H. K. Schmid die prächtige Chorkantate Kallenbergs „Das deutsche Lied"; heiter und licht in Melodie wie Satz.

Sehr erfreulich, daß der Reichssender München es sich angelegen sein läßt, seine Vortragsfolgen durch allerhand außergewöhnliche Zutaten zu bereichern. Das Ergebnis zeigt, daß es lohnt, in der Farbigkeit der Abstufungen herumzusuchen. Die „seltenen Klangverbindungen" sind nun an sich nicht nur reizvoll, sie werden wiederum manchen jungen Tonsetzer zur Weiterverfolgung rarer betretenen Wegs verlocken. Talentreiche und ursprüngliche Arbeit steckt in der Sonatine Ludwig Gebhardts für Horn, Trompete und Klavier; in ihrer Wärme echt und schön empfunden die Lieder zur Cellobegleitung Thomassins; erstaunlich im Klang ineinandergefügt ist das Werk für Geige, Klavier und Orgel von Cesar Franck; lebendiges Musikantentum strömt aus v. Baußnerns Klavierquintett. In der verdienstvollen Reihe junger Vortragstalente machte man die sehr erfreuliche Bekanntschaft mit dem natürlich gewachsenen Sopran Leonor Vianna da Mottas, die portugiesische und französische Lieder sang. Pianistische Qualität zeigte Robert Edenhofer. Schoedel setzte sich für eine recht zahme Orgelpartita Hans Biedermanns ein. Dora Wyß sang mit vollendetem Ausdruck Lieder des Schweizers Schoeck; das Sedding-Quartett spielte dessen D-dur-Streichquartett. Weite Verbreitung sollten Bresgens Bearbeitungen oberbayerischer Volkslieder (für Blockflöten!) erfahren. Sie sind meisterhaft gearbeitet. Bei der Marschmusik der HJ ist festzustellen, welch überragenden Einfluß Paul Winters Olympiafanfaren auf deren Gestaltung genommen haben.

Man greife zu: Kallenberg Kantate „Das deutsche Lied"; die Funkform „seltener Klangverbindungen"; die Sopranistin Leonor Vianna da Motta; concertante für Oboe und Fagott von Vogel. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, hat die Vorschriften der §§ 4, 6, Absatz 2, Satz 2, 7 bis 13, 15 und 21 der III. Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben vom 5. Februar 1935 außer Kraft gesetzt.

Die nebenberuflich musikausübenden Personen, seien es Orchester-, Unterhaltungsmusiker oder Musikerzieher, Chorleiter oder Leiter von Volksmusikvereinen, Laienorchestern oder Laienkapellen, benötigen zur Ausübung einer entgeltlichen oder gemeinnützigen Tätigkeit keinen Tages- oder Monatsausweis bzw. keine Genehmigung der Reichsmusikkammer mehr.

Daneben ist es auch noch weiterhin erforderlich, daß sie in der Liste für nebenberuflich musikausübende Personen eingetragen sind. Über die Eintragung wird gegen Gebühr eine Bescheinigung ausgehändigt.

Die Neugründung und Wiedereröffnung von Orchestern oder von Kapellen, die sich teilweise aus Nebenberuflern zusammensetzen, bedürfen nicht mehr der Zustimmung des Präsidenten der Reichsmusikkammer.

Schließlich kann die Aufnahme von Personen in die Reichsmusikkammer nicht mehr aus dem Grund abgelehnt werden, weil sie ihren Lebensunterhalt durch anderweitige als durch musikalische Tätigkeit erzielte Einnahmen bestreiten, z. B. Ruhegehaltsempfänger.

Die Neuregelung gilt mit Wirkung vom 1. April 1937.

*

Von der Reichsmusikkammer sind die sogenannten „Tagesausweise" für Musiker, die der Kammer nicht angehören, abgeschafft worden. Durch diese Maßnahme wird der Schutz der Erwerbsmöglichkeiten der Berufsmusiker nicht beseitigt. Sie wird im Rahmen des allgemeinen Arbeitseinsatzes durch die dafür zuständigen Arbeitsämter bewirkt. Diese üben die Arbeitsvermittlung nach den Grundsätzen wirtschaftlicher Zweckmäßigkeit und sozialer Gerechtigkeit bei besonderer Berücksichtigung des Leistungsgrundsatzes aus. Musikerzieher werden von der Neuordnung nicht betroffen. Im Gegenteil ist für diese kürzlich eine Prüfung, deren Abhaltung eine Zeitlang suspendiert war, wieder zugelassen worden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zur Zeit veranstalten der Stuttgarter Kantatenchor, der Schwäbische und Stuttgarter Singkreis, der Grischkat-Singkreis und das Stuttgarter Kammerorchester, unter Leitung von Artur Langenbeck, eine Buxtehude-Festwoche in Stuttgart.

Auf Schloß Burg bei Remscheid findet 7.—10. Mai eine Komponisten-Tagung der Fachschaft Komponisten statt. Das Programm verspricht 2 Orchesterkonzerte, 1 Kammermusikabend, 1 Chorkonzert, 1 Kirchenfeier, Ansprachen und heitere Musikdarbietungen.

Die Musiktage in Kassel, die der Arbeitskreis für Hausmusik alljährlich veranstaltet, finden diesmal vom 8. bis 10. Oktober statt. Vorgesehen sind: Ein Abend mit „Wiener Klassik", Spielkreis- und Singkreis-Übungen, Musik für Kammerorchester, Festliche Musik, Kleine Kammermusik und ein Nachmittags-Konzert mit Werken von Dietrich Buxtehude zur Feier seines 300. Geburtstages.

Die Gaukulturwoche in Duisburg, die im September dieses Jahres stattfindet, bringt im Rahmen ihrer künstlerischen Veranstaltungen ein großes Festkonzert unter der Leitung von GMD Otto Volkmann mit hervorragenden Solisten und neuzeitlichen Werken.

Die Sommerfestspiele der Sächsischen Staatstheater in Dresden (22. August bis zum 8. September) sehen an Opernaufführungen vor: 22. August: Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg"; 23. August: Baumgartners „Rossini in Neapel"; 25. August: Mozarts „Figaros Hochzeit"; 26. Aug.: Othmar Schoecks „Massimila Doni"; 28. August: Mozarts „Die Zauberflöte"; 29. August: Richard Strauß' „Rosenkavalier" und 31. August: Verdis „Aïda"; 2. September: Carl Maria von Webers „Freischütz"; 4. September: Verdis „Macbeth"; 5. September: eine weitere Aufführung von „Rossini in Neapel" und als Abschluß, gleich dem Auftakt, am 7. September: „Die Meistersinger".

Wie im vergangenen Jahre veranstaltet die Kreis-Musikerschaft Stuttgarts auch heuer Stuttgarter Musiktage (5.—9. Mai), die einen großen musikalischen Raum umfassen. Ausgehend von Händels Festoratorium, das unter Leitung von Prof. Fritz Stein-Berlin zur Aufführung kommt, wird neben zahlreicher alter Musik (Konzertante- und Kammermusik des Hochbarock, mehrchörige Chorwerke alter Meister, Haydn- und Mozartmusizierstunde) auch Musik der Lebenden vermittelt. So ist u. a. auch die reichsdeutsche Uraufführung von Heinrich Kaminskis Klavierkonzert durch Prof. Walter Rehberg vorgesehen.

Als Auftakt des 3. Bergiſchen Muſikfeſtes in Langenberg wird Profeſſor Dr. Graener Beethovens Paſtoralſymphonie und eigene Orcheſterwerke dirigieren.

Das Internationale Muſikfeſt in Dresden (22.—31. Mai) umfaßt Symphoniekonzerte, 1 Chorkonzert und Kammermuſikaliſche Veranſtaltungen. In der Oper wird Verdis „Macbeth", Richard Strauß' „Elektra" und die ſoeben uraufgeführte Oper von Otmar Schoeck „Maſſimila Doni" zu hören ſein.

Freiburg i. B. bereitet für die Zeit vom 22.—30. Mai unter GMD Franz Konwitſchny ein Brahms-Feſt unter Mitwirkung namhafter Soliſten, des verſtärkten ſtädtiſchen Orcheſters und der Freiburger Chorvereinigungen vor. Der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, wird die Feſtrede beim 1. Orcheſterkonzert halten.

Die bereits im Frühjahr 1936 geplante Sudetendeutſche Muſikfeſtwoche ſoll nun im Mai dieſes Jahres in Teplitz-Schönau ſtattfinden.

Das 24. Deutſche Bachfeſt der „Neuen Deutſchen Bachgeſellſchaft" findet diesmal in Magdeburg ſtatt. Als Zeitpunkt ſind der 26. bis 28. Juni auserſehen.

Der Chorgau Bayern im Reichsverband der gemiſchten Chöre Deutſchlands hielt ſoeben (20. und 21. März) ſeine 2. Landestagung in Nürnberg ab. Waldemar Klink beſcherte mit dem Jung-Geſang der ſtädtiſchen Singſchule eine vortreffliche Aufführung. Den Höhepunkt der Tagung bildete die Brahms-Gedächtnis-Feier des Städtiſchen Chores Augsburg, der mit ſeinem Leiter Prof. Eugen Jochum ſtürmiſch gefeiert wurde.

Das urſprünglich für Pfingſten geplante Feſt der deutſchen Volksmuſik in Karlsruhe i. B. wurde auf den 5.—7. Juni verlegt, um für die Mitwirkenden günſtigere Fahrpreisbedingungen ſeitens der Reichsbahn zu erreichen.

Zur Pariſer Weltausſtellung wird ein Theaterſaal auch für Konzertaufführungen gebaut, der eine Rieſenorgel und ein Proſzenium für 1000 Muſiker und Choriſten enthält.

Das engliſche Programm des Internationalen Muſikfeſtes von Paris iſt bereits veröffentlicht. Es umfaßt: William Walton: Symphonie; Constant Lambert: Konzert für Klavier und 9 Inſtrumente; Chriſtian Darnton: Klavierkonzert; Erik Chisholm: Ouverture für Kammermuſik; Eliſabeth Maconchy: 2. Streichquartett; Alan Bush: Konzert für Cello und Klavier; Victor Yates: Streichtrio.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Im Mai dieſes Jahres will der Reichsverband der gemiſchten Chöre Deutſchlands in Berlin eine große muſikaliſche Kundgebung in Geſtalt eines Chor- und Gemeinſchaftsſingens unter dem Motto „Arbeiter, Bauern und Soldaten" durchführen. Träger und Geſtalter dieſer Kundgebung, die in der Deutſchlandhalle ſtattfinden ſoll, ſind die maßgebenden Organiſationen. Es iſt ein neuer Weg, mit dem man verſuchen wird, eine Großkundgebung nur mit dem Mittel der Muſik zu formen. Mit der Schaffung des muſikaliſchen Rahmens wurde Profeſſor Paul Höffer beauftragt.

Unter dem Vorſitz von Prof. Dr. Hermann Unger und in Anweſenheit des Leiters des Berufsſtandes deutſcher Komponiſten, Prof. Dr. Paul Graener, wurde in Köln eine Tagung der rheiniſchen Komponiſten abgehalten. Prof. Graener ſprach u. a. über die Vereinigung des deutſchen Kunſtlebens im Sinne des nationalſozialiſtiſchen Kulturwillens und über die notwendige Belebung und Hebung der heiteren Muſik.

Der von Carl Holtſchneider begründete Weſtfäliſche Madrigalchor Dortmund veranſtaltete anläßlich ſeines 30jährigen Beſtehens ein Konzert mit Ur- und Erſtaufführungen Weſtfäliſcher Komponiſten. Das Programm brachte Werke von Eckartz, Greß, Roſenſtengel und Nellius.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

GMD Eugen Papſt-Köln wird im Sommerſemeſter 1937, beginnend mit dem 1. April, an der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Köln die Klaſſe für Dirigieren (Orcheſter- und Chorleiter) übernehmen.

Der vor allem auch durch ſeinen Einſatz für das künſtleriſche Blockflötenſpiel bekannt gewordene Lehrer für Flöte und Kammermuſik an der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Berlin, Guſtav Scheck, iſt zum Profeſſor ernannt worden.

Im Rahmen der zweiten Schleſiſchen Gaukulturwoche, die vom 4. bis 11. April in Beuthen OS. und 38 anderen Ortſchaften Schleſiens durchgeführt wird, erfolgt am 8. April in Beuthen OS. die feierliche Eröffnung der erſten oſtdeutſchen ſtädtiſchen Singſchule. Die Leitung der Singſchule wurde dem akademiſchen Muſiklehrer Reimann von der Humboldtſchule in Beuthen übertragen.

Wie in der letzten Sitzung der Ratsherren in Frankfurt a. M. mitgeteilt wurde, hat ſich der Unterrichtsminiſter bereit erklärt, das Hochſche Konſervatorium in Frankfurt a. M. als ſtaatliche Hochſchule für Muſik anzuerkennen. Die neue Hochſchule wird eine bauliche Erweiterung erfahren.

Am Städtiſchen Konſervatorium in Augsburg werden Sonderkurſe für Violine unter der Leitung von Prof. Joſef B. A.

Klein in seiner naturgesetzmäßigen, geistigen Übungsweise eingerichtet. Es wird neben der Gesamtausbildung in kürzeren Kursen Pädagogen und Künstlern Gelegenheit gegeben, sich mit dieser so erfolgreichen Übungsweise vertraut zu machen.

Eine chorische Schulungswoche wird vom Musikheim Frankfurt a. O. und dem Reichsverband der gemischten Chöre vom 1. bis 9. April durchgeführt.

Das Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik schreiben in begrenztem Maße neue Freistellen für Instrumentalsolisten und Orchestermusiker aus.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer, Berlin, veranstaltet auch in diesem Sommer unter Leitung von Professor Dr. Georg Schünemann musikalische Ferienkurse in den Berliner Konzertsälen und in den Schlössern zu Potsdam und Wiesbaden. Ihre Mitwirkung haben Elly Ney, Prof. Edwin Fischer, Prof. Wilhelm Kempff, Karl Leimer - Prof. Walter Gieseking, Prof. Winfried Wolf (für Klavier), Direktor Clemens Krauß (für Dirigieren), Bruno Kittel (für Chordirigieren), Prof. Günther Ramin (für Orgel und Clavicembalo), Prof. Georg Kulenkampff (für Violine), Prof. Paul Grümmer (für Violoncello, Viola da gamba und Kammermusik), Prof. Paul Lohmann und Franziska Martienssen-Lohmann (für Stimmbildung) und Prof. Anna Bahr-Mildenburg (Opernstudio) zugesagt.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar befindet sich soeben auf ihrer 3. Thüringen-Fahrt, die diesmal über Pößneck, Saalfeld, Coburg, Zella-Mehlis, Groß-Breitenbach und Oberködnitz führt.

Das große Orchester des Staatskonservatoriums zu Würzburg stellte sich mit einem festlichen Konzert (Brahms-Schumann-Weber) in den Dienst des WHW.

Im Zuge einer langen, stets nach vorwärts und oben gerichteten Entwicklung hat sich aus dem früheren Großherzoglichen Konservatorium die heutige Badische Hochschule für Musik herausgebildet. Main und Neckar, die Schweizer Grenze und die Saar umschreiben etwa das Wirkungsgebiet der Anstalt, aber auch aus weiterem Umkreis, ja aus dem Ausland kommen die künftigen Berufsmusiker, Musikerzieher und zahlreichen Liebhabermusiker. Der Staat hat die Anstalt mit der Erziehung der Kandidaten für das künstlerische Musiklehramt an höheren Lehranstalten betraut, ein besonderes Musiklehrerseminar bereitet für die Staatlichen Privatmusiklehrerprüfungen vor und in einer zur Zeit im Ausbau befindlichen Orchesterschule werden fähige, vielfältig geschulte Orchestermusiker aller Instrumentalgattungen ausgebildet. Besondere Stellung innerhalb des Anstaltsrahmens haben die von Direktor Prof. Franz Philipp persönlich geleitete Orgelschule, das Institut für kath. Kirchenmusik sowie die Kapellmeister- und Chorleiterschule. Mit dem am 9. April beginnenden Sommersemester wird auch der Sänger und Künstler Professor Johannes Willy seine erzieherische Tätigkeit an der Badischen Hochschule für Musik aufnehmen.

Als Abschluß der Musikwoche, die von der Staatl. Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Anfang des Jahres veranstaltet wurde, fand eine Morgenfeier der HJ statt mit dem Leitgedanken „Über allem steht das eine Reich". Eberhard Wolfgang Möller sprach, die Rundfunkspielschar der Reichsjugendführung und die HJ-Arbeitsgemeinschaft an der Hochschule sang und spielte unter Leitung von Bannführer Wolfgang Stumme.

Am 15. März eröffnete das Kulturamt der Reichsjugendführung in Berlin-Charlottenburg ein Seminar für Volksmusik, das der ständigen Ausbildung der Musikerzieherschaft der Berliner HJ und des BdM dient.

Zum 1. April wird in Berlin-Charlottenburg eine Musikschule errichtet, die vom Gebiet und Obergau Berlin und von dem Kulturamt der Reichsjugendführung eingerichtet wird.

KIRCHE UND SCHULE

Der Stadtorganist von Weimar, Johannes-Ernst Köhler, veranstaltete kürzlich in der Kirche zu Rudersdorf eine Reger-Gedächtnisfeier.

Organist Reinhold Münch setzte sich auch im vergangenen Jahre mit seiner Wanderkantorei für die altklassische Kirchenmusik ein. In Waldeck, Hessen, Hannover, Westfalen, im Dillkreis und im Siegerland wurden insgesamt mehr als 50 geistliche Abendmusiken durchgeführt.

Kurt Thomas bereiste im vergangenen Monat Norddeutschland mit seiner Kantorei. Für den Herbst ist eine Reise nach Siebenbürgen und Jugoslawien geplant.

In einer kürzlichen Abendmusik in der Andreaskirche zu Leipzig kamen Werke für Cello und Orgel von Georg Winkler zu Gehör.

MD Hugo Hartung brachte mit der Vereinigten musikalischen und Sing-Akademie Königsberg Joseph Haydns „Vier Jahreszeiten" zur Aufführung.

Karl Höllers Orgelvariationen „Jesu, meine Freude" kamen durch Gerard Bunk im Rahmen seiner wertvollen, regelmäßigen Orgelfeierstunden in der Reinoldikirche zu Dortmund zur Uraufführung.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg stellte sich mit der Aufführung von Sigfried W. Müllers „Heitere Musik, op. 43" erneut in den Dienst der Lebenden.

Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper

VI, 826 Seiten 8°. Geb. Mk. 6.50, geh. Mk. 5.—

Max Martersteig: Das Deutsche Theater im XIX. Jahrhundert

Eine kulturgeschichtliche Darstellung

Zweite durchgesehene Auflg. XXI, 810 Seiten. Gebunden Mk. 12.—, geheftet Mk. 10.—

Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie der Oper

Zwei Bände: VI, 403 und 347 Seiten mit Notenbeispielen als Anhang. (Musterbeispiele im Klavierauszug mit übergelegter Gesangsstimme). 3. Auflage. Neuer, zeitgemäß herabgesetzter Preis: komplett gebunden Mk. 8.— geheftet Mk. 6.—

Ein „Opernführer“ ganz besonderer Art: nicht nur für Musiker, Regisseure und Sänger, sondern für alle Opernfreunde schlechthin.

Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im XVII. Jahrhundert.

Zwei Bände: 168 Seiten mit 251 Seiten Notenbeispielen und 72 Seiten mit 139 Seiten Notenbeispielen. Beide Bände komplett geheftet Mk. 10.—

Hermann Abert: Grundprobleme der Operngeschichte

40 Seiten. Kartoniert Mk. 2.—

Ludwig Schiedermair: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrh.

Zwei Bände: 264 und 198 Seiten. Kompl. in Halbleder Mk. 11.—, geh. Mk. 7.—

Partituren zur Operngeschichte:

Caccini: Euridice; Cagliano: Dafne; Monteverdi: Orfeo.

Nach den Quellen hergestellt und mit einem ausgesetzten Generalbaß versehen v. Robert Eitner. Mit 3 Originaltiteln. Publikationen älterer prakt. u. theoret. Musikwerke, Jahrgang IX. Band 10 Mk. 20.—

Franc. Cavalli: Il Giasone (1649); Marc. Ant. Cesti: La Dori (1663)

Nach Handschriften hergestellt und mit ausgesetztem Generalbaß versehen von Robert Eitner. Publikationen älterer prakt. u. theoret. Musikwerke, Jahrg. XI, Bd. 12 Mk. 20.—

J. C. Schürmann: Ludovicus Pius oder Ludewig der Fromme (1726)

Publikationen älterer prakt. und theoret. Musikwerke, Jahrg. IXX, Bd. 17. Partitur mit Klavierauszug Mk. 18.—

Reinh. Keiser: Der lächerliche Prinz Jodelet (1726)

Publikationen älterer prakt. und theoret. Musikwerke, Jahrgang XXI/XXII, Band 18. Partitur mit Klavierauszug Mk. 25.—

Ignaz Holzbauer: Günther von Schwarzburg

Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. 2 Teile: D. d. T. Bd. XVIII/IX je Mk. 30.—

Nicolo Jomelli: Fetonte.

Dramma per musica. Herausgegeben von Hermann Abert. D. d. T. Bd. XXXII/XXXIII Mk. 50.—

Georg Benda: Der Jahrmarkt

Komische Oper in einem Akt. Für die Bühne neu bearbeitet von Th. W. Werner. D. d. T. Band LXIV Mk. 30.—

Carl Heinr. Graun: Montezuma

Oper in 3 Akten. Für die Bühne neu bearbeitet von Fritz Neumeyer. D. d. T. Band XV Mk. 30.—

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Auf Einladung der Gaudienststelle Kurhessen der NS-Kulturgemeinde gaben die Thüringer Sängerknaben-Erfurt unter Leitung von Herbert Weitemeyer eine Reihe von Kirchenkonzerten in Kassel und im Gau Kurhessen.

KMD Richard Trägner-Chemnitz veranstaltete kürzlich in der Lutherkirche einen Abend mit eigenen Werken.

Der Tonika-Do-Bund veranstaltet dieser Tage eine Sing- und Arbeitswoche für Gegenwartsfragen der Musikerziehung unter Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier im Bundeserholungsheim Niederrödern (Sachsen).

Organist Fritz Werner ist zum Organisten und Kantor der Potsdamer Nikolaikirche als Nachfolger des am 1. Oktober aus dem Amt scheidenden MD Kempff gewählt worden. Fritz Werner ist als Komponist hervorgetreten.

Unter Beteiligung von 130 Teilnehmern, Jungen und Mädels, aus allen Teilen Deutschlands, wurde das reichswichtige Musikschulungslager des Gebietes Mitteldeutschland im Jungvolkheim auf der Nachtigalleninsel eröffnet. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Bläserausbildung. Zum ersten Male wird auch das Lautenspiel berücksichtigt.

Das 50jährige Bestehen des Römhild-Chors in Dresden und der Martin-Lutherkirche werden im April mit Aufführungen der Bachkantate „Schleicht, spielende Wellen" und einem Bachfestspiel, im Herbst mit der Kantate „Singet dem Herrn" und der h-moll-Messe unter Leitung von Richard Fricke gefeiert.

Der Reichling-Chor veranstaltete in der Berliner Marienkirche eine ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion in kleiner Besetzung.

Anläßlich der Erneuerung der 1732 von Joachim Wagner erbauten Orgel in der Berliner Parochialkirche gab Wilhelm Bender ein Orgelkonzert.

Die Thüringer Sängerknaben-Erfurt (Dirigent: Herbert Weitemeyer) widmeten auch im vergangenen Jahr ihre Haupttätigkeit dem Schaffen lebender Komponisten. So führte der Chor u. a. größere Werke auf von Hans Chemin-Petit, Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Hermann Grabner, Joseph Haas, Heinrich Kaminski, Armin Knab, Hans Lang, Georg Schumann, Hermann Simon, Kurt Thomas und Richard Trunk.

Die Leipoldt-Musikschule zu Naumburg a. S. veranstaltete im Februar vor ausverkauftem Saale ein Gemeinschaftsmusizieren von Lehrern und Schülern der Musikschule unter dem Titel: „Musik für Cembalo". Der Abend brachte Originalwerke für Cembalo von Bach (Italienisches Konzert, Englische Suite) und Werke für Flöten, Blockflöten, Violinen und Gesang mit Cembalobegleitung. Die Uraufführung einer Spielmusik, op. 33 von Friedrich Leipoldt in vier Sätzen zeigte in einer groß angelegten Kadenz moderne Klangwirkungsmöglichkeiten des Neupert-Cembalos, welches auch hier Begeisterung erregte.

Werke von Nikolaus Bruhns brachten Mitglieder der Berliner Musikhochschule unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein in der Marienkirche zu Gehör.

Die Kantorei der Trinitatiskirche zu Meißen bringt unter Kantor Karl Müller zur Feier ihres 25jähr. Bestehens Werke von Bach (Vorspiel zur Ratswahlkantate — Duett für Sopran und Baß: „Mein Freund ist mein" — Chöre mit Orchester — Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild" — Fantasie und Fuge in g-moll für Orgel) sowie Werke von Praetorius, Buxtehude und J. G. Walther zu Gehör.

Die Kantorei der Johanneskirche zu Meißen feiert ihr 50jähr. Bestehen mit einer Aufführung des Oratoriums „Der verlorene Sohn" von Geilsdorf für Chor, Soli und Orchester. Die Leitung hat KMD Alfred Walther.

Dr. Hans Joachim Zingel-Halle, der sich seit Jahren um die Neubelebung älterer und originaler Harfenmusik bemüht, spielte im Dom zu Halle anläßlich des Händeltages des Meisters Harfenkonzert op. 4 Nr. 6.

PERSÖNLICHES

Der Opernspielleiter des National-Theaters Mannheim, Heinrich Köhler-Helffrich, wurde auf Grund von Gast-Inszenierungen von Generalintendant Berg-Ehlert als Oberspielleiter an das Opernhaus in Breslau verpflichtet.

Die Kurverwaltung des Nordseebades Norderney (Preußisches Staatsbad) hat für die nächsten Jahre zum Leiter der musikalischen Veranstaltungen des Bades GMD Walter Stöver (Bad-Nauheim) bestellt.

Hanna Claus vom Stadttheater in Hagen wurde als 1. Koloratursoubrette für die Oper auf zwei Jahre an das Städtische Theater in Plauen verpflichtet.

Hans von Benda, der Leiter der Berliner Philharmoniker, wurde zum Generalmusikdirektor ernannt.

Der Oberspielleiter am Deutschen Theater in Wiesbaden, Hanns Friederici, ist ab Herbst 1937 an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Zum Nachfolger von GMD Prof. Ernst Wendel-Bremen wurde MD Helmut Schnackenburg-Wuppertal ernannt.

Eckart Nitze, der Propagandaleiter der Duisburger Oper, wurde von Intendant Nuernberger als Dramaturg und Propagandaleiter an das Deutsche Nationaltheater in Osnabrück verpflichtet.

Georg Ludwig Jochum, seit nunmehr 3 Jahren Dirigent der Frankfurter Museumsgesellschaft, wurde auch für das nächste Jahr als musikalischer Leiter des Instituts verpflichtet.

Ed. Bote & G. Bock
G. m. b. H.
BERLIN

*

NEUE OPERN

Paul von Klenau: Rembrandt van Rijn
Sigfr. W. Müller: Schlaraffenhochzeit
Bodo Wolf: Das Wahrzeichen
Ludwig Roselius: Godiva
Paul Graener: Friedemann Bach
Paul Graener: Der Prinz v. Homburg
Gg. Vollerthun: Der Freikorporal

*

Klavierauszüge und Textbücher
bei Ihrem Musikhändler oder direkt vom Verlag

Erich Sehlbach

op. 5 **Vier Lieder, Texte v. Hebbel**
(C c' — f'')
Herbstlied — Auf eine Unbekannte — Frage und Antwort — Reiterlied
In Heftform Mk. 4.—, einzeln je Mk. 1.50

op. 7 **Fünf kleine Klavierstücke**
(leicht — mittel) . . . . Mk. 2.—

op. 8 **Liederkreis (Eichendorff)**
(a — f'')
(aus: Dichter und ihre Gesellen) Mk. 3.50
Ständchen — Erinnerung — Nachtlied — Verzweiflung – Schlummerlied – Heimkehr – Wachet auf.

Verlag Tischer & Jagenberg
Köln-Bayental

Soeben erschienen:

RUDOLF BODE
Eichendorff-Lieder

Heft 2 bis 4 / Jedes Heft . . . . . RM 2.50

Die vier vorliegenden Hefte geben einen guten Einblick in Rudolf Bodes Liedschaffen. In diesem Zyklus ist der Zauber Eichendorffscher Dichtkunst lebendig. Die Lieder werden gerade auch der häuslichen Musikpflege eine willkommene Gabe bieten.

Die Harmonie (Dez. 36): Es sind zumeist unbekannte Dichtungen des Romantikers, die Rudolf Bode vertont hat, Dichtungen, die in sich schon nicht gelöste Musik tragen. Der Komponist ist ein geschmackvoller Musiker, der vielerlei Gutes zu sagen hat.

Völkischer Beobachter (4. 3. 34): . . ein Tondichter von unbedingt eigener Schöpferkraft . . .



Unverbindliche Ansichtssendung!

Chr. Friedrich Vieweg
Berlin-Lichterfelde

NEUE SOLOGESÄNGE

Oscar von Pander
SYMPHONIE DES FRAUENLEBENS für Altstimme, Klavier u. Streichquartett nach Gedichten von Gertrud von Le Fort. Aufführungsdauer: 1 Stunde. — Aufführungsmaterial leihweise nach Vereinbarung.

„Vornehm und sehr geschmackvoll im Ausdruck . . . Der sehr starke Beifall bewies den packenden Eindruck des Werkes".
M. N. N., 26. 1. 36

„Die reife Frucht eines echten und ernsten Musikers. . . ."
M. Z., 25. 1. 36.

Adolf Pfanner op. 42
DREI LIEDER für Sopran und Streichquartett
1. „Mein Herz hat allzeit Verlangen" (Will Vesper). 2. „Bitte" (Lenau). 3. „Tanzlied".
Partitur Rm. 4.—. 4 Streicherstimmen Rm. 3.—

Otto Siegl op. 96
ZWEI LIEDER DER MUTTER f. Gesang u. Klavier
1. Daheim (volkstümliches Gedicht)
2. Mutter der Waisen (Gertr. v. Le Fort) je Rm. 1.20

Verlangen Sie die Werke bitte zur Ansicht.

Verlag von Anton Böhm & Sohn,
Augsburg & Wien

KM Alfred Gilleffen wurde an das Stadttheater Hagen berufen.

Jaques Ibert wurde zum Leiter der französischen Kunstakademie in der Villa Medici (Rom) ernannt.

Geburtstage.

Eva Chamberlain, die Tochter Richard Wagners und Vorkämpferin für Bayreuth, wurde 70 Jahre alt.

Wilhelm Petterffon-Berger, der bedeutende schwedische Komponist, wurde 70 Jahre alt. Die Stockholmer Oper bot eine Festaufführung seiner Oper „Arnljot".

Franco Alfano, namhafter italienischer Komponist und Vollender von Puccinis „Turandot", wurde am 8. März 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† Prof. Erkki Melartin, bedeutender finnischer Komponist, 62 Jahre alt.

† Gottfried Huppertz, Koburger Kammersänger, bedeutender Filmkomponist (u. a. „Nibelungenfilm").

† Prof. Gustav Wohlgemuth, der weithin bekannte Ehrenchormeister des deutschen Sängerbundes, Leipziger Chorführer und Komponist, am 2. März im Alter von 73 Jahren.

† in Berlin der Pianist und Komponist Fritz Fuhrmeister, Schüler von Liszt und Kullak, im 75. Lebensjahre.

† Max Wünsche, ausgezeichneter Konzertmusiker, Mitglied des Gewandhausorchesters und des Leipziger Landeskonservatoriums, 66 Jahre alt.

† GMD Paul Scheinpflug am 11. März in Memel, namhafter Dirigent und Komponist, an den Folgen einer Lungenentzündung.

† Eugen von Hubay, der bedeutende ungarische Violinvirtuose, Schüler von Joachim, 79 Jahre alt, am 12. März.

† in Dresden im Alter von 80 Jahren der bekannte Kantor und Kirchenkomponist Otto Thomas, der lange Jahre an der St. Pauli-Kirche in Dresden wirkte. Er schuf zahlreiche Chorwerke und Orgelkompositionen.

† in Paris zwei bekannte Musiker: am Anfang März der Violoncellist Francis Touche, Dirigent der populären „Touche-Konzerte" und am 12. März der geschätzte Orgelkomponist Charles Marie Widor, 92 Jahre alt, César Francks Nachfolger (im Jahre 1891) als Professor des Orgelspiels am Pariser Konservatorium. A. v. R.

† am 15. Februar in Wien Hofrat Josef A. Jaksch, der langjährige Vorstand des Ostmärkischen Sängerbundes, dessen Tatkraft und umsichtiger Führung vor allem der außerordentliche Erfolg und das Gelingen des in Wien abgehaltenen X. Deutschen Sängerbundesfestes im Jahre 1928 zu danken war, an dem mehr als 120 000 deutsche Sänger nach Österreich gekommen waren. Jaksch, ein gebürtiger Sudetendeutscher, kam 1880 nach Wien, wo er bis 1924 als Lehrer wirkte, zugleich aber dem Männergesang ein vorbildlicher Führer wurde: durch 25 Jahre lenkte er als Vorstand des Wiener Schubertbundes dessen Geschicke und fast 40 Jahre lang stand er an der Spitze des Ostmärkischen Sängerbundes. Für seine Tüchtigkeit, aber auch für seine Beliebtheit spricht die Tatsache, daß Jaksch von mehr als 150 deutschen und österreichischen Sängervereinigungen zum Ehrenmitgliede gewählt worden war. Er war auch durch viele Jahre in der obersten Leitung des Allgemeinen Deutschen Sängerbundes als Vertreter Österreichs tätig, und hatte erst kürzlich sein 50jähriges Sänger-Jubiläum feiern können. Im Herbst 1936 wurde an seinem Geburtshause in Drum bei Böhmisch-Leipa eine Gedenktafel enthüllt.

BÜHNE

Noch in diesem Jahre soll mit dem so dringend notwendigen Neu- bzw. Umbau des Stadttheaters Bamberg begonnen werden.

Der Neubau des Opernhauses in Breslau soll in diesem Sommer in Angriff genommen werden.

Die Austauschbeziehungen zwischen der Berliner Staatsoper und der Wiener Staatsoper sind durch Aussprachen zwischen den leitenden Persönlichkeiten neu geregelt worden. Künftig werden die beiden Institute einander mit ihren künstlerischen Kräften aushelfen, wie dies in früheren Jahren zum beiderseitigen Vorteil regelmäßig der Fall war.

KM Hans Heinrich Schmitz hat am deutschen Grenzlandtheater zu Görlitz erfolgreich erstmals die „Fledermaus" dirigiert. Er wurde für die nächste Spielzeit erneut verpflichtet.

Am Celler Schloßtheater, dem ältesten Theater Deutschlands, werden soeben bauliche Veränderungen im Bühnenraum zur Erhöhung der Feuersicherheit vorgenommen. Die Regierung hat eine finanzielle Beihilfe übernommen, so daß die Arbeiten im Herbst beendet sein werden.

Die Berliner Staatsoper bringt im April eine Neueinstudierung der „Vier Grobiane" von Wolf-Ferrari.

In Lübeck ist die Oper „Herr Dandolo" von Rudolf Siegel in den Spielplan aufgenommen.

Die Königsberger Oper gastierte unter Leitung von KM Preuß mit Flotows „Martha" in Memel.

In Ulm wurde die Oper „Doktor Johannes Faust" von Hermann Reutter erstaufgeführt.

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe brachte am Volkstrauertag Verdis

Zeitgenössische

Klavier-Musik

Wolfgang Fortner		RM
Sonatina	Ed. Schott 2345	2,50
Rondo nach schwäbischen Volkstänzen	Ed. Schott 2481	1,50

Gerhard Frommel

Sonate in F	Ed. Schott 1124	3,—

Hans Gebhard

Sonatine, op. 24	Ed. Schott 2573	2,—
Sonate in a, op. 26	Ed. Schott 2574	2,—

Ottmar Gerster

Divertimento	Ed. Schott 2329	2,50

Joseph Haas

Schwänke und Idyllen, op. 55	Ed. Schott 1728	3,—
Sonate D-dur, op. 61 Nr. 1	Ed. Schott 1729	2,50
Sonate a-moll, op. 61 Nr. 2	Ed. Schott 1730	4,—

Paul Hindemith

Sonate I	Ed. Schott 2518	4,50
Sonate II	Ed. Schott 2519	3,—
Sonate III	Ed. Schott 2521	4,50

Armin Knab

Sonate in E	Ed. Schott 2368	3,—
Acht Klavierchoräle	Ed. Schott 2346	3,—
Lindegger Ländler	Ed. Schott 2487	1,80

Wilhelm Maler

Jahreskreis. Kleine Inventionen über deutsche Volkslieder	Ed. Schott 2363	2,—

Ernst Pepping

Sonatine	Ed. Schott 2180	2,50
Zwei Romanzen	Ed. Schott 2478	1,80

Hermann Reutter

Fantasia apocalyptica, op. 7	Ed. Schott 1790	4,—
Variationen über „Komm süßer Tod", op. 15	Ed. Schott 1791	2,50
Die Passion in 9 Inventionen, op. 25	Ed. Schott 2137	2,50

Heinrich Kaspar Schmid

Bayerische Ländler, op 36	Ed. Schott 1792	2,—
Die Tänzerin, op 39	Ed. Schott 1793	2,50
Deutsche Reigen, 16 Stücke, op. 45	Ed. Schott 1794	3,—

Ludwig Weber

Tonsätze für Klavier	Ed. Schott 2155	3,50

B. Schott's Söhne, Mainz

Neue Werke zeitgenössischer Tonsetzer

Karl Hasse

Kammersonate in fünf Sätzen für Violoncello und Klavier . . . . 1,60 RM

Otto Siegl

Romanze und Ländlerweisen für Violine und Klavier . . . . 1,50 RM

Hermann Unger

Drei Musizierstücke für Violine und Klavier (Walzer-Andante: Altes Lied - Walzer) . . . . . 1,20 RM

Neuerscheinungen alter Musik

G. Ph. Telemann

Konzert für Oboe und Flöte mit Klavier (Cembalo), bearbeitet u. herausgeg. v. Georg Havemann 1,60 RM

Heinrich Schütz

Drei Sinfonien für 3 Violinen, Viola, Violoncello oder Basso, Continuo (Orgel oder Cembalo), bearbeitet von C. Bützler, kompl. 2,— RM / Partitur 1,30 RM Stimmen . . . . je 0,30 RM

C. PH. Eman. Bach

Sechs Sonaten für 7 Melodie-Instrumente: 2 Flöten, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner — oder 3 Violinen, Viola, Violoncello, Klavier, herausgeg. und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Dr. Ulrich Leupold. — 2 Folgen (je 3 Sonaten): kompl. je 2,50 RM / Partitur je 1,50 RM / Stimmen je 0,30 RM



HENRY LITOLFF'S VERLAG BRAUNSCHWEIG

Requiem unter Staatskapellmeister Karl Köhler zur Aufführung.

Prof. Karl Leonhardt leitete kürzlich eine festliche Aufführung des „Lohengrin" am Landestheater Coburg.

Im Rahmen der Mannheimer Maitage wird das Nationaltheater die Opern: Eugen Bodarts „Spanische Nacht" und „Sarabande", Richard Wagners „Der fliegende Holländer", Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich", P. Tschaikowsky's „Eugen Onegin" und A. Lortzings „Prinz Caramo" zur Aufführung bringen. Für die Inszenierung des „Schwarzschwanenreich" wurde Generalintendant Alexander Spring, der langjährige Bayreuther Mitarbeiter, gewonnen. Ferner ist ein Sinfoniekonzert unter Leitung von GMD Karl Elmendorff als Gast und mit Prof. Edwin Fischer als Solisten vorgesehen.

Philippine Schick bearbeitete ein Ballett von Adolphe Adam für Klavierquintett und Flöte. Das Werk kam soeben durch die Ballettschule Helge Peters-Pawlinin am Stadttheater in Kempten mit großem Erfolg zur Aufführung.

Rinaldo da Copua-von Mojsisovics' einaktige Opera buffa „Die chinesischen Mädchen" kam am 12. März in Lübeck unter Leitung von KM Fritz Müller zur örtlichen Erstaufführung.

KONZERTPODIUM

Dr. Walter Niemann (Leipzig) hatte mit einem Klavierabend im Leipziger Deutsch-Ausländischen Akademiker-Klub, einer Matinee in Weimar (Zeitgenössische Hauskonzerte Schultz-Birch) und einem Klavierabend in seiner Vaterstadt Hamburg (Hamburger Klavierakademie) aus eigenen Werken außerordentliche Erfolge. Zur Aufführung gelangten u. a. Das Haus zur goldenen Waage, Alt-China, Hamburg-Zyklus, Venezianische Gärten, Kocheler Ländler.

Der Berliner Staats- und Domchor führt unter seinem Leiter Prof. Alfred Sittard am Karfreitag im Konzertsaal der Hochschule für Musik Anton Bruckners e-moll Messe und Beethovens C-dur Messe unter Mitwirkung des Landesorchesters und namhafter Solisten auf.

Der junge Münchener Pianist und Cembalist Karl Ludolf Weishoff spielte kürzlich zahlreiche Klavier- und Cembalo-Werke Walter Niemanns in Königsberg und einer Reihe weiterer Städte Ostpreußens.

Das Städtische Orchester zu Meißen wird unter seinem KM Herbert Nerlich im nächsten Sinfoniekonzert folgende Werke zur Aufführung bringen: Orchestervariationen über ein schottisches Volkslied von Günther Raphael, Klavierkonzert mit Orchester von Hans Richter-Hafer, gespielt vom Komponisten, und die Eroica von L. van Beethoven.

Die Leipziger Erstaufführung von Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde" erfolgt im Oktober dieses Jahres durch die Neue Leipziger Singakademie unter Otto Didam.

Die „Partita für Orchester" von Johann Nepomuk David erlebte nach ihrer erfolgreichen Uraufführung im Gewandhaus zu Leipzig bereits vier weitere Aufführungen in Linz (Robert Keldorfer), Berlin (Peter Raabe), Köln (Eugen Papst) und Leipzig (Walter Davisson).

Der Musikring der NS-Kulturgemeinde München vermittelte in einer kürzlichen Veranstaltung einen wertvollen Einblick in das Schaffen der Jüngsten: Gerhard Maaß kam mit seiner „Hamburger Tafelmusik", Hugo Distler mit seiner „Kleinen Sonate über alte deutsche Volkslieder" für zwei Violinen und Klavier, Cesar Bresgen mit seinem „Kleinen Weltspiegel" nach Weisen von Georg Ph. Telemann und Karl Thieme mit seinen Variationen über „Vetter Michel" zu Gehör. Um die Wiedergabe machten sich ebenfalls junge Künstler: Willy Hintermeyer, Walter Dorr und der Lautensänger Oskar Besemfelder verdient.

Die Liszt-Schülerin und weithin bekannte Liszt-Interpretin Frau Prof. Gisela Göllerich-Linz veranstaltete kürzlich einen Klavierabend im Kaufmännischen Vereinssaal zu Linz und wurde stürmisch gefeiert.

Prof. Josef Pembaur leitete ein Mozart-Konzert der Münchener Philharmoniker in der Tonhalle zu München, in dessen Rahmen er auch einige Solostücke des Meisters für Klavier spielte.

Die Volkskantate „Heiliges Vaterland" von Franz Philipp, sowie sein „Fahnenlied" aus op. 38 und seine „Deutsche Volkshymne zum Lob der Arbeit" op. 33 für gemischten Chor, großes Blasorchester und Fanfaren kommen beim Deutschen Sängerbundesfest in Breslau zur Aufführung.

W. A. Mozarts vaterländischer Chor „Hymne an Deutschland" mit Orchester kommt durch MD Poth in Wanne-Eickel zur Aufführung.

Else Lampmann erzielte kürzlich in einem Konzerte der „Gedok" in Frankfurt a. M. mit Kinderliedern von Roderich von Mojsisovics bei Publikum und Presse einen großen Erfolg. Die Lieder sind Handschrift.

Heinrich Zöllners „Hunnenschlacht" kam durch den Postsängerchor in Wiesbaden zur Aufführung.

Prof. Otto Jochum veranstaltete mit dem Augsburger Stadtchor eine Johannes Brahms-Gedächtnisfeier.

Der „Philharmonische Chor" in Berlin hat sich unter Leitung von Günther Ramin neu gebildet und ist mit einem erfolgreichen Konzert hervorgetreten. Es wäre zu wünschen, wenn dieser befähigte, von hohem Idealismus erfüllte Chor durch tatkräftige finanzielle Beihilfe unterstützt würde.

Die Novelle gehört zu den geschlossensten und liebenswürdigsten Dichtungen Wincklers. Sie ist nicht nur ein hohes Lied auf den großen Tondichter, sondern auch auf den rauschenden und berauschenden Rhein.

Rheinische Landeszeitung Volksparole, Düsseldorf, über:

JOSEF WINCKLER

Adelaïde

Beethovens Abschied vom Rhein. Leinen M 2.75

In dieser Novelle bewährt sich Josef Winckler auch im knappen Umkreis einer Erzählung erneut als blutvoller Gestalter der Persönlichkeit. Die energiegeladene, völlig von ihrem Schöpferdämon besessene Erscheinung Ludwig van Beethovens steht greifbar vor dem Leser. Zwischen dem Maestoso und Furioso erklingt das zarte Adagio des Liebeslieds auf die Lehrersbraut Adelhaid Pützchen — ein kleiner Vorwand und Anstoß für die Allgewalt eines Künstlertums, das aus zeitlichen Dingen das Ewige zu entbinden vermag.

Leipziger Abendpost

In allen Buchhandlungen erhältlich

Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart Berlin

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

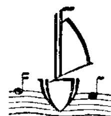
The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2



Neue Klaviermusik

Hans Friedrich Micheelsen

Kleine Spielmusik für Klavier

Geh. RM. 1,80. Best.-Nr. 961

Paul Höffer

Variationen über Volkslieder

a) So treiben wir den Winter aus

b) Innsbruck, ich muß dich lassen

Geh. RM. 1,50. Best.-Nr. 971

Walter Rein

Sonatine I/II

Geh. je RM. 1,80. Best.-Nr. 969/70

Ernst Lothar von Knorr

Klaviermusik in vier Teilen

Geh. je RM. 1,50. Best.-Nr. 963/67

Verlangen Sie unverbindliche Ansichtssendung

Hanseatische Verlagsanstalt
Hamburg

EINBANDDECKE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

103. Jahrgang 1936

2. Halbjahresband

*

Bukramleinen m. Goldprägung M. 2.50

GUSTAV BOSSE VERLAG

REGENSBURG

Das Berliner Inſtrumental-Collegium unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein ſpielte kürzlich Werke der Altmeiſter an einem Konzertabend der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Coburg.

Der Präſident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe leitete das 9. Philharmoniſche Konzert in Bremen, bei dem Max Regers „Einſiedler" und Anton Bruckners 5. Symphonie in der Urfaſſung erklangen.

Hans Pfitzners Konzert für Cello und Orcheſter kam ſoeben erſtmals in Stuttgart durch Ludwig Hoelſcher und das Württembergiſche Staatstheater-Orcheſter zur Aufführung.

Die Reger-Sängerin Johanna Egli-Berlin hatte kürzlich in Berlin anläßlich eines Liederabends mit zeitgenöſſiſchen Werken (S. von Hausegger, R. Trunk, C. Helmſtetter), die Michael Rauchеiſen am Klavier begleitete, großen Erfolg.

Karl Bleyles Chorwerk „Lernt Lachen" für gemiſchten Chor und Orcheſter wird in Berlin unter Manfred Schmidt aufgeführt.

Der junge Geiger Sigmund Bleier hatte bei Konzerten in Stuttgart und München großen Erfolg.

Maria Trunk ſang mit Begleitung ihres Gatten Lieder von Schubert, Hugo Wolf und Richard Trunk in einer Münchener Liederſtunde.

Im Rahmen eines deutſch-franzöſiſchen Muſikaustauſches veranſtaltete das Dresdener Streichquartett einen „Franzöſiſchen Abend", bei dem Werke von Albert Rouſſel zur Aufführung kamen.

Robert Schumanns Konzert für Cello und Orcheſter erklang im 7. (Leitung: Richard Kraus, Soliſt: Ludwig Hoelſcher), ſeine Zweite Symphonie C-dur op. 61 im 8. Symphoniekonzert der Württembergiſchen Staatstheater in Stuttgart (Otto Winkler).

C. A. Vogels Sonate für Violoncello und Klavier kam im Rahmen einer Kammermuſikveranſtaltung für neue Muſik der NS-Kulturgemeinde Leipzig durch Fritz Schertel und Fritz Weitzmann zur Aufführung.

GMD Prof. Carl Leonhardt leitete kürzlich eine Aufführung von Felix Draeſeckes „Tragiſcher Symphonie" in einem Sonderkonzert der NS-Kulturgemeinde in der Tonhalle zu München.

Hans Wolfgang Sachſes (Plauen) „Jahreskreis" und Streichquartett I kamen in Leipzig, ſeine „Hamſunlieder" in Dresden, ſeine „Drei heiteren Chorlieder" in Plauen zu erfolgreicher Aufführung.

Jon Leifs' „Island-Ouvertüre" kam in Dortmund zur Aufführung, ſeine „Island-Kantate" ſteht im Programm des Internationalen Muſikfeſtes in Dresden.

Marie-Auguſte Beutner ſang vor wenigen Wochen altengliſche Liebeslieder, die der kürzlich verſtorbene GMD Paul Scheinpflug für eine Sopranſtimme, Streichquartett und Oboe bearbeitet hatte, mit großem Erfolg aus dem Manuſkript. Dieſe Bearbeitung war die letzte kompoſitoriſche Arbeit des Verſtorbenen.

Laura Gagſtetter und Karl Foeſel brachten in einem Klavierabend das „Duo für zwei Klaviere" von Waldemar von Baußnern mit großem Erfolg zur Nürnberger Erſtaufführung.

Johannes-Ernſt Köhler-Weimar ſpielte in Mannheim in einem eigenen Abend Orgelwerke von Bach, Brönner und eine freie Improviſation über „Wach auf, du deutſches Land".

Joſef Maria Hauſchild wurde von GMD Prof. Reichwein eingeladen, in Bochum Lieder von Ernſt Geutebrück zu ſingen.

Der japaniſche Komponiſt Saburo Moroi-Tokio übergab ſein 1936 komponiertes Cellokonzert Prof. Paul Grümmer zur Uraufführung. Auch der Finne Yrjö Kilpinen und der Grieche Petro Petridis haben den Wunſch, ihre neuen Cellokonzerte von dem deutſchen Meiſter aus der Taufe gehoben zu ſehen.

Heinrich Spittas „Lied von der Arbeit" wurde auf der Jahrestagung der Sudetendeutſchen Partei in Bielitz Anfang Februar zur Aufführung gebracht.

Fritz Stege hat bisher zehn neuartige Geſänge mit Akkordeonbegleitung geſchaffen, die z. T. im Mai an einem Harmonika-Kammermuſikabend in einem Berliner Konzertſaal erklingen werden und von mehreren Reichsſendern, darunter Ultrakurzwellenſender Berlin, Reichsſender Köln (angeſetzt für den 21. März) angenommen ſind.

In Weimar wird die 1. Sinfonie von Fritz Reuter unter Leitung von Sixt aufgeführt.

Im Rahmen der Muſikveranſtaltungen der Stadt Eſſen gelangte das Bläſerquintett, op. 14, von Joachim Kötſchau zur Erſtaufführung.

Wilhelm Furtwängler und Hugo Kolberg ſpielten Wilhelm Furtwänglers neue Sonate ſoeben auch in München.

Die Altiſtin Medy Grimm-Reich errang anläßlich eines Liederabends in Freiburg i. Br. großen Erfolg mit der Erſtaufführung des Werkes „Il Tramonto" (Der Sonnenuntergang) für Geſang und Streichquartett von Ottorino Reſpighi.

Im 7. Kammerabend des Tonkünſtlervereins zu Dresden am 23. Februar gelangte ein Trio H-dur für Klavier, Violine und Violoncello von Johannes Schanze zur Uraufführung.

Im 7. Muſeumskonzert zu Frankfurt a. M. kam unter Leitung von Georg L. Jochum Hans F. Schaubs Paſſacaglia und Fuge für großes Orcheſter zu einer mit ungewöhnlich ſtarkem Beifall bedachten Aufführung.

Im Feſtſaal des Rokokoſchloſſes in Ansbach ſpielten Anny von Kruyswyk (Staatsoper München) und die Profeſſoren des Würzburger

Neuigkeit!

BEETHOVEN

von **Werner Korte**

Professor an der Universität Münster

8° 216 Seiten mit zahlreichen Bildern auf Kunstdruck
Preis Leinen geb. RM. 8.50

Rheinische Landeszeitung, Düsseldorf, 10. Januar 1937.

Die beste Beethoven-Biographie.

Wer auf ein klar gezeichnetes Werkbild mit zuverlässigen Analysen Wert legt, wird immer wieder zu dem Buch greifen, das selbst dort, wo es in prächtiger Knappheit nur das Wesentliche geben kann, die Musik als Kunstform erschöpfend betrachtet. So ist der Lebensgang Beethovens bei aller Gedrängtheit als „Vorbericht" und Vorbereitung auf den dem Werk gewidmeten Hauptbericht in den Grundzügen deutlich aufgezeigt. Damit erscheint die Gestalt Beethovens „als Rufer und Mahner deutschen Glaubens, der letzte Heros gültiger deutscher Musik, ehe die Dämmerung des 19. Jahrhunderts herabsank".

Danziger Neueste Nachrichten, 20. Dezember 1936.

Mit dem Grundsatz, daß alles über ein Kunstwerk Auszusagende seiner Erscheinungform immanent sein muß, gibt Werner Korte eine Einführung in das Gesamtwerk, die in ihrer Klarheit und treffenden Formulierung am besten die Unzulänglichkeit der alten Methoden dartut. Hier wird der einzig mögliche Weg gezeigt, selbsttätig zum wahren Verständnis Beethovenscher Musik und damit auch zur seelischen Aufnahmebereitschaft zu gelangen. Wem es ernsthaft um eine solche zu tun ist, dem kann kein besserer Führer empfohlen werden, als dieses ausgezeichnete Buch.

Münchener Neueste Nachrichten, 19. Dezember 1936.

Aus dieser überaus männlich klaren Haltung des Verfassers spricht für jeden Jünger des genialen Musikers mehr Liebe, Verständnis und Hochachtung, als aus noch so poesievollen und schwärmerischen Abhandlungen. Es ist ein Buch in der Richtung, wie wir es heute brauchen.

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg I

Staatskonservatoriums Werke von Beethoven, Händel, Mozart, Telemann u. a. in historischen Kostümen.

Im Rahmen eines Sinfoniekonzertes des Landestheaterorchesters in Neustrelitz unter Leitung von KM Otto Miehler gelangte Heinz Schreiters, des jungen Klarinettisten im Neustrelitzer Orchester „Kleine Suite für Orchester" zu einer erfolgreichen Uraufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Kurt Thomas hat ein Konzert für Klavier und kleines Orchester vollendet, das er Max Martin Stein gewidmet hat.

Ermanno Wolf-Ferrari arbeitet zur Zeit an einer heiteren Oper „Dama Boba". Das Textbuch von Mario Ghisalberti stützt sich inhaltlich auf die gleichnamige Komödie des spanischen Nationaldichters Lope de Vega.

Aus einem Interview, das eine englische Zeitung mit dem Komponisten der „Cavalleria rusticana", Mascagni, hatte, verlautet, daß der Komponist zur Zeit an einer Oper arbeitet, deren Hauptfigur Napoleon ist, und die spätestens 1940 fertig werden soll.

Robert Tauts schrieb eine Oper „Der Traum" zu einem Text von Alfred Güntzel.

Roderich von Mojsisovics schrieb soeben — für Josef M. Hauschild — Kopisch' Ballade „Die Heinzelmännchen" für Bariton und Orchester.

Karl Thieme schrieb zwei neue Spielmusiken für Streicher und Holzbläser: „Fest der Jugend" und „Tummel dich, guts Weinlein".

Ernst Pepping beendete soeben ein neues Orchesterwerk „Variationen" nach einem Liedsatz von Senft.

VERSCHIEDENES

Der Präsident der RMK Professor Dr. Peter Raabe ergriff auch gelegentlich seiner jüngsten Reisen mehrfach das Wort zu den praktischen Fragen unserer deutschen Musikkultur. In Hameln, in Düsseldorf und auf der Gaukultur-Tagung in Dessau sprach er eingehend über die so schwerwiegenden Fragen der musikalischen Jugenderziehung und des musikalischen Nachwuchses, der öffentlichen und häuslichen Musikpflege, der Musikbetrachtung u. a.

In Berlin ist die Errichtung einer großen Städtischen Musikbücherei geplant.

In den Vereinigten Staaten ist ein Gesetz in Vorbereitung, das die Einwanderung und Zahl der ausländischen Musiker beschränken soll.

Im Haus der Deutschen Kunst in Berlin wird soeben eine umfassende Deutsche Bühnenbild-Ausstellung gezeigt, die der Reichsbühnenbildner Benno von Arent zusammenstellte.

Die geplante Ausstellung „Leipzig als Musikstadt" ist auf das Jahr 1938 verschoben worden.

Das älteste Theatermuseum der Welt, das Museum des dänischen Hoftheaters in Christiansborg-Slot feierte kürzlich sein 25jähriges Bestehen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Dr. Walter Niemann-Leipzig spielte seit Herbst vorigen Jahres mit großem Erfolg im Deutschlandsender, in den Reichssendern Berlin, Stuttgart, Königsberg und Hamburg aus eigenen Klavierwerken.

Am 25. März dirigiert Roderich von Mojsisovics im Reichssender München seinen Opern-Einakter „Der Zauberer".

Die kürzlich im Reichssender München erfolgte Uraufführung von Paul Winters Märchenoper „Falada" ist erfreulicherweise seitens der Opernbühnen stark beachtet worden. Vier Häuser haben bereits ihr Interesse für eine Aufführung bekundet. In allernächster Zeit wird das Werk auch von Frankfurt aus gesendet und im Laufe des Sommers steht eine Wiederholung im Münchener Funkhaus bevor.

Casimir von Paszthory spielte in den Reichssendern Stuttgart und Frankfurt seine Sonate für Violoncello und Klavier.

Von Karl Rorich kamen im Reichssender München sein Liederzyklus für Alt und Streichquartett „Ein Tag" und sein Vorspiel zu Goethes „Iphigenie auf Tauris" für kleines Orchester zur Aufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Hermann Ambrosius' „Violinkonzert" und sein Konzert für Cembalo und Streichorchester kamen unlängst in New York unter Leitung von Dante Fiorillo zur Aufführung.

GMD Paul Scheinpflug dirigierte erfolgreich in Kowno und Memel, Dr. Helmuth Thierfelder in Helsingfors, wo ebenfalls Wilhelm Kempff zweimal konzertierte.

Die Oper „Taras Bulba" von Ernst Richter erlebte ihre tschechoslowakische Erstaufführung am Stadttheater in Aussig.

Walter Gieseking spielte mit großem Erfolg im Mailänder Konservatorium Werke von Bach, Schumann, Debussy und aus seinem eigenen Schaffensbereich.

GMD Prof. Dr. Karl Leonhardt leitete kürzlich eine Aufführung von Beethovens „Fidelio" im Reichssender Stuttgart.

Im Reichssender Breslau wurde Fritz Reuters „Symphonie in d-moll" uraufgeführt.

Der Reichssender München erinnerte sich erfreulicherweise des C-dur Konzertes für großes Orchester und obligates Klavier von August Halm.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1937: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1937 HEFT 5

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

August Göllerich — Max Auer: „Anton Bruckner". Ein Lebens- und Schaffensbild in 4 Bänden. Band 36/39 der „Deutschen Musikbücherei". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Aus dem soeben erscheinenden Band IV, 4. Teilband, dem Abschlußband:

Die ersten beurkundeten Bruckner.

Von Ernst Schwanzara, Wien.

Die älteste Urkunde, in der ich einen in Bruckners Urheimat wohnenden Bruckner bzw. Pruckner, Pruckhner, Prucner oder Pruggner fand, geht bis um das Jahr 1250 zurück. Sie ist als Regeste im „Protocollum archivii Pomariensis", zweiter Teil, Linzer Musealarchiv, aufgenommen und beinhaltet den Schiedsspruch eines Heinrich von Zacking, des mutmaßlichen Erbauers der Burg Sommerau in der Pfarre Sindelburg, in Angelegenheit eines Grundstreites: unter den 13 Zeugen befindet sich Chunrat de Eiglarn (das jetzige Aigling in der Sindelburger Pfarre) und Heinricus prucner, ebenfalls zu Sindelburg gehörig.

Andere Funde machte ich in den „Urkunden" des Haus-, Hof- und Staatsarchives Wien, darunter:

ddo 26. 2. 1399 den Gunstbrief von Herzog Albrecht IV. zu Österreich für Stephan Prukkner auf dem Hof zu Meizelbarndorf nächst dem Dorn, der sein Lehen ist; weiters

ddo 17. 8. 1429 Lehensbrief von Herzog Albrecht V. zu Österreich auf Hansen Prukgner, seinen Diener, um einen Hof, genannt Wolfpach bei Ketzleinsdorf in der Rieder Pfarr, Herrschaft Freinstat.

Ein Namensvetter, der „Reisige Knecht Prukner zu Oberstain", ist angeführt in dem zu Oberstein am 24. 5. 1415 ausgestellten Zehrungszettel Otto des Mosers Herrschaft-Wallseeschen Pflegers zu Oberstein: „Auch lass ich ew wissen, das ich yesz täglich Sechczehen pfärd Speisen vnd futern muez, den Wolff mit fünff pherden, ... den Prukner mit ainem phärd . . . ." (Urkundenverzeichnis „Walsee Archiv I., Wegweiser").

Der Edel Jörg Prugkner ist Aussteller folgender Urkunde:

„Linz, 21. Sept. 1458.

Wolfgang v. Wallsee, Marschal in Österreich, Truchseß in Steier, Erzherzog Albrechts Hofmeister und Hauptmann ob der Ens, verleiht seinem Kämmerer und Diener Pernhart Harasser für ihm und seinem Vater Rainprecht von Wallsee geleisteten treuen Dienste das Schloß Sewsennegh auf Lebzeit pflegweise und nächst dem Schloß, die Vogtei, alle Robot, das Landgericht und den Zehent auf etlichen Stücken . . . .

Und der Sachen ist ge zeug durch meiner Pet willen der Edel Jorg Prugkner auch mit seinem anhanguenden Insigel ihm und sein Erben an Schaden.

Siegler: der Aussteller, Jörg Prugkner.

An sand Matheus tag des heiligen Zwelfboten und ewangelisten."

Auch an Adelsverleihungen hat es nicht gefehlt. Die „Reichs- und Haus-Kanzlei-Registraturbücher" und die „Wappenbücher" (alles im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien) beurkunden z. B.:

(Wappenbuch TT, Folio 93') 20. 11. 1506. Hannsen Prughner, Verleihung eines Wappens „mit einer Prugken und mit einem Brustbild, habend in seiner Hand ein Steinpickl mit einem goldenen Stil".

(Wappenbuch Z, Folio 53) 25. 2. 1516. Andrae Bruggner, Anwalt zu Linz, Wappenverleihung.

(Reichsregister, Band XIV, Folio 382). Angabe, daß des Churbayrischen Feldkriegskomissärs Joh. Friedr. Pruggner Vorfahren sich „in Tyrol nützlich erwiesen haben", weshalb sie Erzherzog Ferdinand Karl 1568 in den Adelstand erhoben hat.

(Wappenbuch F, Folio 2) 25. 2. 1417. Wappenverleihung an Heinrich Bruckner zu Hagenau.

(Reichsregister, Band V, Folio 200) 18. 10. 1708. Der Balthasar Bruckner beiden Söhnen Caspar und Laurentius Bruckner wird der Adelstitel de Brucken verliehen.

Auch eine Privilegiumserteilung sei angeführt:

(Reichsregister, Band XXXII, Folio 46') 5. V. 1607. Der Nürnberger Messerschmied Andreas Bruckner erhält das Privilegium, „daß er auf seine Messer ein R machen möge".

Inwieweit der erstbekundete Heinricus prucner (geb. um 1200) mit dem Stamme Anton Bruckners oder den anderen vorher angeführten Bruckner verwandt ist, konnte ich noch nicht feststellen. Es scheint, als ob die Bruckner ursprünglich in Franken wohnten und um 1000 in die Ostmark eingewandert sind.

Es zeigen sich auch Spuren aus der Oberpfalz nach Ober- und Niederösterreich, sowie nach Böhmen und solche, die wieder zurückführen. Rückwanderungen erfolgten vornehmlich wegen der Gegenreformation, z. B. Stefan Pruckner aus Stauding-Wallsee und Veit Bruckner, Zimmermann in Ob.-Öst. (Sterbebuch Weimersheim bei Weißenburg 14. 4. 1658).



PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Coburg	Landestheater	1. Klarinette 1. Posaune 1. Geige	Baßkl. u. Saxoph.		1. IX. 37	Intendanz des Landestheat. Coburg
Elbing	Stadttheater	1. Konzertmeister Vorg. f. d. 2. Geige Viola 1. Oboe 1. Klarinette	Saxophon			Intendanz des Stadttheaters Elbing
Göttingen	Stadttheater	1. Konzertmeister 2 1. Violinen 1 2. Violine 1 2. Fagott 1 3. Horn 1 4. Horn 1 1. Solo-Posaune 1 3. Posaune	Vorgeiger stellv. 1. Horn		1. X. 37	Intendanz des Stadttheaters Göttingen
Greifswald	Stadttheater	1. Konzertmeister 1. Trompeter Pauker	Jazz.-Trompete sämtl. Schlagz.	200.— 200.— 200.—	15. IX. 1937/38	Intendant Dr. Güthe Greifswald
Königsberg	Reichssender	1 4. Flöte 1 4. Oboe 1 4. Klarinette 1 4. Trompete				Reichssender Königsberg
München	Münchener Philharmonie	2. Konzertmeister			1. oder 15. X. 37	Konzertv. Münch. e.V. Tonhalle Türkenstr. 5
Pforzheim	Symphonie-Orch.	1. Geige	Nebeninstrument		1. V. bis 15. IX. 37	Symph. Orch. Pforzh.
Putbus		2 1. Violinen 2. Violine 1 Cello 1 Baß 1 Flöte 1 Schlagzeug		200.— 200.— 200.— 200.— 200.— 200.—	1. VII. 37 bis 31. VII. 37	Intendant Dr. Güthe Greifswald
Saarbrücken	Reichssender	1. Geige dar. 1. Konzertmeister 2. Geigen Bratschen dar. 1 Solobratsche Celli dar. 1 Solo-Cello Kontrabässe Solo-Flöte 2. Klarinette Fagott 1., 2. u. 4. Horn 2. u. 3. Posaune 2 Trompeten Harfe, Pauke	1 Tuba			Reichssender Saarbrücken
Schneidemühl	Landestheater	Pauker				Intend. Schneidemühl
Stettin	Städt. Orchester	1. u. Solo-Oboe				Städt. Orch. Stettin
Stuttgart	Landesorchester	1. u. Solo-Cello				Landesorch. GauWürtt. Hohenz., Königstr. 46
Zinnowitz	Kurorchester	1. Konzertmeister 1 1. Geige 1 1. Trompete	Nebeninstrum. Es-Klarinette			Kapellm. Lipsch Berlin NW 21 Lübeckerstr. 3

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikerschaft.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

GÖTTINGER HÄNDELFESTSPIELE
19. bis 28. Juni 1937

Leitung: Fritz Lehmann
Dr. H. Niedecken-Gebhard

Am 20., 23. und 25. Juni:
Scipio
Oper von Georg Friedr. Händel

19. Juni:
Kammerkonzert
100. Psalm von Händel
Cäcilienode von Purcell

22. und 28. Juni:
Serenaden
Die Serenade am 22. Juni dirigiert PETER RAABE

Näh. durch die Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.

MOZART FEST HEIDELBERG
29. Mai bis 4. Juni 1937
Gesamtleitung: Generalmusikdirektor Kurt Overhoff
Elly-Ney-Trio — Strub-Quartett — Ria Ginster — Adele Kern — Karl Hammes
2 Serenaden-Konzerte, 2 Kammermusik-Konzerte, 1 Chor-Konzert (Leitung: Prof. Dr. H. M. Poppen), 1 Symphonie-Konzert, 2 Theater-Aufführg: Figaros Hochzeit - Don Giovanni

Auskunft und Vorbestellungen in der Städt. Konzertzentrale, Heidelberg, Anlage 2, Telefon 5548

3. Freiburger Musikfest
BRAHMS-FEST
22. bis 30. Mai in Freiburg i. Br.
Gesamtleitung: Franz Konwitschny
4 Orchesterkonzerte, 4 Kammermusikabende, 1 großes Chorkonzert
Gastdirigenten: Prof. Dr. Peter Raabe, Prof. H. Abendroth
33 Solisten, 4 Quartettvereinigungen
Ermäßigte Zykluskarten bis 8. Mai erhältlich
Näheres durch Städt. Verkehrsamt Freiburg i. Br

22. Schlesisches
Musikfest in Görlitz
vom 28. bis 30. Mai 1937

Dirigenten:
Professor Hermann Abendroth
und
Professor Rudolf Mauersberger

*

Berliner Philharmonisches Orchester
Dresdener Kreuzchor

*

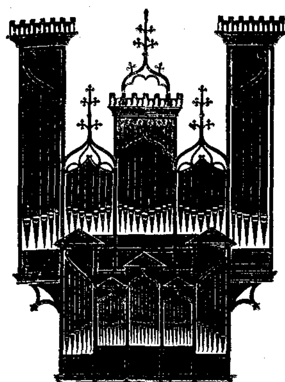
Prospekte u. Karten durch Musikfestkasse
Görlitz, in Schles.
Elisabethstraße Nr. 13, Fernruf Nr. 969

Bayer.
Staatskonservatorium der Musik in Würzburg
Dir.: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher

Höhere Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst einschl. Oper. Meisterklasse mit Abteilungen für Klavier, Kompositionslehre und Dirigieren. Orchesterschule. Praktische Betätigung in Konzertreisen, Sinfoniekonzerten, Kammermusikveranstaltungen / Mozartfest. Besondere Berücksichtigung der Militärmusik. Volksinstrumente. Seminar für Musikerzieher. Lehramtsprüfungen. Reifeprüfungen.

*

Näheres im Prospekt, der kostenfrei durch das Sekretariat zu beziehen ist.



Deutsches Buxtehudefest Lübeck

4. bis 6. Juni 1937

(300. Geburtstag Dietrich Buxtehudes)

Veranstaltet von der Reichsmusikkammer und der Hansestadt Lübeck



Chor u. Solokantaten · Abendmusik · Orgelwerke · Kammermusik

Mitwirkende: Adelheid Armhold: Sopran, Helene Fahrni: Sopran, Gertrude Pitzinger: Mezzo-Sopran, Josef von Manowarda: Baß, Kammertrio für alte Musik: Ramin, Wolf, Grümmer, Lübecker Organisten, Lübecker Chöre

Auskunft, Werbeheft, Kartenbestellung (Gesamtkarte Rm. 8.–) in der Geschäftsstelle des Deutschen Buxtehudefestes: Lübeck, Breitestraße 29 (Musikhaus Ernst Robert)

VERANSTALTUNGEN

anläßlich des Internationalen Musikfestes in DRESDEN

Vom 22. bis 30. Mai 1937

In der Sächs. Staatsoper:	22. 5.	„Macbeth“ von Verdi
	23. 5.	Sinfoniekonzert der Sächs. Staatskapelle
Musikalische Leitung:	26. 5.	„Elektra“ von Strauß
Prof. Dr. Karl Böhm	29. 5.	Sinfoniekonzert der Sächs. Staatskapelle
	30. 5.	„Massimilla Doni“ von Othmar Schoeck
Dresdner Philharmonie:	25. 5.	Sinfoniekonzert
Musikalische Leitung: Paul van Kempen	28. 5.	Chorkonzert
Ferner:	24. 5.	Im Schloß Albrechtsberg: Teekonzert
	27. 5.	Im ehem. Residenzschloß: Kammerkonzert
	30. 5.	Im Festsaal (Dresdner Rathaus): Kammerkonzert

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz" - Saiten: Götz
Ihre Saiten ſind vorzüglich ſowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

In Bruckners Urheimat bildeten ſich mehrere Brucknerſtämme aus, die ich alle aufgezählt habe. Zu den angeſehenſten Familien zählte dort die Wallſeer Brucknerlinie, deren Angehörige Ratsbürger und Lebzelter waren. Für ihren Bedarf gab es in der Umgebung zahlreiche „Peinſtöckh" (Bienenſtöcke) und jeder Lebzelter war auch „Wachszieher", der aus Honig Lebzelt und aus Wachs die vielbegehrten Wachskerzen herſtellte. Die Brucknerſchen Lebzelter in Wallſee gerieten in Konkurs. Ihre Linie habe ich weit zurück und nach vorn verfolgt, wobei ich feſtgeſtellt habe, daß einer ihrer Nachkommen der gegenwärtig in Baumgarten im Tullnerfelde Nr. 23 wohnende Franz Bruckner iſt.

Aus Bruckners Urheimat dürften auch die in Neumarkt an der Ybbs noch heute hauſenden Bruckner ſtammen. Dort findet ſich 1660 der Gaſtwirt und Kirchenpropſt Michael Pruckner, 1678—79 der Lehrer Michael Pruckner, 1679—87 Andreas Pruckner, gleichfalls Lehrer, 1699 und 1717 der Gaſtwirt Andrä Pruggner, den wir beim Tabakbau noch erwähnen werden.

EHRUNGEN

Dem Komponiſten Joſeph Reiter, deſſen 75. Geburtstag Deutſchland ſoeben feierte, wurde der ſtaatliche Beethoven-Preis für das Jahr 1937 von der Preußiſchen Akademie der Künſte verliehen.

In Wien wurde am Hauſe Landſtraſſer Hauptſtraße 96, das Johannes Brahms von 1893 bis zu ſeinem Tode bewohnte, eine Gedenktafel angebracht.

Die in Berlin-Zehlendorf gelegene Schwerinſtraße, in der Hugo Kaun bis zu ſeinem Tode im Jahre 1932 wohnte, wurde in Hugo Kaun-Straße umbenannt.

Martin Grabert wurde zur Feier ſeines 40-jährigen Jubiläums als Leiter des Brinkmannſchen Geſangvereins in Berlin in Anerkennung ſeiner Verdienſte um das Chorweſen, die Ehrenurkunde des Reichs-Verbandes der gemiſchten Chöre überreicht.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Rahmen der Schleſiſchen Gau-Kulturwochen wurde eine Richard Wetz-Stiftung verkündet.

Das Kuratorium der Erich von Steinbach-Stiftung hat den diesjährigen Preis an den Züricher Komponiſten Othmar Schoeck verliehen.

Anläßlich des 100jährigen Beſtehens von Bad Orb ſchreibt die Kulturverwaltung einen Muſikwettbewerb aus, der Anfang Juli im Rahmen der dortigen Feſtwoche ausgetragen werden ſoll. In Frage kommen: ernſte Unterhaltungsmuſik (Suite, Serenade, Rondo, heitere Ouvertüre, Charakterſtücke uſw.) mit einer Spieldauer von höchſtens 15 Minuten; heitere Unterhaltungsmuſik mit einer Spieldauer von höchſtens 8 Minuten und Märſche mit einer Spieldauer von höchſtens fünf Minuten. Zum Wettbewerb zugelaſſen ſind noch nicht aufgeführte Werke und an aufgeführten nur ſolche, die nicht öfter als viermal vor der Öffentlichkeit erklangen. Gedruckte Werke können nur inſoweit einbezogen werden, als ſie nach dem 1. März erſchienen ſind. Die fünf beſten Werke werden von den Hörern durch Stimmzettelabgabe ausgeſucht und dann in einem folgenden Abend wiederholt. Alle Kompoſitionen müſſen bis zum 15. Mai eingereicht ſein. Nähere Einzelheiten durch die Kurverwaltung Bad Orb, Speſſart.

Die Teilnahme an dem Preisausſchreiben des Reichsſenders Köln war außerordentlich ſtark. Es gingen insgeſamt 2000 Zuſendungen ein. Trotzdem konnten nicht alle ausgeſetzten Preiſe zur Verteilung kommen. Auf dem Gebiet der Unterhaltungsmuſik für Soloinſtrumente und kammermuſikaliſche Inſtrumentalbeſetzung erhielt Franz Ludwig-Münſter den 1. Preis in Höhe von Rm. 300.— für ſeine Spielfolge B-dur für Bauernmuſik; auf dem Gebiet der Volksmuſik im Stile des Bauerntanzes Paul Haletzki-Köln den 1. Preis in Höhe von Rm. 300.— für ſeine „Deutſchen Bauerntänze"; für volkstümliche Lieder für Soloſtimme oder Chor den 2. Preis von je Rm. 200.— Prof Karl Türk-Coburg und Wilhelm Weismann-Leipzig; für Unterhaltungs- und Tanzmuſik für großes und kleines Orcheſter den 2. Preis in Höhe von Rm. 400.— Prof. Walter Rein-Berlin; für Unterhaltungs- und Tanzmuſik in Form einer muſikaliſchen Folge den 2. Preis von je Rm. 300.— Hugo Herrmann-Stuttgart für „Muſikaliſche Bewegungsſpiele" und Walter Hammerſchlag für „Aus einem Märchenbuch".

Auf das Internationale Preisausſchreiben des Häuſermannſchen Privatchores in Zürich zur Auffindung neuer weltlich-zykliſcher a cappella-Chorwerke von ungefähr zwanzig Minuten Aufführungsdauer gingen aus zehn europäiſchen Staaten 61 vorſchriftsmäßig eingeſandte Kompoſitionen ein. Die Jury hat vier Preiſe verteilt: den 1. Preis (600 Fr.) an Heinrich Sutermeiſter (Bern) für „Gryphius-Kantate", den 2. Preis (600 Fr.) an Jean Berger (Paris) für „Le sang des âutres", den 3. Preis

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Mit dem soeben erscheinenden 9. Teilband liegt nunmehr fertig vor:

Die grundlegende, vom Meister selbst autorisierte Biographie:

AUGUST GÖLLERICH — MAX AUER

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild

in 4 Bänden:

Ansfelden bis Kronstorf / St. Florian / Linz / Wien

*

umfassend:

3791 Textseiten mit 936 Notenbeispielen, 196 Bildbeigaben, 55 Briefe, Dokumente u. ä. in Facsimilewiedergaben im Text

70 bis dahin noch ungedruckte vollständige Werkwiedergaben mit 526 Seiten Notendrucken, davon 225 Seiten Facsimilewiedergaben nach der Originalhandschrift,

zusammen 4700 Seiten und eine Stammbaumtafel

in 9 Teilbänden in Ballonleinen gebunden

vollständig Rm. 90.—

Sonderprospekte auf Wunsch

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

seit 1868
NEUPERT
Das Zeichen der Qualität
Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

(400 Fr.) an Johann Zentner (Weinfelden) für „Chinesische Flöte" und den 4. Preis (400 Fr.) an Erich Katz (Freiburg i. Br.) für „Die abendlichen Lieder".

VERLAGSNACHRICHTEN

Die große, grundlegende Bruckner-Biographie von August Göllerich — Max Auer, die als Band 36/39 der „Deutschen Musikbücherei" des Verlages Gustav Bosse in Regensburg eingefügt wurde, ist nunmehr mit dem soeben erscheinenden 9. Teilband, dem 4. Text-Teilband zum 4. Band, zum Abschluß gekommen. Das Werk, das im Jahre 1923 mit einem 1. Band begann, umfaßt nunmehr 4700 Seiten, davon 3791 Textseiten mit 936 Notenbeispielen, 196 Bildbeigaben, 55 Briefen und Dokumenten in Facsimilewiedergaben, 70 bis dahin noch ungedruckten vollständigen Werkwiedergaben auf 526 Notendruckseiten, davon 225 Seiten in der Wiedergabe der Original-Handschriften. In dem soeben erschienenen 9. Teilband wird die Lebens- und Schaffensgeschichte auch noch ergänzt durch eine Geschichte der Bruckner-Bewegung und durch Ministerialrat Ernst Schwanzaras Forschungsergebnisse über Stamm und Urheimat des Meisters (mit Stammtafel).

Im Verlag Vieweg ist Spielmaterial für Fanfaren und Spielmannszüge erschienen, die Georg Blumensaat und Helmut Majewski in Verbindung mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung herausgegeben haben.

Im Verlag Georg Kallmeyer-Wolfenbüttel erscheint soeben die 100. „Singstunde" Fritz Jödes.

Das Mai-Heft der ZFM bringt eine Reihe von Fest-Prospekten, die der Aufmerksamkeit der Leserschaft besonders empfohlen werden. Die Stadt Bonn kündigt ihr 7. volkstümliches „Beethoven-Fest", in welchem wiederum namhafte Solisten mitwirken, an. Auf die Feier des „Deutschen Buxtehude-Festes", die im Juni dieses Jahres anläßlich der 300 Jahr-Feier für Dietrich Buxtehude in Lübeck veranstaltet wird, weist ein geschmackvoller Prospekt hin. Die Stadt Nürnberg wirbt mit einem reich bebilderten Prospekt für die „Festspiele", die im Festspieltheater der Reichsparteitage in den Monaten Juni und Juli stattfinden.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

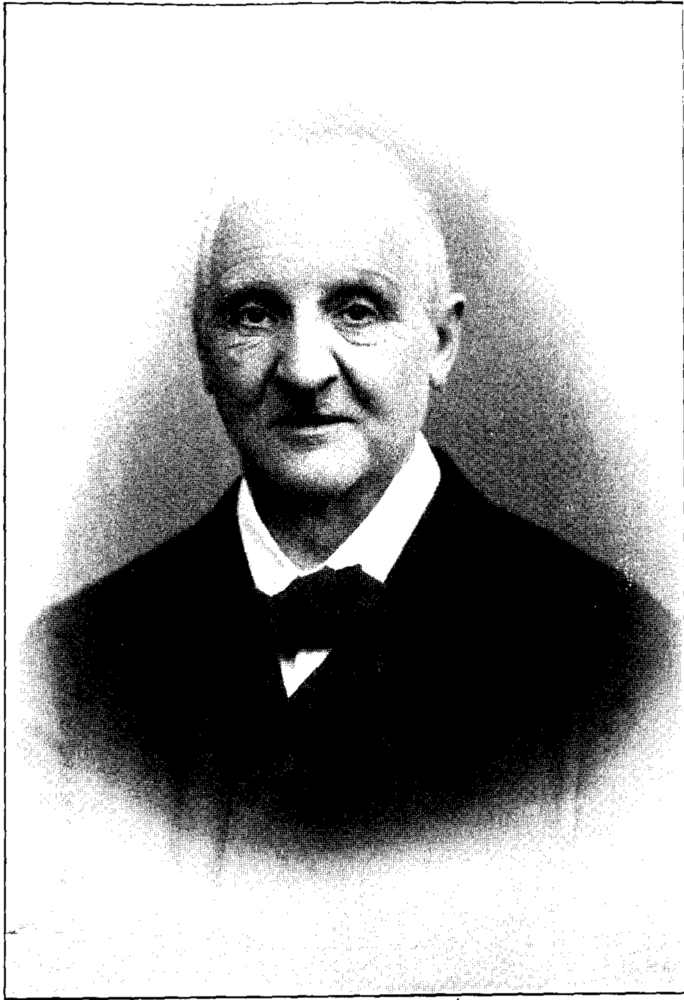
Friedrich Herzfeld: „Die Flucht aus der Oper?" (Westermanns Monatshefte, April 1937). Die Oper als Lebensraum.

Denken wir zweihundert Jahre zurück! Oper — Stätte zauberischer Überwirklichkeit! Im Parkett wetteifern Vornehmheit und Schönheit. In den Logen sitzen die Damen neben ihren Cicisbeo. Seide und Atlas rauschen. Perlen glitzern. Der Vorhang ist das große Tor zum Traumland. Was sich auf der Bühne abspielt, reißt die Zuhörer zu wirbelnden Leidenschaften empor. Tränen fließen. Entzückte Zurufe werden laut. Die Oper macht die Herzen höher schlagen. Sänger sind Helden der Zeit. Um die Hand der Sängerin streiten sich Grafen und Barone. Um die Tänzerinnen in ihren Gazeröckchen tummeln sich Scharen liebestoller Anbeter. Immer liegt über der Oper der Zauber von Pierrot und Kolombine. E. T. A. Hoffmann sucht in der Mitternachtsstunde in dem gähnend dunklen Theater noch einmal seine Donna Anna . . .

Im 19. Jahrhundert sitzt das Bürgertum in der Oper. Jetzt gehört Oper zur allgemeinen Bildung. Sie wird darum als hohe Kunst gewertet und gefeiert. Die Eltern erzählen den Kindern, wie es war, als sie damals dies oder jenes hörten. Der erste Opernbesuch des Kindes wird zu einem würdigen Feiertag des Lebens. Die Mutter singt vorher am Klavier die Hauptarien vor. Im Bücherschrank stehen die Textbücher und die Klavierauszüge aller Opern nebeneinander. Opern sind überhaupt Lebensgenossen. Sie umwinden das Dasein eines jeden mit einer leuchtenden Schärpe. In dieser Zeit feiert die Oper ihre Höhepunkte.

Heute gehen wir alle vierzehn Tage ins Mittwochabonnement. Man hat es nun einmal schon seit langen Jahren. Die Oper ist ja eine so angenehme Abwechslung. Entrückt oder verzaubert wollen wir zwar nun nicht mehr werden. Aber man kann einmal so richtig den Alltag vergessen. Drei Stunden Ruhe, das tut ja so gut. Länger soll es allerdings nicht dauern. Sonst strengt es an, und das darf es vor allem nicht.

Die Oper ist also nüchtern geworden. Wir sehen nicht mehr wie zu einer himmlischen Erscheinung zu ihr hinauf, sondern sie ist zu uns heruntergekommen. Sie ist keine selige Übersteigerung unseres Lebens mehr, sondern dient nur noch dazu, unser Alltagsleid zu verwischen und zu lindern. Nicht mehr Entrückung, sondern nur noch — Abwechslung.



Anton Bruckner

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1937 HEFT 5

Anton Bruckner, die Orgel und Richard Wagner.

Von Max Auer, Vöcklabruck.

Neben der ererbten Anlage iſt bei allen Schaffenden, daher auch bei den Meiſtern der Tonkunſt die Umwelt der Jugend und der Entwicklungszeit für das ſpätere Kunſtſchaffen entſcheidend geblieben. Bachs ganzes Werk ohne ſein Orgelerlebnis, Haydns und Mozarts Muſik ohne ihre höfiſche Betätigung, Beethovens Wirken ohne ſein Freiheitserlebnis und Wagners Schaffen ohne ſein Aufwachſen neben der Bühne iſt nicht denkbar.

Bruckners muſikaliſches Urerlebnis war das der Orgel von St. Florian. Wenn er ſich in früheren Jahren als Organiſt an den Meiſterwerken der Orgelliteratur heranbildete und auch ſeine Kunſt des Improviſierens von dieſen Werken beeinflußt war, ſo entfernte er ſich mit dem Erwachen ſeiner ſelbſtſtändigen Schöpferkraft immer mehr von der orgelmäßigen Technik bei der Improviſation, die ſich ſchließlich ganz im ſymphoniſchen Sinne entwickelte. Dabei ergab ſich eine Grenze der Möglichkeit, auf dem geliebten Inſtrument alles auszudrücken, was die Seele des Genies erfüllte. Es drängte ihn hinaus über die Möglichkeiten der Orgel nach einem beſeelten, allumfaſſenden Inſtrument, das er im klaſſiſchen und ſpäter im modernen Orcheſter Richard Wagners vorfand. Aber das urſprüngliche Orgelerlebnis blieb mitbeſtimmend auch für die Technik des ſpäteren Orcheſter-Komponiſten.

Das Schaffen eines ausgeſprochenen Orcheſter-Genies vollzieht ſich ſchon im Augenblick der Inſpiration im orcheſtralen Sinn; die Einfälle erfolgen bereits in den entſprechenden Orcheſter-Farben, nicht in objektiv farbloſen Harmonieverbindungen, die von jedermann und daher verſchieden inſtrumentiert werden können. Daher iſt ein Eingriff von fremder Hand in ſolche Werke an ſich ſchon eine Umbiegung des urſprünglichen Kunſtwillens ſeines Schöpfers.

Angeregt durch den Artikel von Prof. Alfred Lorenz-München: „Zur Inſtrumentation von Bruckners Symphonien“ im Novemberheft 1936 dieſer Zeitſchrift ſeien folgende Betrachtungen hier niedergelegt.

Das Orgelhafte der Brucknerſchen Orcheſtration hat man ſchon bei ſeinen Lebzeiten hervorgehoben, und teilweiſe gerügt; und immer wieder bis zu uns herauf (alſo durch Jahrzehnte auf Grund der Erſtdruckfaſſungen) hat man als eine Eigenart Bruckners die gelegentliche Gegenüberſtellung der Grundfarben des Orcheſters in regiſterartigem Wechſel hervorgehoben und dies auf den „Orgelmeiſter“ Bruckner zurückgeführt. Es iſt alſo dies nicht eine Erfindung der „Neuen Brucknerbewegung“;[1] noch weniger behauptet ſie, daß

[1] Ich nehme es vor aller Welt auf mich, ganz perſönlich die Gegenüberſtellung der Löweſchen Faſſung der IX. Symphonie mit der Originalfaſſung veranlaßt zu haben, die am 2. April 1932 veranſtaltet von der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft und der Stadt München unter Leitung Siegmund von Hauseggers durchgeführt wurde und die „Neue Brucknerbewegung“ eingeleitet hat. Nur die lebendige Gegenüberſtellung könnte den Bann brechen, der auf dem letzten Vermächtnis des Meiſters lag.

dieſe Technik von Bruckner ſtamme. Die Gegenüberſtellung hell- und dunkelgefärbter Geſangs- und Bläſerchöre war in der venetianiſchen Schule bereits ausgebildet und hat ſich, wie Lorenz ausführt, weiter entwickelt. Da nun beim Orgelbau dieſe Entwicklung berückſichtigt wurde, hat Bruckner den in ſeinen Symphonien ſo bewunderten Farbenſinn zunächſt mittelbar durch ſeine Lehrmeiſterin, „ſeine" Orgel, überliefert erhalten, wenn dies auch (wie ſeine Genialität) in den früheren Werken noch nicht zum Ausdruck kam. Das orgelhaft Regiſterartige, das man ſchon in den Erſtdruckfaſſungen bemerkt hatte, tritt allerdings in den Originalfaſſungen noch deutlicher hervor.

Es wäre ein ſchlechter Organiſt, der die den Orcheſterfarben ähnlichen Grundfarben der Orgel, ſtreichende Stimmen (Streicher), Flötenſtimmen (Holzbläſer) und Zungenſtimmen (Blechbläſer) ausſchließlich ſeinem Spiel zugrunde legen würde, der nicht in eine dieſer Farben Soloſtimmen einfließen ließe, ſie verſchiedenartig kombinierte und ſchließlich zum vollen Pleno vereinigte. Es war auch zur Zeit Bruckners ſchon möglich, die verſchiedenen Manuale ſo zu regiſtrieren, daß jedes auf eine beſondere Klangkombination eingeſtellt und dieſe Kombinationen einander gruppenartig gegenübergeſtellt werden konnten, wozu noch die oft ſehr beträchtlichen dynamiſchen Unterſchiede der einzelnen Manuale kamen, wobei gelegentlich der Donner des Hauptmanuals vom Zephirhauch des Oberwerks abgelöſt wurde. Iſt eine ähnliche Behandlung des Orcheſters ſchon bei den bisherigen Faſſungen der Brucknerſchen Symphonien aufgefallen, ſo wird ſie umſo deutlicher in den Originalfaſſungen.

Bruckner hat ſich erſt im Anfang ſeiner Wiener Zeit mit Muſikgeſchichte beſchäftigt, er kümmerte ſich nicht, woher das Gruppenprinzip ſtammt, ihm begegnete es zu allererſt bei der Orgel und es iſt unſtreitig: Bruckner kommt von der Orgel! Wenn Wagner im Lohengrin-Vorſpiel das Gruppenprinzip anwendet, ſo kommt das aus ganz anderen geiſtigen Bezirken. Hier iſt die außermuſikaliſche Vorſtellung des Herabſteigens der Grals-Gnade, des von einer unſchuldig Verfolgten erſehnten Erlöſers und Helfers die geiſtige Grundlage dieſer ſymphoniſchen Dichtung, in der ſich die Gruppen des Orcheſters von den höchſten Höhen der Streicher zu den Holzbläſern und den Blechbläſergruppen herabſenken und der Handlung des Dramas entſprechend wieder nach oben entſchweben. In dieſem Fall wird niemand annehmen, daß dies von der Orgel käme; bei Bruckner, dem abſoluten Muſiker und urſprünglichen Orgelmeiſter liegt dieſe Annahme aber ganz nahe.

Was nun den „reinen" und „gemiſchten" Klang betrifft, ſo habe ich oben bereits geſagt, daß es keinen guten Organiſten und natürlich auch keinen guten Orcheſterkomponiſten gibt, der ausſchließlich oder auch nur überwiegend mit den Grundfarben der Orgel, reſp. des Orcheſters (was wohl bei Lorenz unter „reinen" Klängen gemeint iſt) operieren wird. Lorenz gab ſich nun die große Mühe, an Bruckners Symphonien das Vorkommen reiner Klänge zu unterſuchen, die Takte abzuzählen und den Prozentſatz ihres Vorkommens bei jedem Werk zu berechnen. Das Ergebnis iſt gewiß intereſſant, doch kommt es eben nicht auf die Anzahl der Takte an, ſondern auf die Art der Verwendung der Grundſtimmen und die Stellung dieſer Gruppen in den einzelnen Sätzen.

So dienlich und aufſchlußreich Tabellen, Zahlen und Ziffern bei der Betrachtung des formalen, architektoniſchen Aufbaues eines Kunſtwerkes ſein können (und Lorenz hat diesbezüglich wertvolle Arbeiten geſchaffen) ſo wenig beſagen ſolche Berechnungen, wenn es ſich um die Klangwirkung handelt. Bruckner verwendet die Grundfarben meiſt vor oder bei Eintritt der Hauptthemen, und noch mehr, der Geſangsgruppen, alſo an wichtigen Abſchnitten der Sätze, auch an ſonſtigen bedeutſamen Stellen und wenn wir nur den Eintritt des Chorals in der Originalfaſſung der Fünften, im vollen *ff* des ganzen Blechs mit dem nachfolgenden *pp* der Streicher nennen, ſo iſt dies eine der hervorragendſten und überwältigendſten Klangwirkungen des ganzen Werkes, ſelbſt wenn dieſe Stelle nur ein Prozent des ganzen Satzes ausmachen würde, wird ſie jedem unvergeßlich bleiben, der ſie gehört. Hier wirkt nicht nur die Gegenüberſtellung der Grundfarben, ſondern auch der dynamiſche Kontraſt, wie man ihn ſonſt eben nur bei der Orgel zu hören pflegt. Solche und ähnliche Stellen haben es verurſacht, daß man vielleicht zu allgemein von überwiegendem Gebrauch „reiner" Klänge geſprochen hat. Überwiegend iſt freilich nicht die Prozentzahl, wohl aber die Wirkung

ſolcher Stellen! Wenn man aber die Grundfarben zählen würde, über denen ſich, wie auf farbigem Hintergrund die Linien einzelner Solo-Inſtrumente, (wie zu Beginn der meiſten Kopfthemen der Symphonien) abzeichnen, wenn man die Übereinanderſchichtung (mehr Addition als Miſchung) zweier Grundfarben, wie etwa der Bläſerchoräle umrauſcht von Streichern in der Dritten und Vierten Symphonie, in Betracht zieht, ſo würde auch der Prozentſatz der verwendeten reinen Grundfarben ein bedeutend größerer ſein. Wie Bruckner große harmoniſche Flächen liebt, ſo verwendet er auch gern größere Komplexe in den Grundfarben. Überwiegend, der Taktzahl nach, iſt ſelbſtverſtändlich auch bei ihm, ſowohl beim Orgelſpiel, als in der Inſtrumentation der *gemiſchte* Klang, wenn auch nicht in dem Maße und der Kompliziertheit, wie etwa bei Wagner.[2] Seine Hauptthemen werden entweder ſoliſtiſch von *einem* Inſtrument oder in Miſchung von Inſtrumenten gleicher Grundfarbe eingeführt und erſt im weiteren Verlauf mit anderen Farbtönen gemiſcht. Da man nunmehr bei einer Anzahl der Symphonien die Vergleichungsmöglichkeit zwiſchen Originalfaſſung und Erſtdruckfaſſung hat, ſo ergibt ſich daraus, daß in letzteren die Miſchſtimmen vermehrt, und auch Stellen, die früher nur *einer* Grundfarbe zugeteilt waren, mit anderen Farbtönen untermalt, oder verſtärkt und dem gegen Ende des 19. Jahrhunderts modernſten Klangideal, dem Wagnerſchen, angenähert wurden. Wenn man nun gegen ſolche Änderungen Stellung nimmt, ſo geſchieht dies *nicht*, weil ſie im *Wagnerſchen* Sinn erfolgten, ſondern, weil ſie von *fremder Hand* gemacht wurden. Es iſt nicht dasſelbe, ob dies der Meiſter tut oder ein Kapellmeiſter! Das Genie vermag Angenommenes in ſeinem Geiſte zu wandeln und die von Bruckner ſelbſt ſtammenden Umarbeitungen (mögen ſie auch von außen veranlaßt worden ſein), haben ihren Platz in der Geſamtausgabe und in der Praxis, wie allein ſchon das Beiſpiel der Wiener Faſſung der Erſten beweiſt. Bei dieſer und bei allen vom Meiſter ſelbſt umgearbeiteten Werken, iſt, wie Robert Haas feſtſtellt, außerdem zu bemerken, daß es ſich dabei nicht nur um eine rein mechaniſche Uminſtrumentierung handelte, ſondern auch um ſchöpferiſche Betätigung durch kompoſitoriſche Änderungen, was beim Erſtdruck der Fünften — und das iſt ein weiterer Beweis ihrer Unechtheit — nicht der Fall iſt.

Betrachtet man nun die Entſtehungszeit der V. Symphonie (1875—1878), ſo iſt es unzweifelhaft, daß Bruckner damals bereits alle Werke Wagners kannte und gerade in dieſem Werk (Originalfaſſung) am wenigſten deſſen Klangbild nahe kommt, daß er in der VI. Symphonie und der Neunten mehr als ſonſt gemiſchte Klänge anwendet, während in der Siebenten wieder die Grundfarben mehr hervortreten. Es gab alſo für Bruckner durchaus keine Schablone! Wenn der Meiſter auch in der Wiener Faſſung der I. Symphonie häufiger als in der Linzer Faſſung Klänge miſcht, ſo entſpricht dies ſeiner inzwiſchen entwickelteren Technik und es iſt auch nicht ganz unbeeinflußt geſchehen. Jedenfalls aber haben Aufführungen der Linzer Faſſung — die Franz Schalk herausgegeben wünſchte — ergeben, daß auch hier, wie bei der Fünften, ſelbſt Hörer, die den Originalfaſſungen ſehr ſkeptiſch gegenüberſtanden, erklärten, ſie habe *Jugendfriſche, Unbekümmertheit und daher Überzeugungskraft vor der ſpäteren Faſſung voraus!* Und gerade bei der Erſten wurde Bruckner von Levi gewarnt, ſie umzuarbeiten.

Wir wiſſen heute aus einwandfreier Quelle, daß Bruckner ſchon nach dem Erſtdruck der Dritten (1878), weil ſie ſo ſchlecht „ging“, veranlaßt wurde ſie umzuarbeiten und durch den bekannten Brief Levis an Joſef Schalk (1887), betreffend die erſte Faſſung der Achten, ganz kopfſcheu gemacht wurde.

In dieſe Zeit fallen die Neufaſſungen der VIII., III. und I. Symphonie, die dem Meiſter aufgenötigt wurden und ihm Jahre des beſten Schaffens raubten! Wir ſehen, daß ſogar die vom Meiſter ſelbſt umgearbeiteten früheren Symphonien *das Bild ſeiner ſymphoniſchen Entwicklung verwiſcht* haben, da er nun eben auf einer anderen techniſchen Höhe ſtand, was ſich z. B. bei der Erſten noch dazu nicht eben günſtig auswirkte. Umſo weniger wird es möglich ſein, die von fremder Hand beſorgten Faſſungen für die Zukunft beizubehalten.

[2] Themen mit ſo ſtarker Klangwirkung wie das Anfangsthema des „Parſifal“ kommen bei Bruckner nicht vor.

Wenn Lorenz erklärt, das Genie sei durch „den in den Organismen lebenden Willen", die Ahnenreihe, gegeben — diese ist bei Bruckner im männlichen Stamm bis 1400 (Göllerich-Auer, IV/4) zurück festliegend und besteht aus Bauern, Gewerbetreibenden und schließlich Dorfschulmeistern, bei denen sich keinerlei auch nur hervorstechende Anlage für musikalische Leistungen gezeigt hat — so muß man wohl annehmen, daß die Umgebung für die Befreiung des Genialen ebenso wichtig ist, wie der überkommene „in den Organismen lebende Wille", ja daß diese Umwelt geradezu den zeugenden Strahl bedeutet, der den Keim zur Befruchtung bringt. In der ganzen langen Ahnenreihe trafen erst bei Anton Bruckner die beiden großen Schicksalsfügungen zu, die den ererbten Willen in die Tat umsetzten: des Kindes Aufnahme in das Stift St. Florian (Orgel-Erlebnis) und die Berührung mit Richard Wagners Kunst. Ich selbst habe vor vielen Jahren das Wort geprägt, daß Wagner „der Weckrufer des eigenen Ich" für Bruckner gewesen sei und diese Erlösertat ist so überwältigend groß, daß es lächerlich erscheint, über Einzelheiten der Technik, die Bruckner von Wagner übernommen hat, zu feilschen. Jener geistigen Tat gegenüber ist etwa die Übernahme der Wagner-Tuben oder mehr oder weniger gemischter Stimmen durch Bruckner etwas rein Materielles! Wie alle großen Deutschen das selbst von fremden Völkern übernommene Kunstgut in sich aufgenommen, verarbeitet und dann im eigenen deutschen Geist wiedergeboren haben, so hat auch Bruckner alle musikalischen Anregungen, sei es von Beethoven, Schubert, Wagner oder anderen, kraft seines Genies zu einer für sich selbständigen und in ihrer Art einzigen Kunstäußerung umgebildet. Nicht weil Bruckner, wie so viele der Zeitgenossen, Nachahmer Wagners war, sondern gerade, weil er es nicht war, hat der Bayreuther ihn nach den bekannten Mitteilungen Hans von Wolzogens so geschätzt und zwar nur auf Grund der ersten, niemals aufgeführten und tatsächlich noch unausgebildeten Urfassung der III. Symphonie. Was Wagner seinen Nachahmern zurief: „Kinder, macht Neues", das hat Bruckner getan, ja er hat gerade das vollbracht, was Wagner für unmöglich hielt: er hat die absolute Musik (Symphonie) über Beethoven hinaus erweitert und sich gänzlich von der Richtung seiner Zeit entfernt. Dies hat Wagner anerkannt, gewisse Wagnerianer aber — es sind deren allerdings nur mehr wenige — nennen es Wagnerfeindschaft, wenn man mit Wagner die Ursprünglichkeit und Originalität Bruckners betont. Wenn die Brucknerbewegung und vor allem ich diese Selbständigkeit des Meisters immer wieder hervorhoben, so ist dies lediglich gegen das nun allmählich aussterbende Schlagwort vom „Wagner-Epigonen" Bruckner gerichtet gewesen und niemals gegen Wagner und seine Anhänger, zu denen sich doch die Brucknerwelt selbst bekennt.

Niemanden fällt es heute ein, fortwährend davon zu sprechen, was z. B. Wagner von Franz Liszt gelernt und übernommen hat (was besonders August Göllerich immer betonte). Ebenso wie dieser Einfluß die Originalität der Wagnerschen Kunst nicht zu vermindern vermochte, so war der Einfluß Wagners auf Bruckner, der bei der ersten Berührung mit dem Bayreuther bereits in reifen Mannesjahren stand, seiner Eigenart nicht mehr gefährlich. Es ist interessant — und darauf habe ich frühzeitig hingewiesen —, daß gerade in jenen Werken Bruckners, die bald nach der Kenntnisnahme des „Tannhäuser" entstanden (D-Messe, I. Symphonie), kaum irgend ein Anklang an jenes Wagnersche Werk zu finden ist, wohl aber merkwürdige Vorahnungen von Klängen und Motiven späterer Werke Wagners, die Bruckner noch nicht kannte, oder die noch nicht geschrieben waren.[3]

[3] Diese Tatsache habe ich auch in dem Programmheft des VI. Internationalen Brucknerfestes in Zürich festgestellt, nur ist mir dort ein Satz unterlaufen, den ich selbstverständlich gern zurücknehme und der durch meine Feststellungen in den Bruckner-Biographien an sich schon als Versehen erkannt werden muß. Ich schrieb dort: „Obwohl Bruckner damals Rich. Wagners Musik noch nicht kannte." Es hätte heißen müssen: „Rich. Wagners spätere Werke", wie übrigens aus den weiteren Ausführungen hervorgeht. Daß ich Bruckners große Verehrung für Wagner in meinen 12 Büchern über Bruckner gewissenhaft aufgezeichnet habe, wird mir jeder, selbst ein feindlich gesinnter Leser zugeben müssen. Ich lehne daher hiermit ein für allemal ab, daß die Brucknergesellschaft als solche und ich selbst irgendwelche wagnerfeindliche Absichten hatten oder haben. Die Einstellung und die Äußerungen Einzelner können der IBG nicht in die Schuhe geschoben werden.

Derartiges kann man sich doch nur aus einer seelischen Verwandtschaft und aus dem Geist des Zeitalters erklären! Ist eine solche Feststellung wagnerfeindlich, wie allerdings nur einer der „Besonnenen" von Zürich zu behaupten pflegt? War Franz Schalk wagnerfeindlich, wenn er mir anläßlich der Aussprache wegen des zusätzlichen Bläsersatzes der Fünften (siehe Maiheft) erklärte, daß ein Blechbläsersatz von Bruckner (mit denselben Instrumenten gesetzt) doch ganz anders klinge als ein solcher von Wagner? Franz Schalk führte diese eigenartig orgelhaft klingende Wirkung bei Bruckner auf die Satzweise nach den Regeln des Fundamentalbasses zurück. Man erkennt daraus aber jedenfalls, daß nicht das Materielle (Instrumentalklang) das Wesentliche ist, sondern der Geist, der dahinter steht. Und daß Wagners Geist ganz anders gerichtet war als der Bruckners (ähnlich wie der Händels gegenüber Bach) ist weder für den einen wie für den andern ein abfälliges Werturteil.

Lassen wir also lieber diese eifersüchtigen Abwägungen, was einer von dem andern übernommen hat und freuen wir uns, „zwei so tüchtige Kerle" zu besitzen, in denen sich der deutsche Geist in so verschiedener und alles überstrahlender Weise kund gibt. Wagner wird seinen großen Verehrer Bruckner bei seinem Einzug in die Walhalla mit offenen Armen als gleichberechtigten Meister der deutschen Tonkunst empfangen.

Franz Schmidt.

Von Victor Junk, Wien.

In Bezug auf Franz Schmidt hätte ich es, wenigstens den Lesern der ZFM gegenüber, eigentlich leicht: ich brauchte nur auf das zu verweisen, was ich im Novemberheft 1925 (Jahrgang 92 Nr. 11) über ihn geschrieben habe. Denn es ist dem eigentlich kaum etwas wesentlich Neues hinzuzufügen. Die künstlerische Erscheinung Schmidts ist dieselbe geblieben, als die sie sich gleich zuerst darstellte: als das ehrfurchtgebietende Bild eines echten und wahrhaft großen, von innen heraus schaffenden, verantwortungsbewußten genialen deutschen Schöpfergeistes.

Ich brauche nur kurz daran zu erinnern, daß Franz Schmidt zwar verhältnismäßig spät mit schöpferischen Arbeiten vor die Öffentlichkeit getreten ist. (Er war zuerst Cellist im Wiener Hofopernorchester und Cellolehrer an der Musikakademie, wurde daselbst 1910 Professor des Klavierspiels und 1925 zum Direktor der Anstalt bestellt.) Aber er hat durch die Zahl und die Qualität seiner Kompositionen bald nachgeholt, was in der Zeit scheinbar versäumt war, und er ist gleich mit einer größten und reifsten Frucht seiner schöpferischen Begabung und Kunstbeherrschung hervorgetreten und berühmt geworden: mit der 1900 von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönten I. Sinfonie in E-dur. Ihr folgte 1913 die II. in Es-dur, 1914 kam die (jahrelang im Archiv der Oper zurückgehaltene) Oper „Notre Dame" und 1922 die zweite Oper „Fredegundis" zur Wiener Uraufführung. Inzwischen hatte sich sein Kunstschaffen auf neue und weite Gebiete erstreckt: auf die Kammermusik und auf die Orgel.

Franz Schmidt steht heute vor uns als der reinste und größte Vertreter dessen, was wir den absoluten Musiker nennen; auch die beiden Opern sprechen nicht dagegen. Sein Hauptfeld ist die musikalische Großform — gleichgültig, ob sie sich nun in Sinfonien und Fugen, in Präludien oder Fantasien, in Variationswerken oder im Instrumentalkonzert erfüllt. Er gewinnt den Anreiz zur thematischen Verarbeitung nicht aus der Sprache, schreibt daher keine Lieder (!), auch nicht aus irgendeinem Bild oder sonst einem außermusikalischen Anlaß, sondern seine Musik schöpft ihre formbildende Kraft nur aus sich selbst und gewinnt aus sich selbst die Fähigkeit der Gestaltung, sei es im kontrapunktischen Spiel (das in Wirklichkeit höchster Ernst ist), in fantastischer Figurierung, im Auftürmen des erhabensten Fugenwerks. Schmidt hat, auf den Wegen Max Regers weiterschreitend, die besonderen Einzelformen der Musik erweitert, wie es jeder Große tut: er formt Fantasien, die zugleich Fugen sind, und Fugen, die durch ihren unerschöpflichen Reichtum an Einfällen breiteste, scheinbar ausschweifend freie Form annehmen, ohne ihre innere Gesetzmäßigkeit zu

verlieren, auf die es allein dem gestaltenden Genius ankommen kann. Auch in seinen Opern ist sich Schmidt nur selbst treu geblieben; auch in ihnen dominiert der musikalische Einfall und die aus ihm hervorwachsende, neu knospende und schwellende Melodik; auch hier ist sie es, die den Aufbau seiner Musik letzten Endes allein bestimmt und nicht das bloße Wort oder Bild der Dichtung oder gar eine Regieanweisung. Da Schmidt aber durch die Kraft seiner musikalischen Gestaltung auch den Empfindungsmomenten, wie sie Handlung und Poesie verlangen, auf seine Weise in großen Sätzen und auf lange Strecken hinaus gerecht zu werden imstande ist, so erzielt er auch mit seiner Opernmusik in melodisch eindringlicher Zeichnung und klanglich überwältigender Sättigung Stimmung und Farbe.

Die Sinfonien von Franz Schmidt sind es, die den klarsten Einblick in das Wesen und die besonderen Vorzüge seines Schaffens gewähren. Daß sich seine musikalischen Gedanken am liebsten auf dem Felde der Variationenform bewegen und in der fantastischen Ausdeutung aller modulatorischen und rhythmischen Eigenheiten umtummeln, nähert ihn bekanntlich Max Reger an, — in der konsequenten Logik seiner musikalischen Arbeit hat er heute kaum seinesgleichen. Auch die Harmonik Schmidts gemahnt in ihrer rücksichtslosen Strenge und Selbstzucht an die Regers, sie ergeht sich in den mannigfachsten modulatorischen Umdeutungen, ohne von der Moderne, namentlich der französischen, ganz unberührt zu bleiben. Sie gewinnt dadurch erst recht ein ganz eigenpersönliches Bild. Die Ausdeutung der harmonischen und rhythmischen Besonderheiten des gewählten Themas, die Freude am modulatorischen Spiel strebt bei Schmidt immer weiter über das Spannungsbereich der Enharmonik hinaus. Und dieser scheinbare Widerspruch: von so viel Freiheit bei größter formaler Strenge, oder: von so großer synthetischer Kraft bei einer fast spielerischen Verwendung der Mittel, dies macht zugleich einen Hauptzug im musikalischen Charakterbilde von Franz Schmidt aus, das ein durchaus individuelles und mit keinem andern vergleichbares ist. Seine Musik holt ihre innere Kraft aus sich selbst heraus, sie bleibt frei von außermusikalischen Gedanken und Bildern, sie verarbeitet ihr Material absolut und rein sinfonisch, sie gibt sich nicht so sehr in impetuoser Thematik aus, als vielmehr in der eigentlichen formalen Feinarbeit: in der Figurierung, in der Variation, im Kontrapunkt. Er ist eben der Künstler der freien Fantasieform. Und in diesem Arbeitsbereich hat er von Anfang an auch formal bereichernd gewirkt durch seine Sinfonien, durch seine Präludien, Tokkaten, Fantasien und Fugen für die Orgel, für Orchester, für Instrumental- und Kammermusik.

Über das, was Schmidt bis 1925 geschaffen hat, gibt mein schon genannter erster Artikel in dieser Zeitschrift Auskunft; er ist aber seither nicht müßig gewesen. Zu den neueren großen Orchesterwerken gehören die „Orchestervariationen über ein Husarenlied"; hier wird ein keckes Thema von volkstümlich ungarischem Gepräge durch eine Einleitung vorbereitet, dann in zehn knapp gehaltenen und in sich geschlossenen Variationensätzen mit feurigem Schwung durchgeführt. Den Ausklang bildet nicht, wie sonst, eine Fuge, sondern ein schwermütig schwärmerisches Adagio, in welchem sich das Thema in den sattesten Orchesterfarben zur krönenden Höhe erhebt, worauf es noch einmal in einer prickelnd ungarisch rhythmisierten Stretta zum glanzvollen Schluß führt. Die „Chaconne für großes Orchester" ist die kunstvolle Verarbeitung einer älteren Orgel-Chaconne des Komponisten in Form eines Variationenwerks, ein mit allen Mitteln seiner reichen und unerschöpflichen Kontrapunktik in gewaltigen Konturen gehaltenes, im besten Sinne des Wortes modernes, brillantes, wahrhaft festliches Paradestück für Orchester.

Seine Kammermusik hat Schmidt bereichert durch ein zweites Streichquartett in G-dur, das besonders durch den tief empfundenen langsamen Satz besticht; sowie durch ein Klavierquintett, in der Besetzung: Klarinette, Geige, Bratsche, Violoncell und Klavier für die linke Hand allein, dieses wiederum für den einarmigen Virtuosen Paul Wittgenstein geschrieben und ihm gewidmet, — klare strenge Arbeit bei reichstem motivischem Gehalt. Zu seinem 60. Geburtstage, der ihm das Ehrendoktorat der Philosophie der Wiener Universität einbrachte, hatten die Philharmoniker ihrem einstigen Kollegen die Leitung eines besonderen Konzerts überlassen, das ausschließlich seinen Kompositionen gewidmet war. Dabei brachte Schmidt als Neuheit sein zweites Klavierkonzert zur Uraufführung, das, gleich dem ersten, ebenfalls für Wittgenstein, also für die linke Hand allein geschrieben ist.

Besonders zahlreich ist der Zuwachs an Orgelwerken. Die „Tokkata und Fuge in As-dur" ist von einem so hohen kontrapunktischen Können und von solch originellem, schöpferischen Sonderwillen beherrscht, daß sie beim ersten Anhören fast verwirrend wirkt: in der formalen Anlage durchdringen sich gegenseitig Tokkata und Fuge, und obwohl die Übersicht durch mannigfaltig angebrachte Zäsuren erleichtert wird, und sich stellenweise sogar — eine Seltenheit bei Schmidt, wie bei Reger — reine Monodien finden, sind die Schwierigkeiten für das Verständnis beim Zuhörer nicht zu verkennen. Sie werden erhöht durch die Vielfalt der harmonischen Ausgestaltung und durch die Parallele von zwei großen Fugensätzen mit merkwürdig zackigen Themen, die dem Komponisten Anlaß zur verwirrendsten Fülle eines aufgepeitschten kontrapunktischen Treibens geben. Wie groß die Schaffenslust und Schaffenskraft Schmidts auf dem Gebiete der Orgelkomposition ist, möge aus der Tatsache ersehen werden, daß er noch etwa dreißig ungedruckte und unaufgeführte Orgelwerke im Pult liegen hat!

Im Jahre 1929 wurde ihm der österreichische Schubert-Zentenarpreis zuerkannt, und zwar für seine III. Sinfonie in A-dur. In ihr war in hohem Maße erfüllt, was die Bestimmungen des Preisausschreibens gefordert hatten: „tadellose formale Gestaltung" und „das Vorwalten eines kraftvoll sich darbietenden melodischen Gehaltes". Wer wäre auch tadelloser formaler Gestaltung fähiger gewesen als er, der sich als lebendiges Beispiel echten schöpferischen Wesens, in offensichtlichem Gegensatz zu den ohnmächtigen modernen Formzertrümmerern, geradezu steifnackig zu der Kunst der alten Meister, zur strengen Form bekannte? Und der unerhörte Reichtum der Schmidt'schen Musik ruht ja in erster Linie auf ihrem melodischen Gehalt. Die Fülle der Thematik, das ist es ja, was beim ersten Anhören einer Schmidt'schen Komposition fast verwirrt und die bequeme Übersicht erschwert. Die Parallele mit Franz Schubert, in dessen Namen ihm der Preis verliehen wurde, drängt sich von selbst auf: auch bei diesem wurde die Fülle der sich zudrängenden Melodien manchmal fast zum Verhängnis.

In der instrumentalen Besetzung hat Schmidt stets Maß gehalten und nie übertrieben. Er braucht keine Celesta und keine Glocken, keine Wind- und Donnermaschinen, kein Herdengeläute und kein Tamtam, kein Xylophon und keine Orgel im Orchester, und hat doch Machtvolles und Eindringliches zu sagen.

In der Disposition seiner Sinfonien, wie auch der übrigen Werke, hält sich Schmidt an die klassische Einteilung; doch bringt es die Verarbeitung des Themenmaterials mit sich, daß die einzelnen Sätze an Umfang sehr verschieden sind. So macht in der III. Sinfonie der letzte Satz fast die Hälfte des ganzen Werkes aus. Schmidt stellt sich mit dieser Formdisposition, nach welcher die eigentliche „Auseinandersetzung" im letzten Satz erfolgt, neben Pfitzner, der z. B. in der Violinsonate ganz die gleichen Maßverhältnisse zeigt. Dieses durch ein Lento vorbereitete Finale, das schon durch den $^6/_8$-Rhythmus an die Form der alten Gigue gemahnt, birgt in seiner Vielfalt eine unbeschreiblich reiche Fülle von Einfällen. Der fugierte Grundcharakter der Gigue, wie wir sie von den alten Meistern, insbesondere von Bach und Reger her kennen, ist der Boden, auf dem Franz Schmidt aus Herzenslust all die großen und kleinen kontrapunktischen Überraschungen und modulatorischen Teufelskünste loslassen kann. Das Problem des letzten Sinfoniesatzes, an dem mancher Sinfoniker gescheitert ist: nach den inhaltlichen Abschwenkungen des langsamen Satzes und des Scherzo in extreme Gefühlsgebiete, in trostlose Schwermut und heitere Lebensfreude, nun im letzten Satz noch einmal die Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln und in einer neuen großen Aussprache festzuhalten, überwindet Schmidt mit Leichtigkeit in dieser Gigue. Gebändigt aber wird der ganze köstliche Spuk und zur schönsten Einheit des Stils abgerundet durch die zwei wesentlichen Momente des Schmidt'schen Schaffens: durch die hinter aller Modulierfreudigkeit gebieterisch vorwaltende kristallklare Tonalität und durch die hinreißende Kraft seiner Melodien. — Von ganz anderem Charakter ist die vierte Sinfonie: das ist so recht eine Trauersinfonie, eine große Nänie, geschrieben unter dem Eindruck eines besonders schweren Verlustes, der den Tondichter betroffen hatte.

Mit seiner letzten, von 1935 bis 1937 geschaffenen Komposition hat uns Franz Schmidt eines der gewaltigsten Monumentalwerke beschert, die unserer Zeit überhaupt beschieden waren. Es ist dies „Das Buch mit sieben Siegeln", für Soli, Chor, Orgel und Orchester,

— eine der erhabensten musikalischen Ausdeutungen der wundervollen Visionen aus der Offenbarung des Johannes. Sie ist in zwei große Teile gegliedert und mit einem Vorspiel versehen. Johannes selbst spielt darin gleichsam die Rolle des Sprechers, des „Evangelisten" der großen Passionen (eine hohe Tenorpartie), er eröffnet mit einem Spruch zur Begrüßung der zuhörenden Menge, unterbrochen durch die Stimme des Herrn (tiefen Baß), der zeigen will, „was geschehen muß". Es folgt nun die glänzende musikalische Schilderung der aus der Apokalypse bekannten visionären Riesengemälde vor dem Thron dessen, der in der Rechten das Buch hält, das mit sieben Siegeln verschlossen ist und von niemand aufgetan werden kann. Doch da naht sich ein Lamm, ergreift das Buch und beginnt, die Siegel nacheinander zu lösen. Bis hierher das Vorspiel.

Es beginnt der Erste Hauptteil. Das Lamm tut der Siegel erstes auf: es erscheint der Heiland selbst als weißer Reiter und der Chor besingt seinen Sieg. Das zweite Siegel: der Reiter auf rotem Rosse, es löst einen in packender Realistik gehaltenen, geradezu bolschewistisch zu nennenden Chorsatz aus, der den Kampf aller gegen alle schildert, denn dem, der auf rotem Rosse sitzt, „war gegeben, den Frieden wegzunehmen von der Erde". Wilde Einzelchöre mordender und plündernder Kriegshorden wechseln ab mit dem hilflosen Wehgeschrei der Weiber. Dem roten Reiter aber „folget die Hölle nach". Das dritte Siegel: der schwarze Reiter = die Hungersnot, findet wieder eine andere und höchst bezeichnende musikalische Vergeistigung: hier fügt der Komponist ein sehr charakteristisches Stück ein, einen fugierten Satz zwischen Solosopran und Soloalt, ein melodiöses Duo einer Mutter und ihrer Tochter, die dem Verhungern nahe ist. Das vierte Siegel: auf fahlem Rosse die Pest. Zwei Überlebende (Tenor- und Baß-Solo) begegnen einander in dem allgemeinen Sterben; nichts mehr lebt außer ihnen. An dieser Stelle ist in diesem allerrealistischesten Teile gleichsam der Tiefpunkt des ganzen Werkes erreicht. Das fünfte Siegel: Revolution im Himmel. Die Seelen derer, die für Gott gelitten haben, rufen nach Rache. Dies vollzieht sich in einer wüsten Chorfuge, die bloß durch die Stimme des Herrn (große Baß-Arie in C-dur) beschwichtigt wird. Das sechste Siegel: das große Erdbeben. Wieder ist es der Chor, der die Naturkatastrophen in größten Ausmaßen schildert: die Sterne fallen zur Erde herab, der Himmel schwindet, die Berge stürzen ein, denn es ist der „Tag des Zornes des Herrn". Wenn je atonale Wirrnis als Kunstmittel am Platze war, so hier: der allgemeine Schrecken, der sichere Untergang, vor dem sich niemand mehr retten kann, wird vom Komponisten in einer wirklich atonalen Chorfuge sinnfällig gemacht, die in den bangen fragenden Ausruf mündet: „O sagt, wer kann da bestehen?". Damit endet der Erste Teil.

Der zweite setzt ein mit einer großen Soloszene des Johannes, die sozusagen alle musikalischen Gebiete durchmißt: das „große Schweigen im Himmel", und die sechs feurigen Zeichen am Firmament werden in ebenso vielen Einzelnummern, gegeneinander kontrastierend und doch miteinander verbunden, musikalisch ausgedeutet in einem Riesensatzgefüge, das brillant abschließt mit der Ankündigung des Jüngsten Gerichts. Die sieben Engel mit den sieben Posaunen treten auf. Chorsatz wechselt mit Alt-, Tenor- und Baß-Solis; die sieben Posaunenstöße geben dem sich stetig steigernden mächtigen Aufbau immer neuen Impuls, der in der großangelegten Fuge von „Gottes Zorn" gipfelt. Das Jüngste Gericht ist angekündigt und zusammenberufen. Johannes erblickt den neuen Himmel und die neue Erde: in einem beruhigten großen Satze folgt die Aussöhnung Gottes mit der Menschheit, die ein gewaltiges allgemeines Halleluja anstimmt. Und (gleichsam psalmodierend wie vor dem „Ite missa est") führt Johannes auf die gleichen Melodien, die seine Eingangsworte getragen hatten, zu dem großen „Amen" des Schluß-Chores hinüber.

Dieses letzte und größte Werk von Franz Schmidt ist von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ausersehen worden, bei der Feier ihres 130jährigen Bestandes in der kommenden Spielzeit zur Uraufführung gebracht zu werden. Einem Werk von solcher Größe aber, das zugleich — angesichts des allgemeinen geistigen Ringens unserer Zeit und im besonderen des Kampfes gegen den musikalischen Antichrist — von so hoher Aktualität ist, kann die allgemeine Anerkennung und Würdigung in der Seele deutsch denkender Menschen gar nicht versagt bleiben.

Casimir von Pászthory.

Von Max Morold, Wien.

Schon recht oft haben die Leser dieser Zeitschrift den Namen Casimir von Pászthorys vernommen. Unter den in Österreich lebenden und wirkenden jüngeren Tondichtern sind wenige, die sich so unbedingter Wertschätzung auch außerhalb Österreichs erfreuen. Wenn aber hier der Unterschied von jüngeren und älteren Tondichtern gemacht wird, so ist damit eben nur gemeint, daß der gute Klang, der Pászthorys Namen eignet, erst in den letzten Jahren laut und stark geworden ist, daß Pászthory noch immer vorwärts strebt, daß er nicht zu denen zählt, die schon ihren festen Platz in der Rangordnung der schaffenden Künstler haben. Zu den Jungen aber, die erst ihre Schwingen prüfen, zählt er nicht; weder den Jahren nach, noch in seiner Entwicklung, die es heute bereits gestattet, ein Gesamtbild seines Strebens und Schaffens zu entwerfen.

Casimir von Pászthory ist am 1. April 1886 in Budapest geboren. Seine Mutter Gisela, geborene Voigt von Leitersberg, war eine bevorzugte Schülerin Franz Liszts; in der Theorie wurde sie unterwiesen von Robert Volkmann. 1893 heiratete sie in zweiter Ehe August Göllerich, der Liszt besonders nahe gestanden war und der zuerst die Ramannsche Musikschule in Nürnberg, dann durch viele Jahre die oberösterreichische Musikschule in Linz leitete. Frau Gisela, die noch heute, in hohen Jahren, mit unverminderter Kraft ihr Wollen und Können der Jugend mitteilt, war die bedeutendste Lehrkraft beider Anstalten. Hohen Ruhm erwarb Göllerich durch seine Linzer Aufführungen, die sich rasch zu oberösterreichischen Musikfesten entwickelten, bei denen vor allem die Sinfonien Anton Bruckners, dessen vertrautester Jünger und Freund Göllerich gewesen war, zu außerordentlicher Wirkung gelangten. So hatte Casimir durch sein Blut, seine Erziehung und die Eindrücke, die ihn von der Wiege bis ins Mannesalter begleiteten, wahrlich die Musik im Leibe. Bei seiner Mutter lernte er das Klavierspiel und die musikalische Theorie, bei Grümmer in Wien wurde er zum Violoncellspieler ausgebildet. Ein Jahr hat er auch in Paris studiert. In Wien besuchte er überdies die juridische Fakultät, um für alle Fälle des Lebens gerüstet zu sein. Mit seinem Herzen aber war er Musiker, und als solcher empfing er nicht nur die gründlichste Lehre, sondern auch — von zwei Seiten her, von der Mutter und vom Stiefvater — das Vermächtnis Liszts: die ausgetretenen Pfade zu meiden und unbeirrt nach Neuem zu streben.

Knapp vor dem Kriege, der seine musikalische Laufbahn unterbrach, war sein erstes größeres Werk erschienen, das Melodram „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke". Die für Klavier, später auch für Orchester geschriebene malende und deutende Begleitung zu den schönen Worten Rainer Maria Rilkes hat sofort Aufmerksamkeit erregt und ist seither ungezählte Male in Konzertsälen erklungen. Besonders günstig für den Erfolg Pászthorys war der verdiente Glücksfall, daß kein Geringerer als Ludwig Wüllner, der machtvolle Sprecher, sich dieses Melodram zu eigen machte und es immer wieder seinen vielbewunderten Darbietungen einfügte. Nach dem Umsturze kam Pászthory bald wieder in die Lage, sich ausschließlich der Tonkunst zu widmen. Da entstanden vor allem Lieder, von denen uns heute eine stattliche Reihe vorliegt. Wer nur ein paar kennt, weiß wenig von der Eigenart des Tondichters. Denn diese besteht hauptsächlich darin, daß er seine Fähigkeiten ganz und gar in den Dienst der Aufgabe, beim Liede also in den Dienst des Gedichtes stellt, dessen Ton und Stimmung nicht verwischt, nicht geändert werden darf; und die Wahl des Gedichtes, das natürlich für Musik geeignet sein muß, ist zunächst durch den dichterischen Geschmack des überaus belesenen und dabei modern gerichteten Künstlers bestimmt. Daraus ergibt sich eine erstaunliche Vielseitigkeit des musikalischen Ausdrucks. Bethges „Japanischer Frühling" kommt da ebenso fein zur Geltung, wie die Verse Rilkes, für die Pászthory besonders eingenommen ist, und neben französischen Gedichten von Verlaine in ihrer schmerzlichen Müdigkeit stehen urdeutsche aus alter und neuer Zeit in ihrer

herben, volkstümlichen Frische. In dieser Hinsicht seien besonders die vor kurzem in Henry Litolffs Verlag in Braunschweig erschienenen „Sechs Lieder im Volkston" und „Sechs Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse" hervorgehoben. Pászthory erfüllt hier die Bedingungen, die Richard Wagner jedem Liederkomponisten stellt, der nicht nur das Gefallen an der Melodie hervorrufen möchte, dem der Text nicht nur eine „Unterlage" ist, den vielmehr das Verlangen treibt, „die Empfindung, die ein Gedicht in ihm hervorrief, durch die Mittel seiner Kunst so auszudrücken, daß er sie auch anderen mitteilen könne", und dem daher nur ein Tongebilde genügt, „in welchem die gewonnene Empfindung, wie er sie als Musiker aufnahm, sich mit befriedigender Kenntlichkeit ausspricht". Das gelingt ihm aber nur, wenn er die „sinnliche Erscheinung" des Liedes, also das Musikalische, „mit der sinnlichen Erscheinung des Wortgedichtes", also nicht nur mit dem Inhalt, sondern auch mit der rhythmischen und klanglichen Form des Gedichtes, „in die innigste Berührung setzt". Auf diesem Wege wird er bald dahin gelangen, daß nichts mehr den rein musikalischen Wünschen des Komponisten überlassen bleibt, daß das Gedicht ihm „den vollständigen sinnlichen wie sinnvollen Keim für die Blüte der Melodie zuführt", daß die Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der nötigen Melodie ihm darbieten, woraus das „von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied" hervorgeht. Diese Worte Wagners von 1852, die wie eine sehnsüchtige Vorahnung Hugo Wolfs und der besten modernen Liedschöpfer anmuten, kennzeichnen auch das Verfahren Pászthorys. Mit wahrer Andacht versenkt er sich in die Eigenart deutscher Volkslieder, alter Minnelieder, volkstümlicher Lieder von Storm und Liliencron und der echt lyrischen, gewissermaßen schon musikalischen, dabei gedankenvollen Verse Hermann Hesses; und nicht aus einer willkürlich schweifenden musikalischen Einbildungskraft, sondern aus dem Gedicht selbst steigen nun die kleinen, knappen, höchst anschaulichen, tief-innigen Gebilde Pászthorys hervor, in denen uns die Vorlage gesteigert und verklärt entgegentritt. Es ist das kein „Verfahren" im verstandesmäßigen Sinne, es ist eine wirkliche Schöpfung, die Geburt des Liedes aus dem Geiste der Dichtung. Mit nachtwandlerischer Sicherheit verwendet Pászthory die jeweils „nötigen" Klänge und Rhythmen und ergeht sich, nach dem Gebote seiner Dichter, mit der gleichen Selbstverständlichkeit in den kühnsten Harmonien und in den gangbarsten Tonschritten. Jedesmal aber arbeitet er sozusagen mit dem geringsten Kraftaufwand, die Sparsamkeit der Mittel, die Einfachheit und die daraus erblühende Klarheit der Form sind ein Hauptmerkmal seiner Lieder, mit denen er an das Vorbild Liszts anknüpft, dessen Tonsprache er aber in keiner Weise nachahmt.

Ein anderer Geist weht, stürmt, braust durch seine Kammermusikwerke. Da läßt er der musikalischen Einbildungskraft die Zügel schießen, da ist er nur Musiker und greift in die vollen Saiten, einzig gelenkt und beherrscht von seinem Formgefühl und vom Drange nach plastischer Gestaltung. Bei Litolff ist ein Trio in C-dur für Klavier, Violine und Violoncello und eine Sonate für Violoncello und Klavier erschienen. (Das Trio wurde schon im Juni-Hefte des Jahres 1933 in dieser Zeitschrift besprochen.) Beide Werke sind so recht aus der häuslichen und öffentlichen Musikübung hervorgewachsen, in der die Geschwister Pászthorys — Palma, die in München wirkende Geigerin, Gisela, die Pianistin, und Casimir, der Violoncellist — jahrelang vereint waren. Casimir stellt aber auch am Klaviere seinen Mann und liebt es, bei den Darbietungen der Sonate, an denen er selbst beteiligt ist, abwechselnd den einen oder den anderen Part zu spielen. Die Sonate ist bedeutender als das Trio, die thematische Arbeit ist hier noch reicher und kunstvoller, Erfindung und Ausdruck sind besonders stark. In beiden Werken aber bestrickt der Farbenreichtum, und beide bezwingen uns durch die schwungvolle Beredsamkeit des nie gleichgültigen, nie trockenen, nie bloß „arbeitenden", nie bloß zusammenfügenden („komponierenden") Tondichters. Immer will er uns etwas sagen, immer ergießt sich seine Seele, und wenn man sein Formgefühl bewundert, so heißt das nicht so sehr, daß er die überkommenen Formen trefflich meistert, als vielmehr, daß er aus dem neuen, ganz persönlichen Inhalte, der ihn bewegt, auch eine neue, nur ihm eigene, innerlich notwendige, unanfechtbare Form schafft.

Das Trio und die Sonate sind schon in vielen deutschen Städten zu Gehör gekommen; namentlich durch den Rundfunk sind diese Werke und die Lieder Pászthorys verbreitet worden. Seine komische Oper „Die drei gerechten Kammacher“ nach Gottfried Keller wurde bisher leider nur in Graz aufgeführt. Sein neues Bühnenwerk „Die Prinzessin und der Schweinehirt“ nach dem Märchen von Andersen wird eben jetzt, während diese Zeilen in die Druckerei gehen, in Weimar einstudiert. Über dieses Werk sei daher noch nichts gesagt und dem Eindrucke der Weimarer Uraufführung in keiner Weise vorgegriffen. Die erste Oper Pászthorys war jedenfalls ein Beweis, daß er auch im Theater just mit seinen Gaben durchaus am Platze ist. Nach einem Sommer, den er in der Schweiz verbracht und während dessen er sich auch, als begeisterter Freund Gottfried Kellers, wieder einmal mit den „Leuten von Seldwyla“ beschäftigt hatte, faßte er den Plan zu seinen „Kammachern“, zu einem heiteren Bühnenwerke, worin aber nicht bloß leichte Späße und eine herkömmliche Liebesgeschichte dem Musiker den bequemen Vorwand für seine mehr oder weniger muntere Tätigkeit bieten sollten, sondern worin das Lustige und Komische auch einen geistigen Hintergrund und eine sinnbildliche Bedeutung haben mußten, im rechten Anschlusse an die dichterische Vorlage. Dazu gehört allerdings eine wirklich lustige Musik, und lustig ist eine Musik nach Pászthorys Auffassung erst dann, wenn sie auch ohne Worte Heiterkeit erregt, wenn sie an sich lustig ist. Da andererseits die Musik nicht bloß lustig sein kann, da sie immer auch an tiefere Saiten rührt, wenn sie sich nicht vorsätzlich ihres schönsten Reizes und ihrer stärksten Wirkung begibt, so war ihr die Aufgabe, die sie nun bei Gottfried Keller zu erfüllen hatte, besonders angemessen. Keller gibt uns das Tiefere und Geistige in seiner wundervollen Sprache, seinen köstlichen Schilderungen, in der spöttischen oder nachdenklichen Weisheit, mit der er seine Gestalten beschreibt und erklärt. Das alles fällt im Opernbuche weg, da bleibt nur die anspruchslose Handlung, bleiben ein paar drollige Scherze, wie sie auch in der ungeistigsten komischen Oper vorkommen müssen. Niemand würde da den Reichtum der Erzählung ahnen, wenn nicht die Tonkunst befähigt wäre, im Namen des Dichters zu sprechen und die Hörer mit seinen Augen sehen zu lassen. Die Kellersche Beredsamkeit wird also gleichsam durch die Musik ersetzt, in ihr spiegelt sich das Wesen der handelnden Personen, durch sie atmen wir die Luft, in der diese Personen leben. In treuherzigen Weisen, prickelnden Rhythmen, leuchtenden und schimmernden, doch stets behutsam gemischten, jede Aufhauerei vermeidenden Orchesterfarben malt Pászthory ein entzückendes Bild kleinstädtischer Beschränktheit und närrischen Spießertums und er zeichnet die drei Gesellen und ihre Züs Bünzlin, die künftige Meisterin, mit ebenso viel Witz als Anmut, mit spöttischer Überlegenheit und doch auch mit gemütvollem Behagen. Es ist Seldwyla, es ist Gottfried Keller, es ist aber noch mehr Pászthory, jede echte und gehaltvolle Musik hat ihren eigenen Ton, den es sonst nirgends gibt und der unmittelbar zu Herzen dringt, der sich aus Worten nicht erraten läßt. So wirkt wohl auch das Werk nach Andersen, nur vermutlich noch sprühender, noch lebendiger, noch wärmer, noch seelenvoller, als die sehr zart und zierlich gehaltenen, sozusagen vergnügt schmunzelnden „Kammacher“.

Zu den Opern und Liedern Pászthorys hat seine hold erblühte Tochter reizvolle Bildchen gezeichnet, die wieder ihren eigenen Ton haben, in denen sich aber auch die natürliche Verwandtschaft mit dem väterlichen Musikstile ausdrückt. Wir möchten hier eine Wechselwirkung annehmen: es hat nicht nur die Musik des Vaters Stoff und Anregung für die junge Zeichenkünstlerin gegeben, sondern es war gewiß auch deren unverkennbare Begabung für das Schwankhaft-Witzige und für das Lieblich-Märchenhafte, die die Stoffwahl und die Ausdrucksweise des Vaters beeinflußte. Die Mutter aber, Casimirs Frau, lieferte ihm die Operndichtungen. So sehen wir die Eigenart Pászthorys eng verbunden mit seinem Erleben und seiner Umwelt. Keck und kühn zugreifendes magyarisches Feuer, treu-deutsche Ehrfurcht vor den Dingen, gut österreichische Gefühlswärme, klarer, reifer Kunstverstand, Ehrgeiz und Verantwortungsbewußtsein, weltmännische Erfahrung und der sonnige Widerschein häuslichen Glücks — das alles verknüpft sich bei ihm zu einer harmonisch ausgebildeten Persönlichkeit und zu einer wahrhaft vornehmen Kunst, die sich an niemand wegwirft, die aber jeden zu erobern vermag, der vom Kunstwerk geistig und menschlich bereichert sein will.

Natureindruck, Bildvorstellung und Kunstwerk.

Ein autobiographisches Bekenntnis.

Von Roderich von Mojsisovics, München.

Von dem Herausgeber der „Zeitschrift für Musik", Herrn Gustav Bosse, in liebenswürdiger Weise aufgefordert, etwas über mein Schaffen als Tondichter zu schreiben, bin ich in einiger Verlegenheit, zumal meine Werke nicht in dem Maße verbreitet sind, als ich es wünschen möchte und weil gerade meine Hauptwerke, die abendfüllenden Opern und Orchestersymphonien nicht gedruckt sind. So könnte dies leicht lächerlich wirken oder eitel erscheinen. Man müßte den Humor eines Wilhelm Busch oder des trefflichen Dirigenten-Verulkers Emil Wagner haben, um solches auch für Dritte, Fernstehende genießbar zu machen. Dazu kommt noch zweierlei. Gerade für Schaffende meiner Einstellung wäre infolge der Zeitwende, in der wir leben, vor allem festzustellen, ob man sich selbst treu geblieben war, wie man sich treu bleiben mußte, als Folge der ja blutmäßig vorherbestimmten Entwicklungsmöglichkeiten . . ., was aber gar manchem Leser uninteressant sein dürfte. Ferner ist es bei mir gewiß ein „erschwerender Umstand", daß ich — nicht aus innerem Triebe, aber durch die Verhältnisse gezwungen, — mehrmals zur tageskritischen Tätigkeit greifen mußte; und durch eine solche macht man sich unleugbar unbeliebt; und zwar immer. Jeder ungünstig „behandelte" ist beleidigt; tut einem leid, ist aber nicht zu ändern; zum anderen sind gar manche böse, daß man „gerade den X" anerkannt hat; auch dieses ist nicht zu ändern, wenn es mir auch kleinlich erscheint wie alles, was ins Kapitel „Vom Neide" einschlägt.

So will ich über das Verhältnis: „Natureindruck, Bildvorstellung und Kunstwerk" sprechen, ein Thema, das von einem Schaffenden behandelt, auch für Ästhetiker von Interesse sein kann; zumal mein kompositorisches Schaffen ganz hierauf basiert.

Zum Schaffen kam ich durch mein Puppentheater, — ein einfaches „Schreiber'sches Kinder-Theater" mit Pappfiguren; für das ich zu den Stücken, die ich aufführte, zum Teile selbst ausgedachte, aber meist nicht vollendete, Musiken schrieb. Es war in Krumpendorf am Wörthersee (Kärnten), als ich, 14jährig, zur Liebesszene eines selbsterdachten Schauspiels Musik brauchte. Ich sehe noch deutlich ein Pärchen im Abenddämmer eines Parkes auf einer Bank sitzend; die Handlung ist mir nicht mehr erinnerlich. Also Szenenbild und Musik waren für mich von allem Anfange an in untrennbarer Verbindung. Wenn ich mein Schaffen überblicke, so sind alle Werke mit einer bestimmten Bildvorstellung: Phantasiebild oder Landschaft, seltener Gemälde verbunden; auch die Instrumentalwerke, welche ich nur als Vorstudien zu dramatischen Werken ansehe, da ich doch nicht alles „veropern" konnte, was mich bildmäßig-dramatisch anregte. Solche Anregungen gehen bis in die frühe Kindheit zurück. So ist der langsame Mittelsatz meines Violinkonzerts (1912; Fr. Schuberth jun.) auf einen Ausflug zurückzuführen, den ich etwa 10jährig mitmachte; wobei der herrliche Blick von der Burgkirche „Leanyvár" bei Vörösmart an der großen Donau in Verbindung mit der Sage von der schönen roten Martha (die man mir damals erzählte) die stoffliche Anregung bildete. Zum mindesten ist's eine bestimmte Farbenvorstellung, die mich längere Zeit verfolgt, welche eine Komposition anregt, dann meist bildhafte Schemen annimmt und schließlich sich in die Tonalität der Komposition verwandelt, — habe ich ja ein Farbengehör. So werden die Bildfarben einfach die Farben der Tonart, der Akkorde, sie geben auch die Modulationen an, so daß ich im vollsten Sinne des Wortes: „in Tönen male". Meist ist beides in solch intensiver Verbindung, daß ich die Bild und Harmonik hervorrufenden Farben nachher kaum zu trennen vermag. Mein „Bauerntanz" (1903 Universal-Edition) geht auf einen Opernplan aus meiner Gymnasiastenzeit zurück: dessen erste Szene „Wegkreuzung im Hügellande. Abendstimmung. Vom Tale herauf die Klänge eines Bauerntanzes." in der Harmonik die Bildvorstellung nachzeichnet. So ist der im Bilde durch die Farbengehörsvorstellung verborgene Klang mir das „Material", aus dem ich arbeite. Gehe ich meine Instrumentalwerke durch, so finde ich überall diese Beobachtung bestätigt. Entweder ist's die Großartigkeit der

Alpenwelt (erster Satz der „Romantischen Orgelphantasie" [Kistner & Siegel], erste Symphonie „In den Alpen") oder des Meeres („Orchesterzwischenspiel „Meeresbrandung" III. Akt des „Messer Ricciardo Minutolo") die in bildhafter Klarheit vorgestellt, die Komposition veranlaßte, oder eine einsame Ruine am Meer (Finale der Violinsonate; Kistner & Siegel) oder im Gebirge („Bilder aus der Steiermark"; Hieber, München), ein herrlicher Barockpark (Vierte Symphonie „Frühling"; angeregt durch den Schleißheimer Park bei München), ein Sonnenauf- oder -untergang, schließlich ein Gemälde (Otto Hierl-Deroncos „Im Liebesgarten": „Zweite Symphonie": „Eine Barock-Idylle", Dürers Radierung „Melancholie" Mittelsatz der ersten Violinsonate) . . . könnte ich malen, ich könnte auch die visionenhaften Anregungen meiner „Deutschland-Symphonie" so darstellen, daß der Zusammenhang zwischen Bild und Musik klar würde. Es genügen aber auch ziehende Wolkenformationen, die sich zu Bildern formen; wie meine „Hindenburg-Ouvertüre" durch die Vorstellung, in solchen die Geister der gefallenen Kämpfer fortkämpfen zu sehen, entstanden ist. So sind's eben auch formale Eindrücke, die nachgezeichnet werden; wie die Umrisse des gewaltigen Gebirgsstockes „Der Grimming" (Ennstal, Obersteier) im Passacaglia-Thema der „Waldphantasie" für 2 Klaviere nachgezeichnet sind. Daß ich durch den wundervollen formalen Aufbau Botticellischer Gemälde, vielleicht auch durch die in diesen zum Ausdruck kommende Polyrhythmik auf eine freiere und vielleicht neuartige formale Gestaltung kam (erster Satz der Deutschland-Symphonie) ist vielleicht auch erwähnenswert. Überhaupt glaube ich, daß die formalen Wechselwirkungen zwischen Architektur, Malerei, Plastik und Musik viel intensivere sind, als im allgemeinen gedacht wird. Der Einfluß des Raumes z. B. auf die Musik, über den in anderem Zusammenhange noch zu sprechen ist, zeigt sich nicht nur in der Kirchenmusik (bei mir: Orgel-Choralvorspiele", (Schweers & Haacke), „Eine Weihnachtskantilene" (Steingräber), —) sondern vor allem in der dramatischen Musik (s. u.). Ist schon alle Art kirchlicher Musik, gar bei uns Lutheranern durch den Text der Kirchenlieder, durch das Bibelwort, durch die — freilich spärliche — Liturgie bestimmt, so ist die durch den dichterischen Text angeregte Bildvorstellung von bestimmendstem Einflusse bei jeder Art von Vokalmusik. Dies ist wohl allgemein als etwas Selbstverständliches empfunden und würde man meiner Ansicht nach das Fehlen einer solchen mit Recht als ein Manko in schöpferischer Hinsicht bezeichnen können. Nur bildlich klar Vorgestelltes kann auch in der Musik so klar zum Ausdrucke kommen, daß der Hörer den Eindruck gewinnt: dieser Text ist musikalisch restlos erschöpfend dargestellt. Ich erinnere nur an Hugo Wolfs Schaffen, über den diese Zusammenhänge durch das Zeugnis von Heinrich Potpeschnigg einwandfrei festgestellt wurden. Ich sage daher keineswegs etwas Neues, wenn ich die klar geschaute Vorstellung des Natur- oder Bildeindrucks als die unumgängliche Voraussetzung auch meiner Vokalwerke bezeichne. Das kleinste Lied könnte ich „im Bilde" festhalten; und diese Vorstellung bleibt in der Erinnerung bestehen, sie verschwindet nicht, ändert sich auch nicht. Man wird daher mein Entsetzen begreifen, wenn ein Bühnenwerk anders inszeniert wird als ich mir's vorgestellt habe. Natürlich! Denn meine Musik paßt nun nicht zur Szene; der Hörer erhält nun einen ganz falschen Eindruck von dem Szenenbilde und von der Musik; zudem ergeben sich aus solchen Inszenierungen stets noch andere Mißstände. In „Tantchen Rosmarin" 2. Akt ist die „gute Stube" des Tantchens gedacht; natürlich ist diese kein Saal. Ich male das ob des Fehltritts ihrer vergötterten Nichte Susanne ganz verzweifelte Tantchen, wie sie aufgeregt, händeringend im Zimmer herumschusselt, natürlich überall anstößt, an der Kommode, an den Stühlen um den Rundtisch, . . . ich komme zur ersten Bühnenprobe, hat der gute Regisseuer einen saalartigen Raum gewählt; eine andere Biedermeierdekoration sei nicht vorhanden; dem Tantchen war's natürlich ganz unmöglich, nur einmal den Saal zu durchqueren, während ich auf ein drei- bis viermaliges Hin- und Hereilen gerechnet hatte; ich spiele dem Regisseur die Szene vor; er gibt mir zwar Recht, aber ich muß etliche Takte wiederholen lassen, damit das arme Tantchen nur einmal hin- und zurückeilt. Aber die ganze Szene leidet unter dieser Diskrepanz. Noch peinlicher werden solche Mißgriffe, wenn die Musik eine bestimmte Beleuchtung darstellt. Hat doch mal mir ein „schöpferischer" Inszenator am Rhein, den Tag zur Nacht gemacht. Die Presse, die mir dann vorwarf, die Musik passe nicht zur Szene, hatte recht, obwohl mir in der Tat bitter Unrecht geschah, — durch diesen eigenmächtigen Inszenator. Gar bei einer Musik wie der

eines Romantikers, der ich doch bin, sind die Tonalitätszusammenhänge zum Bühnenbild derartig stark ausgeprägt, daß darauf unbedingt Rücksicht genommen werden muß, soll die Musik nicht in Grund und Boden inszeniert werden. Einem Inszenator, es war dies in der Blütezeit des „schöpferischen" Inszenierens, der um keinen Preis von den ganz unmöglichen Eigenmächtigkeiten, die er sich zu meiner Musik dazugedacht hatte, abgehen wollte, sagte ich schließlich recht grob, ob wir Opernkomponisten denn solche Trottel seien, daß wir nicht wüßten, wie etwas gehöre; er solle doch mal ein Textbuch schreiben, ich würde versuchen, es zu vertonen; das könne er nicht. Aber aus der Musik inszenieren konnte er auch nicht (er war „natürlich" jüdischer Abstammung). Er hatte zu meiner ganz einfachen Musik im „Zauberer" bereits bei den ersten Takten der Orchestereinleitung eine pantomimische Handlung, die Vorfabel, abspielen lassen, die natürlich zur Musik gar keine Beziehung hatte und sich, obwohl die Sache an und für sich ganz niedlich aussah, von meinem Standpunkte aus gesehen, als unbedingt überflüssig erwies. Da meiner Ansicht nach Theatermusik und Szenenbild ursächlich zusammenhängen, so vermied ich es stets Bücher zu vertonen, in welchen Schauplätze vorkommen, die auch in anderen musikalischen Bühnenwerken in ähnlicher Weise oder gar gleicher Beleuchtung bereits Verwendung fanden. Für solche Forderungen haben die Wortdichter selten das richtige Empfinden, weshalb ich schließlich meine Libretti mir selbst zurecht zimmerte. Nur so ist man als von der Umweltstimmung des Textes ausgehender Komponist imstande, ohrenfälligen Ähnlichkeiten aus dem Wege zu gehen. Denn diese Beobachtung hatte ich schon an meinen ersten Opernversuchen gemacht, daß ich durch ein gleiches Szenenbild in „fremde Krautgärten" geraten war; und solches wollte ich von allem Anfange an vermeiden. Ja mir passierte folgendes: im Frühjahr 1894 hatte ich eine Oper „Das Fehmgericht" skizziert; im Herbste hörte ich zum allerersten Male Humperdincks entzückendes Märchenspiel „Hänsel und Gretel"; mitten im Entzücken des ersten Eindruckes erschrack ich heftig, als ich ein Liedchen aus meiner Oper fast tongetreu drin vernehme (Thaumännchen-Lied). Lange stand ich vor einem Rätsel; ich konnte die Musik noch nirgends gehört haben, also „gestohlen" hatte ich gewiß nicht; ich fahndete nach etwa möglichen gemeinsamen Melodiequellen und suchte, als das für Humperdinck und — auch für mich Nächstliegendste, meinen Wagner von A bis Z durch; kam wohl auf eine entfernte Parallele („Lohengrin"-Brautgesang), aber die Beziehung war beiderseits doch zu weit hergeholt, bis eine Textvergleichung inhaltlich mich auf die einzig richtige Fährte brachte, so daß ich mir sagte, ein Problem könne eben nur einmal wirklich gelöst werden; treten zwei an dieselbe Aufgabe heran, so müsse sie, falls die Lösung dem Problem entspreche, wenn schon nicht gleich, so doch sehr ähnlich ausfallen, auch wenn keinerlei direkte „thematische" Abhängigkeit vorliege. Dies allen Opernkomponisten zur Warnung! Meine erste Oper „Die roten Dominos" behandelt einen naturalistischen Stoff, „veristisch" nannte man dies damals. Also der Anfang im Stübchen eines armen Nähmädels, der zweite Akt: Hof eines Renaissance-Schlosses mit durchbrochener Galerie, wozu ich kühn den Grazer Landhaushof nach Venedig versetzte; Verwandlung: Maskenball in einem Opernhause. Die zweite „Tantchen Rosmarin" nach Zschokke, eine Biedermeieroper in ländlichem Milieu von Karl Hans Strobl, beginnt mit einem Gartenfest mit Theateraufführung; es folgt als wirkungsvoller Gegensatz die altväterische Stube (s. o.), Dorfplatz mit Linde und Kirche (der am wenigsten eigenartige Schauplatz), zum Ende Tantchens Hausgarten mit Altane, Blick ins Land. Im „Messer Ricciardo Minutolo" sind wir in einem Landstädtchen bei Neapel, im zweiten Akte verwende ich Böcklins „Altrömische Weinschenke", im dritten Akte Teile seiner „Villa am Meer", im vierten Akte einen mit Laubengängen umzogenen Stadtplatz mit Brunnen. Die Einakter „Der Zauberer" (Zimmeroper), „Die Locke" (Lombardisches Königsschloß, 8. Jahrhundert) übergehend, folgt in „Anno Domini . . ." altdeutsches Stadtbild mit Dombau (mit Bauhütte im ersten, einer geöffneten Krypta im zweiten Bilde, zudem ist der Gegensatz Frühling—Winter als dramatisch mitbestimmendes Moment verwendet; im zweiten Bilde schneit es). Shakespeares „Viel Lärm um Nichts", das den Stoff zu einer weiteren Komödie aus der Renaissancezeit bildet, erfuhr eine grundlegende Änderung des Schlusses, um es so als musikalisches Lustspiel brauchbar zu machen, ohne solch einschneidende Amputationen vorzunehmen, wie dies Berlioz in „Beatrice und Benedikt" getan. Eine zwischendurch auf eine Dichtung Fritz Steges geschriebene nordische Volksoper „Hertasegen" („Norden in Not")

ſpielt auf Rügen. Damit war ich dem Stoffgebiet meiner erſten, noch kindlichen dramatiſchen Verſuche, der nordiſchen „Beowulf-Sage“ näher gerückt und erfüllte zugleich eine ſeeliſch-innerliche Notwendigkeit. Wenn ich zum Schluſſe noch die Bildhaftigkeit des bewegten Szenenbildes ſtreife, ſo muß ich betonen, daß meiner Anſicht nach gerade hier der Punkt iſt, an dem der Oper als Kunſtgattung neue Wege erſchloſſen werden können. Ich betone dies, da trotz Ausſchaltens der jüdiſchen Aſphaltliteraten noch immer da und dort herumgemeckert wird, daß das Opernproblem ſich im Stadium einer Kriſe befinde. Ich muß dem widerſprechen. Daß dieſes Problem aber, wie alle Neuerungen der Inſzenierung neue, zum Teil ſehr ſchwierige Aufgaben ſtellt, ſei nicht geläugnet; aber ſchließlich darf ſolche Rückſichtnahme nicht von Änderungen abhalten. Mißverſtandenes Wagnertum führte zur Ausſchaltung des Enſembles, obwohl Wagner ſelbſt gerade in den „Meiſterſingern“ dieſes Problem ziemlich ſtark in den Vordergrund rückte. Und, da die Polyphonie dem Muſiker ein Mittel in die Hand gibt, die Gleichzeitigkeit mehrerer Vorgänge darzuſtellen, ſo ſoll er's auch tun. Schon in meiner erſten Oper bringe ich neben der Haupthandlung eine die Allgemeinheit berührende Nebenhandlung, die aber ſtofflich notwendig war; choriſch und in puncto Enſembletechnik iſt dies gewiß ſehr ſchwierig; weshalb auch dieſes Werk (das Ernſt von Schuch in Dresden herausbringen wollte, — da ſtarb er), obwohl es bereits dreimal angenommen war, noch nie gegeben wurde. — Auf dieſem Wege fuhr ich aber in „Tantchen Rosmarin“ — enorm ſchwierige Chor-Bewegungs-Enſembles, im „Meſſer Ricciardo“, in der Hinſicht etwas leichter, in „Anno Domini . . .“, in der „Locke“ und in meiner Shakeſpeare-Oper fort: ſtets war die Bildhaftigkeit des klar erſchauten Vorganges Ausgangspunkt und Ziel meines Schaffens.

Theodor Streicher.

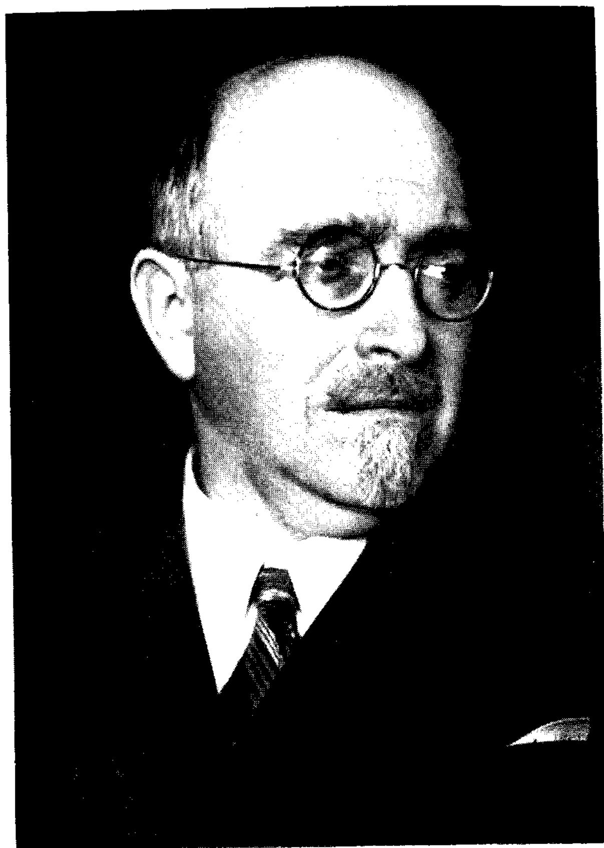
Von Victor Junk, Wien.

Zu den bedeutendſten ſchöpferiſchen Geiſtern des deutſchen Öſterreich gehört Theodor Streicher, der nunmehr 63jährige. Er iſt als der Komponiſt zahlreicher Lieder weit über die Grenzen unſeres Vaterlandes hinaus bekannt geworden, und das Vaterland hat ihm zuletzt durch die Zuerkennung des großen öſterreichiſchen Staatspreiſes für Muſik die Anerkennung zuteil werden laſſen, die ihm längſt gebührte. Sein eigentliches Schaffensgebiet iſt das Lied, das vom Klavier begleitete Lied, ein Feld, auf dem zwei andre große Öſterreicher vor ihm den Primat des öſterreichiſch-deutſchen Stammes in der Muſik aufgeſtellt hatten: Franz Schubert und Hugo Wolf. Die durch ſolche Konzentration gegebene Einheitlichkeit ſeiner Schaffenslinie ermöglicht es uns, ſchon heute ſozuſagen ſein Lebenswerk zu überſchauen, gleichſam als ſein künſtleriſches Weltbild zu erkennen, obwohl dieſes Schaffen glücklicherweiſe noch lange nicht abgeſchloſſen iſt: denn Theodor Streicher erfreut ſich einer ſo ungebrochenen, durchaus nicht ausgeſchöpften produktiven Kraft, daß wir von dieſer noch viel Schönes und Eigentümliches erwarten dürfen.

Der Name Streicher hat, wie bekannt, nicht erſt mit Theodor Einzug in die Muſikgeſchichte gehalten. Auch ſein Urgroßvater Johann Andreas Streicher, der Jugendfreund Schillers, war Komponiſt (Theodor verwahrt von ihm die Original-Handſchrift einer „Grande Sonate pour le Pianoforte“) und ging zu Philipp Emanuel Bach nach Hamburg in die Lehre; dieſe wurde jedoch unterbrochen und ſeine muſikaliſch-ſchöpferiſche Laufbahn aufgegeben, als er Schiller zu der bekannten Flucht von Stuttgart nach Mannheim verhalf: er heiratete dann Nanette, die hochmuſikaliſche und als Klavierſpielerin geſchätzte Tochter des berühmten Orgelbauers Johann Andreas Stein in Augsburg, eignete ſich das Klavierbauer-Handwerk an und zog mit ſeiner jungen Frau nach Wien, wo er die rühmlichſt bekannt gewordene Klavierfabrik Streicher begründete. Er ſelbſt blieb der Muſik immer ein warmer Verehrer und Förderer und gehörte unter anderen zu den Begründern der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ in Wien. Nanette Streicher war es auch, die dem kranken und wunderlichen Beethoven in allen ſeinen Nöten hilfreich zur Seite ſtand und ihn in den häuslichen Angelegenheiten treu beriet, ſie machte das alte Haus in der Ungargaſſe Nr. 48 zum Sammelplatz der beſten Wiener Muſikkreiſe und Beethoven ſelbſt war dort faſt täglicher Gaſt. Der Streicherſche

Besitz an dieser großen Fabrik (bald nachher in das Haus Ungargasse Nr. 27 verlegt, in dessen prächtigem Konzertsaal die besten Künstler ihrer Zeit: Jenny Lind, der von Wagner für den Tristan ausersehene Aloys Ander, Gustav Walter, Joh. Brahms ihre Konzerte gaben) hörte mit Theodors Vater Emil Streicher († 1916) auf, denn dem jungen Theodor lag es so gar nicht, Klavierbauer zu werden oder überhaupt einen bürgerlichen Beruf zu ergreifen. Es drängte ihn zu mächtig zur Ausübung der Musik selbst. Der Schreiber dieser Zeilen, der als einer der ältesten Freunde Theodors diese Anfänge des jungen Genies miterlebt und in oft täglichem Umgange mit ihm sich von seiner außerordentlichen Begabung und dem unstillbaren Schöpferdrange angezogen fühlte, betrachtet es demnach auch als eine für ihn ehrenvolle Pflicht, an dieser Stelle dem reichen Lebenswerke des Tondichters einen zusammenfassenden Überblick zu widmen und ihm so einen Teil der Schuld abzutragen für jenes unendlich köstliche jugendliche Glücksgefühl, das er, selbst noch ein von allen Idealen erfüllter Jüngling, im innigsten Verkehr mit dem werdenden und immer höher heranreifenden Genie empfand. Unvergeßlich bleibt mir auch jenes erste Kompositionskonzert Theodor Streichers, das wir im November 1894 in Salzburg veranstalteten — ich darf wohl sagen: wir, denn mir war damals die Aufgabe zugefallen, gemeinsam mit den Mozarteumsprofessoren Schreiber und Zinke, Theodors Klaviertrio in C-dur aus der Taufe zu heben. Maria Salvi und der früh verstorbene M. A. Jacob sangen Lieder, Prof. Kolbenschlag spielte ein umfängliches, wild dreinstürmendes „Tongemälde für Pianoforte". Für diese Jugendwerke hat der Komponist jetzt natürlicherweise nur mehr ein mitleidiges Lächeln übrig, und doch waren sie als die Keimzellen für Größeres und persönlich Echteres nicht zu verachten. Streicher selbst ist ja ein strenger Kritiker seiner eigenen Werke: er sondert (vielleicht zu strenge) Unreifes vom Vollausgereiften und erklärt sich die technischen Mängel in den Frühwerken daraus, daß er, „das Hausherrnsöhnchen mit 19 Fenstern Gassenfront", wie Karl Hermann Wolf ihn scherzend nannte, einer strengen Zucht entbehrte und sich in jugendlichem Schöpferdrang nur zu leicht über das Handwerkliche seiner Kunst hinwegsetzen zu können glaubte. Zu diesen frühen Werken gehörte auch eine Oper „Raimund und Melusine", zu der sich Theodor selbst den Text geschrieben hatte, in Anlehnung an Grillparzer und in Ablehnung von dessen Schlußführung, sowie ein Schwank „Eine Bekehrung". Damals dachte Streicher daran, selbst Sänger und Darsteller seiner Werke zu werden; er machte Sprechstudien bei Ferdinand Gregori in Berlin, ging dann unter Ferdinand Jäger zum Gesang über und besuchte die Stilbildungsschule Julius Knieses in Bayreuth, bei dem er erfolgreich die Gesangstudien fortsetzte. (Damals wirkte er auch im Hause Wahnfried gelegentlich bei der Aufführung eines Calderonschen Schauspiels mit.) Lagen diese Studien und Beschäftigungen auch scheinbar abseits von seinem Wege, so trugen sie doch reiche Früchte für Streichers eigenstes Schaffensgebiet: für die Liedkomposition. Denn sie schärften sein von der Natur gegebenes feines Empfinden für die dem Worte, insbesondere dem Wort der gehobenen Rede innewohnende natürliche Sprachmelodie und halfen mit dazu beitragen, daß seine musikalischen Melodien, ähnlich wie bei Hugo Wolf, zugleich der höchst stilisierte Klangausdruck der sprachlichen Grundlage der Dichtung wurden. Zunächst galt es freilich, das technische Rüstzeug zu erwerben, das Handwerkliche seiner Kunst, das ja in jenen frühen Schöpfungen mit dem genialischen Übermut eines überschäumenden Schaffensdranges übersprungen war, nachzuholen. Im Winter 1896 auf 1897 studierte Streicher Kontrapunkt bei Heinrich Schulz-Beuthen in Dresden, hierauf Instrumentation und Klavierspiel bei Ferdinand Löwe in Wien. Die Hauptsache aber blieb (wie wohl bei jedem Großen) das Selbststudium, durch das sich Streicher die genaueste Kenntnis insbesondere der Wagnerschen und Berliozschen Partituren aneignete.

Schon um 1900 erregte Streicher Aufsehen durch Lieder und Chöre, aus denen sein am Vorbilde Hugo Wolfs gebildeter Geschmack und eine reiche und vielseitige Begabung vernehmlich wurden. Zu diesen ersten kostbaren Blüten gehören die Wunderhorn-Lieder und die Hafis-Lieder; die Texte zu den letzteren nahm er aus den auch von Goethe hochgeschätzten Übersetzungen des dem persischen Dichter wahrhaft kongenialen Georg Friedrich Daumer, während er in einer späteren Schaffensperiode, immer nach Wertvollem ausblickend, auch die Hafis-Übersetzungen des moderneren und nervöseren Hans Bethge vertonte. Schon mit diesen



Aufnahme Brühlmeyer-Richter, Wien

Univ.-Prof. Dr. Victor Junk-Wien

(Zu dem Aufsatz im I. Österreicher-Heft, Januar 1937, S. 24)



ZFM-Archiv

Prof. Dr. Franz Schmidt



Aufnahme Gg. Schödl, München

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics



ZFM-Archiv

Carl Prohaska †

beiden großen Sammelbänden der Wunderhorn- und der ersten Hafislieder hat Streicher seine Meisterschaft dokumentiert. Er hat hier die Stufe der Vollendung erreicht, von der aus er dann, auf einem weiteren stetig ansteigenden Weg der Entwicklung immer wieder zu neuen Ausblicken und in höheres Neuland geführt wurde.

Streicher erfüllt die höchsten Forderungen, die man an einen Liederkomponisten stellen darf: eingängliche Melodik, die das Singen seiner Lieder zugleich zu einer dankbaren Aufgabe macht, eine angeregt dahinfließende Begleitung von selbständiger Führung, die sich bald in einfacher Harmonik, wo es nötig ist, aber auch in größerer modulatorischer Farbigkeit ergeht, endlich die Kraft, das ganze Gebilde in der ausgesprochen einheitlichen Stimmung des dichterischen Gehalts zu erfassen. Die melodische Zeichnung im Einzelnen ist ungemein vielfältig, und unter ihren Vorzügen steht die meisterhafte Deklamation obenan. Dabei trifft Streicher ganz bezaubernd sicher den Ton der Dichtung, er zeichnet und malt, charakterisiert Situationen und einzelne Figuren, ohne je die Einheitlichkeit des hiezu verwendeten Themenmaterials zu gefährden; er schildert dramatisch packende Szenen und in sich geschlossene Stimmungsbilder, gewinnt hinreißende Steigerungen, setzt Visionäres neben Derbrealistisches und zeigt sich in jedem Stück als ein Meister über den musikalischen Ausdruck von Empfindungen und Leidenschaften. Ganz besonders aber ist es die köstliche Gabe des Humors, die ihm in hohem Maße eigen ist und unzähligen Liedern ihren Erfolg sichert.

Seiner Musik eignet ferner eine unbedingte Natürlichkeit: alles Reflektierende oder gar Artistische ist ihr fremd; nirgends stört ein rein intellektualistischer oder gar überspitzter Zug. Daher haben seine Lieder eigentlich auch nichts Problematisches an sich: es steht alles da, sicher und unzweideutig, einheitlich und stark, als die natürliche Auswirkung eines echten und schönen Einfalls, — nirgends schwächliche Unklarheiten oder leerlaufende Passagen. Ich darf vielleicht ein Wort Richard Batkas hierhersetzen, weil es zeigt, wie sehr Streicher schon zu Beginn von den Besten seiner Zeit eingeschätzt ward: er bezeichnet Streicher als einen „Musiker von Dichters Gnaden". „Aus den Werken und Worten des Poeten schöpft er seine tiefste Kraft ... Die Gestalten aus des Knaben Wunderhorn schienen aus den Blättern des Buches herauszutreten und leibhaft vor unserem geistigen Auge zu wandeln, so zum Greifen lebendig wußte er sie in seinen Tönen hinzustellen, den Schnitter Tod, das Mägdlein, das nicht Nonne werden will, die Nachtmusikanten, den Jäger-Don-Juan, den verliebten Müllerburschen, den Landsknecht, den Tambour, der zum Galgen geführt wird, usw. . . . Eine Fülle der Gesichte, die sogleich Aufsehen erregte." Und diese kräftigen Eigenschaften hatte Streichers Lyrik eben auch schon in ihren Anfängen, selbst dort, wo sie noch im Technischen unbeholfen schien. Man erinnere sich etwa an seine Vertonung von Schillers „Teilung der Erde". — Auch im rein Formalen zeigt sich die gleiche Überlegenheit und Vielfalt: Strophenlieder sind die meisten, daneben aber auch durchkomponierte, manchmal unterbricht er durch kurze rezitativische Stellen, wo es eben sein muß. Manches der Lieder ist auf einer einzigen kurzen charakteristischen Tonfolge aufgebaut, im anderen führt er den musikalischen Leitgedanken sequenzierend weiter. Immer aber bleibt das Prinzip seines Liedschaffens dasselbe wie das Hugo Wolfs: das Dichterwort in seiner natürlichen Sprachmelodie musikalisch neu zu beleben, es dadurch gleichsam in eine neue höhere Sphäre zu erheben. Dazu kommt bei Streicher die starke Hinneigung zum Volkstümlichen, sodaß seine Lieder eine glückliche Verbindung von „Volkston und strenger Kunstarbeit" darstellen (Karl Storck).

Es ist nur natürlich, daß er seine Texte zum großen Teil unter Volksliedern (aus dem Wunderhorn und Herders „Stimmen der Völker") sowie aus solchen Dichtern gewählt hat, die dem schlicht Volkstümlichen nahestanden: Uhland, Brentano, Heine, Scheffel; daran schließen sich Schiller, Hebbel, Chamisso, Avenarius, Jacobsen, Nietzsche, Dehmel, auch Selbstgedichtetes. Gleich Hugo Wolf aber liegt es auch Streicher, das Werk eines Dichters ganz auszuschöpfen. So entstand die Sammlung der 25 Lieder nach Hafis, dem Sänger des Weins und der Liebe, des vornehmen Lebensgenusses und übersprudelnder Lebensfreude. Eine andere bedeutsame Gruppe bilden die Michelangelo-Lieder, die den gedankentiefen und schwermütigen Dichtungen dieses Genius musikalisch das Gewand geben. Mit einer Anzahl von Liedern ist auch Streichers zweite Frau, Edith Streicher-Thorndike unter den Dichtern seiner Vertonungen erschienen; sie sind zum Teil für Klavier, zum andern Teil für Orchester instru-

mentiert geſchrieben; 12 Lieder und Balladen von Ernſt Zahn, 14 Lieder von Hermann Heſſe ſchließen ſich an, vieles davon iſt noch ungedruckt, und die neugegründete Theodor Streicher-Gemeinde ſieht es als ihre oberſte Pflicht an, dafür zu ſorgen, daß auch dieſe Werke eheſtens der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Dazu gehören auch die 24 Hafislieder nach den Texten der Bethge'ſchen Überſetzung. Sehr früh fühlte ſich Streicher zu den Gedichten Richard Schaukals hingezogen, ſo in der großartigen Vertonung des Gedichts „Ich ſah dich nachts am Fenſter ſtehn und weinen" oder in dem viel einfacheren, mit ganz beſcheidenen Mitteln zu großer Wirkung geſteigerten „Nun iſt die Nacht gekommen". Auch auf dieſe frühen Schaukal-Lieder blickt der Komponiſt heute freilich mit ſtrenger kritiſcher Miene und zeigt gerne ſelbſt die Stellen auf, die ihm heute nicht mehr genügen; aber auch in ihnen kündigt ſich ſchon die Meiſterſchaft an, die ihn in den ſpäteren drei, bei Haslinger erſchienenen Schaukal-Heften und insbeſondere im letzten, im Vorjahre erſchienenen auf ſeiner vollen Höhe zeigen. Zwiſchen dieſen Sammlungen ſtehen natürlich auch noch ſpäter einzelne Stücke für ſich, ſo das herrliche „Fonte dos Amores", auf ein von Chamiſſo verdeutſchtes Gedicht des Luiz de Camoes (auch für Begleitung eines kleinen Orcheſters bearbeitet); es iſt dies ein Klagelied um die ſchöne Inez, das vielbeweinte Opfer einer verſchlungenen Liebesgeſchichte: da ſpinnt ſich in der Muſik ein aus 4 Achtelnoten beſtehendes klagendes Motiv, von den verſchiedenen Inſtrumenten des Orcheſters in reichſter Harmonik gebracht, durch das ganze Lied, das ein entzückendes Werk muſikaliſcher Kleinkunſt darſtellt. — Es iſt für dieſe zykliſche Vertonungsweiſe Streichers, aber auch für den inneren Zuſammenhang ſeines Schaffens bezeichnend, daß die oft motiviſch wiederkehrenden muſikaliſchen Gedanken in den Wunderhornliedern, in den (14, noch ungedruckten) Heſſeliedern, aber auch in den 3 Heften der Michelangelolieder dieſe Werke als ein Ganzes zuſammenhalten und vielleicht auf eine beſondere „dramatiſche Ader" hinweiſen.

Immer wieder hat es Streicher auch zur Chorkompoſition hingezogen. Aus früherer Zeit ſtammt das große Tongemälde der „Schlacht bei Murten", das erſt vor kurzem in einem Konzert des Wiener Männergeſangvereins ſeinen bleibenden Wert aufs neue erwies; für zwei Männerchöre und großes Orcheſter iſt der „Kampfruf" geſchrieben, eine Frucht nationaler Begeiſterung der Kriegszeit, für Männerchor mit Blasorcheſter die „Vier Kriegs- und Soldatenlieder"; ein a-cappella-Chor iſt „Wanderers Nachtlied" (Über allen Wipfeln iſt Ruh). Für gemiſchten Chor, Kinderchor und Orcheſter hat Streicher „Mignons Exequien" (aus dem „Wilhelm Meiſter") geſchrieben, eine Kompoſition, die ihre Uraufführung in Mannheim durch Hermann Kutzſchbach erfuhr und deren ſich ſpäter kein Geringerer als Nikiſch in den Gewandhauskonzerten annahm, der (ebenſo wie ſpäter Franz Schalk) den poetiſchen Wurf dieſer Muſik hoch einſchätzte. Ein reizendes Chorliedchen „Kleiner Vogel Kolibri, führe uns nach Bimini" (nach Heine) iſt als Schlußchor zu Gerhart Hauptmanns „Jungfern von Biſchofsberg" für gemiſchten Chor und kleines Orcheſter gedacht. Einen beſonderen Platz nehmen die Szenen und Bilder aus Goethes „Fauſt" in Anſpruch: der Prolog im Himmel, die Monologe des Fauſt (für Baritonſolo mit Frauenchor, gemiſchten Chor und Orcheſter), der Oſterſpaziergang mit den Volksſzenen; dann die Gretchenſzenen, ſowie insbeſondere die Szene in Auerbachs Keller: dieſe iſt über ein Jahrzehnt fertig und zuletzt umgearbeitet worden, indem die vier Studentenſtimmen zum Männerchor erweitert wurden und auch die köſtliche Ballade vom Floh nunmehr vom Chor begleitet geſungen wird. Hier harren großer Chorvereinigungen noch bedeutſame Aufgaben; ſo auch bezüglich des von Streicher vertonten „Vater Unſer" oder des einſtimmigen Knabenchors „Die Glockenbuben" (Gedicht von Richard Billinger), der zur Begleitung ein konzertantes Klavier verlangt.

An rein Inſtrumentalem hat Streicher nur verhältnismäßig wenig geſchaffen: eine Gavotte und ein Menuett für Streichtrio, ſowie das bekannte Sextett, das ab und zu immer wieder auf den Programmen erſcheint, obwohl ſeine originelle Beſetzung vielleicht eher ein Hemmnis für die Aufführung iſt, weil ſich ein Spieler für die von ihm mitverwendete Violotta doch nicht immer leicht finden läßt. — Daß Streicher eine glänzende Orcheſterſprache beſitzt, beweiſen außer den eigenen Werken auch noch ſeine Inſtrumentierungen der 3 großen Löwe-Balladen: Douglas, Oluf und Odins Meeresritt. Zu den letzten großen Werken gehört die Opernkompoſition von Gerhart Hauptmanns „Bogen des Odyſſeus": ſie war bereits 1930 beendet,

die Instrumentation ist jedoch durch Erkrankung des Komponisten aufgehalten worden. Sie zu vollenden, ist nun sein heißester Wunsch und sein emsigstes Streben, aber er braucht dazu die innere Ruhe, die ihm nur durch eine sorglose Position werden kann: „Vielleicht kann da doch ein Gott helfen (schrieb er mir) — ein gottgesandter, großer Mann! Ich gebe die Hoffnung noch nicht auf".

Die zuletzt angeführten großen Werke Streichers harren alle noch der Aufführung und Drucklegung. Es ist sehr zu beklagen, daß dies durch die Ungunst der Zeiten behindert wird. Die 1934 begründete Theodor Streicher-Gemeinde ist emsig bemüht, nach dieser Richtung hin dem Komponisten zu seinen Rechten zu verhelfen. Er selbst ist auch nicht in der Lage, Opfer zu bringen; denn, obgleich als einziger Erbe einer hochangesehenen und gutgehenden Wiener Klavierfabrik in den angenehmsten Verhältnissen aufgewachsen, sah er durch Krieg und Nachkriegszeit und durch die unerhörten Nöte der Gegenwart seinen Besitz zerrinnen, und er, der als frei schaffender Künstler niemals auf Geschäft und Gewinn aus war, hat nun doppelt unter der Ungunst der Zeiten zu leiden. Dazu kommt, daß die deutsche Öffentlichkeit, die ihn vor etwa 25 Jahren mit Recht als einen neuen Großen begrüßt hatte, ihn heute fast vergessen hat, obwohl sein Schaffen unausbleiblich zu Höherem führt. Erfolge mögen für einen jungen Tonsetzer schwer zu erringen sein; wenn einer aber schon in seinen verheißungsvollen Anfängen erkannt und gefördert wird, wenn sich seiner die besten Interpreten der Zeit annehmen — im Falle Streichers waren es die Liedersänger Ludwig Wüllner, Ferdinand Jäger, Paul Schmedes, Georg Maikl und viele andere Sängerkoryphäen, die Dirigenten Kutzschbach, Nikisch, Schalk usf. — dann muß das deutsche Publikum daran gemahnt werden, was es hier gutzumachen und — zu gewinnen hat, wenn es dem Tondichter Theodor Streicher wieder gibt, was er mit Recht fordern kann: daß seine Schöpfungen, vor allem seine Lieder, wieder Gemeingut aller werden und neben denen von Wolf, Strauß, Pfitzner usw. gesungen werden als ein bleibender und kostbarer Schatz an echten, reinen, volkstümlichen Ureinfällen, wie sie nur aus deutschem Geiste und deutschem Wesen geboren werden konnten.

Franz Mixa.

30 Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn".[1]

Von Hans Wlach, Graz.

Es gab eine Zeit, in der man die Deutschen als das Volk der Dichter und Denker hinstellte. Es lag in dem Titel Ehre aber auch ebensoviel Mitleid. Heute ist Deutschland in der Anerkennung durch die Welt und in seinem eigenen Bewußtsein gewachsen. Die Tat hat über die Träumerei gesiegt. Daß aber der alte Ehrentitel, seines leichten Spottes entkleidet, noch immer zu Recht besteht, daß er auch von unseren Tagen gehalten wird, habe ich nie so innig empfunden als da ich zum ersten Mal Mixas Wunderhorn-Lieder lesend in den Händen hielt.

In diesen neuen Vertonungen der alten, heimatlichen Verse träumt deutsche Gemütstiefe weltabgewandt und doch wieder um die Größe unserer Tage wissend. Zum ersten Mal ist mit ihnen in der Liedkunst das träge, satte und oft krankhafte Gefühlsleben der Vorkriegszeit restlos überwunden. Die Worte mögen manchem hart klingen. An Versuchen und ernsten Absichten hat es auch nie gefehlt. Doch mit dem Wollen ist es in der Kunst nicht getan, wenn das Können mit ihm nicht Schritt hält. Man weiß nicht, was an diesen dreißig neuen Liedern zu Texten aus „Des Knaben Wunderhorn" mehr besticht: die Lockerheit der Gestaltung oder die Klarheit in der Empfindung. Beides geht Hand in Hand und gibt jene künstlerische Erfüllung, die ein kritisches Zerpflücken zunächst gar nicht aufkommen läßt.

Lassen sie sich „Auf dieser Welt hab ich kein Freud", das vorletzte Lied des ersten Heftes, vorspielen und vorsingen. Worte reichen nicht aus, auch nur ein schwaches Bild von der Wirkung dieser glücklichen Vertonung zu geben. Rastlos vorwärtsdrängend, weit weg von weichherziger und süchtiger Sehnsucht, weht durch das Lied der leidenschaftliche Wunsch, in

[1] Verlag Ludwig Doblinger, Wien, Leipzig, Berlin.

der Nähe der Geliebten zu ſein; wie er auffteigt und ſich gegen Schluß ſanft beſcheidet, wie er immer mehr inneres Glück als Wehmut verrät, wie ein klopfender Rhythmus ſich durch die Takte zwängt, löſt und wiederfindet, wie die Harmonie trotz tonartlicher Bindung aufwärts und abwärts wogt, wie geſanglich die Stimme geführt iſt, das alles gemahnt an die beſten Lieder, die wir Deutſchen beſitzen.

Die Sangbarkeit einer empfangenen und nicht erfundenen M e l o d i e iſt die Vorausſetzung für ein gutes Lied. Sie bildet auch den ſinnfälligen, auf jeden Hörer wirkenden Reiz der Kompoſitionen Mixas. Unmittelbar aus dem Text fließend ſchmiegt ſie ſich dem ſinngemäßen Vortrag der Worte an, wie wir es bei Hugo Wolf gewohnt ſind. „Das Höchſte in der Kunſt wird nur erreicht durch einen, der im Zuſammenhang mit ſeinen Vorgängern ſteht", ſchrieb der Denker Paul Ernſt. Der Zuſammenhang mit Hugo Wolf iſt ſchon durch die Herausgabe einer Sammlung von Wunderhorn-Liedern gegeben, die wie ein Gegenſtück zum ſpaniſchen und italieniſchen Liederbuch wirkt. Er ſinkt aber in der ſinngemäßen Melodieführung nie zur Nachahmung des größten Meiſters, den das Lied ſeit Schubert hatte, herab. Mixa baut auf ihm auf. Die Gleichberechtigung von Klavierteil und Singſtimme iſt um einen Schritt weiter geführt. Rein äußerlich fällt es auf: wo es notwendig wird, überſchneiden ſich die Takte. „Ich weiß nicht, wo's Vöglein iſt", „Du kannſt mir glauben, liebes Herz", „Mein Vater hat geſagt" ſind nur einige Beiſpiele, die dieſe metriſche Trennung zeigen; am deutlichſten wird ſie in dem lebhaften Lied „Um die Kinder ſtill und artig zu machen". Techniſche Belange verblaſſen vor dem inneren Gehalt der Melodien. „Laß rauſchen, Lieb, laß rauſchen" oder „Das Rautenſträuchelein" wehen uns mit Stimmungen an, wie ſie für das deutſche Lied unſerer Jahre unwiederbringlich verloren ſchienen. Nun ſehen wir, dieſe Innigkeit lebt, ſie lebt geläutert durch den Geiſt unſerer Zeit genau ſo wie Fröhlichkeit, Übermut, Trauer, Naturverbundenheit und Gottesahnung, die in den übrigen Liedern darauf warten, von unſeren beſten Sängern zu ihrer eigenen Beglückung und zum Lob der deutſchen Liedkunſt gehoben zu werden. Mixas Melodien werden durch eine moderne aber nie unklar klingende H a r m o n i k getragen. Auch mit ihr ſchreitet der Künſtler über ſeine Vorbilder hinaus. Reger ermüdet ſeine Hörer durch das häufige Überſpringen von Akkorden. Er vergewaltigt die natürliche modulatoriſche Eingebung. Bekannt iſt, daß er ſich um eine neue, zeitgemäße Schlußakkordfolge bemühte. In Mixas Liedern klingen bei gleicher Kühnheit doch alle Harmonien folgerichtig. Welchen Geſetzen er folgt, vermag man nicht ſofort zu erkennen. Sie ſind ihm wohl ſelbſt ein Geheimnis, das tief im Unterbewußten ruht. Weil ſie nicht vom grübelnden Verſtand, ſondern von einer ſelbſtſicheren Muſikalität herrühren, wirken ſie ſo überzeugend. Daß ſie aus dem überlieferten, geſunden harmoniſchen Empfinden kommen, zeigt ſich darin: der Komponiſt geht nirgends alten Wendungen aus dem Weg. Er belebt ſie nur und zwar aus dem muſikaliſchen Urgrund heraus — rhythmiſch. Der R h y t h m u s der Lieder birgt die großen Überraſchungen. Zunächſt ſind es nur Betonungszeichen, wie zu Beginn des Liedes „Sehnſucht", die auffallen. Zum Schluſſe des „Rautenſträucheleins" ſtehen im Baß keine herkömmlichen Synkopen; ein neues Metrum löſt durch ſeinen ſchwebenden Eigentakt die Schlußwendung aus ihrer Formelhaftigkeit. Es iſt die alte, aus nordiſchem Geiſt erwachſene Polymetrik der Zeit vor und um Luther, die Mixa unſerem Muſikempfinden gemäß wiederbelebt. Ganz deutlich iſt die alte Kolortechnik im „Morgenlied" abzuleſen. Die Taktüberſchneidungen, die zwiſchen Singſtimme und Klavierbegleitung erwähnt wurden, beleben, durch Bogen und Balken angedeutet, auch die Begleitſtimmen unter ſich. Die Neuheit wirkt in den Liedern ſo erfriſchend, weil ſie nie ſtarrer Grundſatz wird. Es iſt Wiener Blut, das hier klingt und ſingt.

Aus ſeiner Geburtsſtadt Wien wurde Franz Mixa 1929 als Siebenundzwanzigjähriger nach Reykjavik berufen, damit er dort den muſikaliſchen Teil des Feſtes einſtudiere, mit dem Island den tauſendjährigen Beſtand ſeines althingi feierte; dieſes althingi, das älteſte Parlament der Welt, beſtand ſchon dreihundert Jahre vor der erſten Niederſchrift der heidniſchen Edda. Die Isländer ließen den jungen Künſtler, in dem eine faſt anſteckende Muſikalität lebt, nicht mehr fort. Die Ausſichtsloſigkeit, in ſeiner überjudeten engeren Heimat eine befriedigende Tätigkeit zu finden, hielt ihn, von kurzen Unterbrechungen abgeſehen, im hohen

Norden gefangen. Als ein Vorkämpfer für deutſche Muſikkultur richtete er die künſtleriſchen Rundfunkſendungen ein, half eine Muſikſchule gründen und wirkte als Orcheſterleiter und Pianiſt in Konzerten. Damit war ſeine arbeitshungrige Tatkraft nicht befriedigt. In der herben Erhabenheit der isländiſchen Bergwelt, an eigenartigen, vereinſamten Küſtenplätzen ſucht er Erholung und findet eine immer ſchmerzvollere, heimwehtiefe Sehnſucht nach der muſizierbereiten Umgebung ſeiner Jugendzeit; ſo entſtanden die meiſten ſeiner Wunderhornlieder, neben Liederkreiſen nach Worten von Storm und Goethe, neben Kammermuſikwerken und zwei Opern.

Franz Mixa ſchreibt Kunſtlieder. Sie verlangen vom Sänger und vom Begleiter wie die Lieder Schuberts oder Wolfs ein hohes Können. Mit dieſer Anforderung liegen ſie nicht auf der Linie jener muſikaliſchen Kreiſe, die daran ſind, die Volkskunſt neu zu beleben. So notwendig Ziel und Weg dieſer neuen Bewegung ſind, dürfen ſie doch nicht dazu führen, ganz zu überſehen, wie ſich heute die große Kunſt äußert. Gewiß, ſie iſt bei den geſund empfindenden Deutſchen in Verruf geraten. Modiſche Strömungen vom Impreſſionismus zum Expreſſionismus, von der Primitivität zur Sachlichkeit ſpiegelt auch das Kunſtlied unſeres Jahrhunderts wider. War jedes dieſer Schlagworte nicht wie ein Mäntelchen, mit dem mangelhafte Begabung oder unvollkommenes Menſchentum — eines genügt, um den Aufſtieg zur letzten Kunſthöhe zu verwehren — ihr Gebrechen verdeckten? Ihretwillen dürfen wir nicht gegen das wirklich Gute ungerecht werden. Die Volkskunſt ſchafft den Boden, die Aufnahmebereitſchaft für die Hochkunſt. Die Meiſter des deutſchen Mittelalters malten ihre unvergänglichen Bilder im Geiſte aber nicht mit den Mitteln der Volkskunſt. Daran muß erinnert werden, weil heute, wie in früheren Zeiten verſucht wird, unſer deutſches Kunſtlied durch eine bequeme Vereinfachung der Satztechnik zu entwerten.

Es ſind heuer 130 Jahre verfloſſen, ſeit die Volksliedſammlung „Des Knaben Wunderhorn" erſchien. Arnim ſchrieb damals in ſeiner Vorrede: „So lieb es mir wäre, wenn der gute Geiſt der Zeit am Wiedermuſizieren der Volkslieder ſich rechtſchaffen übte, ſo traurig iſt mir, daß ich viele der beſten Volksmelodien aus Unkenntnis nicht mitteilen kann, weil doch vielleicht nur e i n e große innere Melodie für jedes vorhanden, ob die früher oder ſpäter einem Menſchen ins Ohr fällt, das kann keiner ſagen, aufhorchen kann jeder." Ich glaube, es iſt Zeit, daß man den Muſiker Franz Mixa, einen hohen, neue Wege weiſenden Könner ſeines Faches, aus dem Norden zurückholt. In ihm lebt jene ‚eine große innere Melodie'. In welcher Weiſe ſie ſingt, wird von der Umwelt mitbeſtimmt. Soll ſie in einer Zeit, da Deutſchland mächtig aufſteigt, ſtatt ein einziger Jubellaut zu ſein, von Liebe und Heimweh weiterſingen? Sollen die künftigen Muſikgeſchichtsſchreiber urteilen: die beſten Muſiker der Zeit in den Dienſt einer kulturverbundenen Lebensführung zu ſtellen, verſtanden die Päpſte der Renaiſſance, der Sonnenkönig, Preußens großer Friedrich und der öſterreichiſche Hochadel zur Zeit des verklingenden Rokokos?

Carl Prohaska.

Von Max Unger, Zürich.

Mit Carl Prohaska wurde vor einem Jahrzehnt ein ganz „Unzeitgemäßer" aus dem Leben abgerufen; einer, der ſeinen geraden Weg ohne Rückſicht auf Zeitſtrömungen gegangen war, der ſich die Einführung ſeiner gewichtigſten Werke durch hohe Anſprüche an die Wiedergabe erſchwerte, der als ernſter Künſtler alle Effekthaſcherei mied, bedachtſam ſchuf, ſeine Werke in Ruhe ausreifen ließ und obendrein offenbar aller Geſchäftstüchtigkeit und Reklameſucht abhold war. Man hat ſo häufig zu beklagen, daß wertvolle Kunſt erſt nach dem Tode ihrer Schöpfer lebendig wird. Auf Prohaska, obgleich er wahrhaftig ein großer Könner, ein Meiſter war, trifft nicht einmal dies zu. Wie ſelten findet man ſeinen Namen noch in den Spielfolgen der Konzerte! Und mehrere ſeiner Werke ſind noch nicht einmal gedruckt, einzelne — mindeſtens im Reich — noch nicht einmal aufgeführt!

Am 25. April 1869 in Mödling bei Wien geboren, entſtammte Prohaska gutem und gutgeſtelltem Familienhauſe und konnte ſeine Studienjahre von Sorgen ungehemmt verleben. Auf ſeinem Hauptinſtrument, dem Klavier, reifte er unter Eugen d'Albert zur Meiſterſchaft; der Satzlehre und dem Tonſchaffen lag er unter der Leitung Krenns, Mandyczewſkis und Herzogenbergs ob. Als 25jähriger wandte er ſich am Straßburger Konſervatorium dem Lehrfach zu; zu Anfang des Jahrhunderts leitete er das Warſchauer Philharmoniſche Orcheſter; ſeit 1908 wirkte er als Profeſſor an der Wiener K. K. Akademie der Tonkunſt, der 1924 zur Hochſchule umgewandelten Anſtalt. Seine letzte Wohnung in Wien-Hietzing, Maxingſtraße 18, iſt eine Stätte von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung: Sie war einſt im Beſitz von Johann Strauß, der dort die Fledermaus vollendete; dort wohnte auch Prohaskas Schwiegervater, der Maler Prof. Julius Schmid, deſſen Bilder zur Wiener Muſikklaſſik weitberühmt geworden ſind. Im Jahre 1934 hat der Wiener Schubertbund an dem Hauſe drei Gedenktafeln auf einmal angebracht: je eine für Strauß, Prohaska und Schmid. Seine Sommerferien verlebte Prohaska mit ſeiner Familie gewöhnlich in Henndorf bei Salzburg, wo er ein kleines ehemaliges Bauerngut erworben hatte. Er ſtarb, noch in der Vollkraft ſeines Schaffens, am 27. März 1927 an den Folgen eines Unglücksfalles.

Man hat Prohaska im Schubfach der „Brahmſianer" unterbringen und damit kurz abtun wollen. Daß einige ſeiner Frühwerke den Einfluß des norddeutſchen Meiſters bekunden, wird niemand leugnen wollen. Wenn es ſich anders verhielte, wäre es ſeltſam; denn der Jüngling wuchs nicht nur in der Luft des Brahmsſchen Wien auf, ſondern trat dem Tondichter auch ſelbſt näher und genoß den Vorzug ſeines Umgangs, ſeiner Schätzung und ſeiner Empfehlung. Aber der junge Prohaska machte ſich mehr und mehr von ſeinem großen Vorbild frei, vor allem durch Verwendung modernerer Ausdrucksmittel wie Mehrung der Chromatik, gelegentliche eigenartige Kadenzwirkungen, überhaupt modernere harmoniſche Färbung. Der Selbſtzucht bei der Arbeit, dem Verantwortungsempfinden, der Ehrfurcht vor der Kunſt ſelbſt, Tugenden, die er von ſeinen Lehrern überkommen und an Brahms und den Klaſſikern der Vergangenheit ſtudiert hatte, blieb er jedoch ſein Leben lang unverbrüchlich treu. Wir dürfen uns hier weitere Andeutungen über das Verhältnis dieſes Schaffens zu Brahms' Ausdrucksſtil erſparen; wie man hört, iſt nämlich Prohaskas älteſter Sohn Felix, ſelbſt ein hoffnungsvoller Muſiker, dabei, den Werken ſeines Vaters eine größere Arbeit zu widmen. Er wird dabei ſicher auch auf jene Frage näher eingehen.

Carl Prohaska muß es gleich am Anfang ſeiner Tondichterlaufbahn gefühlt haben, daß er zum Geſangſchaffen am meiſten berufen war; denn dieſem gehört nicht nur der größte Teil ſeines Lebenswerkes an, ſondern er hat ſeine Leiſtungen darin auch am höchſten geſteigert. Welch ein Höhenunterſchied auch zwiſchen den erſten Geſangsſachen — den drei Heften Frauenchöre W. 2 (Eulenburg), den ſieben Liedern W. 3 (ebd.), den Duetten für Alt und Bariton W. 6 (Schleſinger), ſo formvollendet ſie ſich bereits geben und ſo ſehr ſie noch heute Beachtung verdienen, und der etwa einſtündigen, kunſtvollen Motette „Aus dem Buche Hiob" (für achtſtimmigen gemiſchten Chor, Orcheſter und Orgel, W. 11, Leuckart), die im Reiche noch nicht einmal erklungen ſein ſoll, ſowie der ſinnenfreudigeren und farbenprächtigeren, abendfüllenden Ode „Frühlingsfeier" (nach Klopſtock, mit Einzelſtimmen, ſonſt dieſelbe Beſetzung, W. 13, ebenda)! Dieſes hochbedeutende Werk, womit ſich Prohaska als 45jähriger den Preis errang, den die Wiener Geſellſchaft der Muſikfreunde zu ihrem 100jährigen Beſtehen 1913 ausgeſetzt hatte, hat ſeinem Namen weitreichenden Ruhm verſchafft. Franz Schalk hob es mit ungewöhnlichem Beifall aus der Taufe. Noch vor dem Kriege folgten Hamburg und München mit Wiedergaben, während des großen Ringens Berlin, danach Leipzig und einige andere Städte. Aber wie iſt es möglich, daß es inzwiſchen ſelbſt um dieſe großartige, den bedeutenden Erfolg im voraus verbürgende Schöpfung ganz ruhig geworden iſt?

Zwiſchen den beiden inſtrumental begleiteten anſpruchsvollen und großen Chorwerken ſtehen im Werkverzeichnis des Meiſters zwei wunderſchöne unbegleitete gemiſchte Chöre zu acht Stimmen (Robitſchek, Wien): „Der Jüngling" (nach Klopſtock) und „Neujahrsglocken" (nach

Conrad Ferdinand Meyer). Aber schon das 8. Werk, vier Männerchöre nach Detlev von Liliencron, gibt sich so ungewohnt groß und ehern, daß es als „neue Gattung" des Gebietes bezeichnet worden ist. Zur großen Vokalmusik Prohaskas gehört endlich noch seine einzige Oper „Madeleine Guimard", die bisher, erst nach dem Kriege, in Außig und Breslau mit starkem Erfolg aufgeführt wurde.

Die hohe Könnerschaft, welche die „Frühlingsfeier" und die Oper bekunden, ist natürlich auch den folgenden kleineren Gesangswerken zugute gekommen; etwa den bei vorwiegender Schlichtheit edel durchfühlten „Sechs Gedichten von Richard Dehmel" (W. 17, Hüni, Zürich) oder den an die Mittler meist höhere Ansprüche stellenden „Acht Liedern" (W. 18, ebd.). Diese sind meist nach Worten Liliencrons geschrieben; in der ersten und dritten Nummer derselben Gesangsfolge bekundet der Tonsetzer außerdem eine eigenartig stilisierende Auffassung musikalischer Einkleidung von dichterischem Volksgut, im „Pierrot Lunaire" nach Gedichten aus den Rondels bergamasques von Albert Giraud (W. 14, ebd.) seine überraschende Einfühlungsfähigkeit in romanischen Geist und Stimmungen. Nach Auskunft eines vertrauenswürdigen Fachschriftstellers, Dr. Friedrich Matzenauers, stehen aber die mancherlei ungedruckten Gesangswerke Prohaskas nicht hinter den veröffentlichten zurück. Er nennt „Infanterie" für Männerchor und Orchester nach Anton Wildgans „vielleicht die bedeutendste Musik, die der Krieg hervorgebracht hat". Es befinden sich ferner darunter: eine „Frühlingsfeier" (nach Rückert) für Tenorsolo, Chor, Blasinstrumente und Harfe, eine „Lebensmesse" (Dehmel) für Einzelstimmen, Chor und Orchester, „Der Fußwanderer" (Rückert) für Baritonsolo und Orchester, sieben Stücke für drei Männerstimmen mit Klavier, zwei Lieder für Sopran, Klavier und Englischhorn (oder Bratsche) u. a. (Nebenbei: Man wird vielleicht schon bemerkt haben, daß die Textwahl beredtes Zeugnis auch für Prohaskas hohe geistige Haltung ablegt.)

Oben wurde die Gesangsmusik des Tondichters vor sein Instrumentalschaffen gestellt. Aber wer sich darein Einblick verschafft, zumal in die Instrumentalwerke seiner Reife, wird erstaunt sein, wie hoch auch diese über den Durchschnitt der zeitgenössischen Tonerzeugnisse hinausragen. Man sehe nur einmal das Klaviertrio (F-dur, W. 15, Hüni) mit seinem musikantisch mitreißenden ersten und seinem kunstreichen langsamen Variationensatze ein. Dann das wunderbar vergeistigte Streichquintett mit Kontrabaß (e-moll, W. 16, ebd.), das in der Gesinnung und Architektonik an den letzten Beethoven denken läßt. Für tüchtige Klavierspieler liegen die 17 Variationen und Fuge über ein eigenes Thema im Druck vor, ein in immer neuen fesselnden Gestalten abgewandeltes Werk (a-moll, W. 19, ebd.); für Orgelspieler ein Gegenstück dazu: ein Präludium und Doppelfuge in B-dur, die letzte gedruckte Musik Prohaskas (W. 23, Breitkopf & Härtel). Den Orchestern hat Prohaska u. a. die immer erfolgreiche, lieblich musizierte Serenade (für kleine Besetzung, W. 20, ebd.) und die meisterhaft gekonnte, kraftvoll ernste Passacaglia und Fuge (W. 22, ebd.) geschenkt, deren sich Dirigenten vom Range eines Furtwängler und Muck angenommen haben.

Um bei der zusammenfassenden Abschätzung der Bedeutung Prohaskas noch einmal auf das Urteil Dr. Matzenauers zurückzukommen, der das gesamte Werk, weil er es aus nächster Nähe verfolgen konnte, besser als irgend einer kennt: „Das eigentlich Reizvolle von Prohaskas Musik liegt gerade in den höchst anziehenden Grenzwertfällen, die sie bietet: das Geistige im Werk des absolut absoluten Musikers, Humor, der gelegentlich mit sehr feinem, ganz eigenem, aus jenem altösterreichischen, durch eine weltweite Bildung verstärkten Ton in seinem Schaffen aufklingt, schließlich die merkwürdigste Befriedigung in seinem Werk: seine einzige Oper, die aus Kammermusikalischem, aus absolutem Musizieren eine Haltung gewinnt, die in manchem zur Förderung eines neuen, nicht musikdramatischen Stiles Individuelles beiträgt . ."

Immer noch und immer wieder muß die traurige Feststellung gemacht werden, daß für die zeitgenössische Musik nicht genug geschieht. Kein modernes Tonkünstlerfest nimmt sich der Kunst eines Prohaska noch an; ist er doch bereits abgeschieden. Bei der kürzlichen 10. Wiederkehr seines Todestages regte es sich wenigstens etwas im Konzertsaal und Rundfunk. Aber sind die Werke so großer Könner nur dazu da, höchstens den Schmuck von Gedenktagen zu bilden?

Drei unbekannte Briefe von Peter Cornelius.

Mitgeteilt und erläutert von Peter Raabe.

Die hier zum erstenmale veröffentlichten reizenden Briefe hat Peter Cornelius an ein junges Mädchen aus seinem Mainzer Bekanntenkreise geschrieben, nämlich an Sophie Richter (später Frau Volley), die Tochter eines Metropolitans, aus dessen Familie der Dichter Jean Paul und der Maler Ludwig Richter stammten. [Metropolitan war in der evangelischen Landeskirche Hessens bis zum Jahre 1923 ein Amt, das zwischen Superintendent und Pfarrer stand.]

Ganz kurz sei hier an das erinnert, was Cornelius erlebt hat, bevor er diese Briefe schrieb:

Er wurde am 24. Dezember 1824 in Mainz geboren als Sohn eines Schauspielers, ging selbst zunächst zur Bühne, erkannte aber schnell, daß seine Begabungen auf anderem Gebiet lagen und studierte deshalb bei Siegfried Dehn in Berlin Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition. Die strenge Schulung Dehns behagte ihm anfangs nicht, er unterbrach sein Studium, kam aber bald zu der Erkenntnis, daß seine Freiheit ohne die vollendete Beherrschung des künstlerischen Rüstzeuges ihm nichts nütze, und kehrte zu Dehn zurück. In dieser Berliner Zeit hat Cornelius sich auch als Kritiker betätigt, indem er für das „Echo" Berichte über musikalische Ereignisse schrieb. Unter anderem besprach er auch Liszts Buch über Chopin und stellte so die erste Verbindung her mit dem großen und gütigen Meister, der nun in entscheidender Weise in das Leben des jungen Musikanten eingriff.

Im März 1852 besuchte Cornelius Liszt und wurde in der freundlichsten Weise aufgenommen. Er ließ sich jedoch einstweilen nicht in Weimar nieder, sondern lebte teils in Bernhardshütte in Thüringen, wo er bei Verwandten still seinem Schaffen nachging, teils in Soest, wo er auch Unterricht erteilte. Im Jahre 1853 bewarb sich Cornelius um die Stelle des Dirigenten der Mainzer Liedertafel; er leitete auch, um sich vorzustellen, eine Probe, wurde aber zu seinem Bedauern nicht gewählt. Nun siedelte er für längere Zeit nach Weimar über und war zunächst Liszts Gast in der sogenannten Altenburg, dem großen Gebäude an der Jenaer Straße, in dem Liszt mit der Fürstin Carolyne Wittgenstein und deren reizender Tochter, der Prinzessin Marie, wohnte.

Häufig begleitete Cornelius Liszt auf dessen Reisen. Auf einer solchen Reise nach Leipzig ist der erste Brief geschrieben.

I.

Leipzig den 27ten Dec. 1853.

Liebes Sophiechen! Kaum hatte ich am ersten Weihnachtsfeiertag Ihren lieben Brief erhalten, als ich in meiner Freude über denselben den kühnen Plan faßte, den ich Ihnen jetzt gleich auseinandersetzen will. Ich habe mir vorgenommen, Ihnen das nächste Jahr meines Lebens zu erzählen, und zwar indem ich die Brief- und Tagebuchform vereinige, und Ihnen dasselbe statt gewöhnlicher Briefe von Zeit zu Zeit zusende. Susanne kann Ihnen eins der Tagebücher aus meiner Knabenzeit zeigen. Mein Vater munterte mich gern zu dergleichen auf, las dann auch gern, was ich geschrieben. Ebenso mein Bruder Karl. So gewöhnte ich mich früh daran öfters zu versuchen, meine Gedanken über Dinge wie sie der Taglauf eines einfachen Lebens mit sich brachte, in gewählten Worten auszusprechen. Meine Tagebücher waren aber von Anfang an nicht etwa Monologe eines Gemüths, welches aus Scheu oder Hang die Einsamkeit suchte, um träumend über sich und die Welt nachzudenken, sondern es schwebten mir unwillkürlich immer baldige oder einstige Leser solcher niedergeschriebener Gedanken vor. Ich dachte, das wird dem Vater oder der Mutter gefallen, wenn sie es lesen! Ich lachte oder weinte beim Schreiben, weil ich eben dachte, wie auch sie lachen möchten oder gerührt sein, die es läsen. Nun können Sie sich denken, gutes liebes Sophiechen, daß in eine solche Arbeit bald bewußt oder unbewußt ein gewisser Kampf, ein Etwas sich mischen mochte, das zwischen Lüge und Wahrheit, Aufrichtigkeit und Eigenliebe sich beengt fühlt. Es betrifft dies den Grad von Wahrheit, welchen man allen solchen Selbstbeschreibungen zumessen kann. Wer, selbst mit dem aufrichtigsten Willen sich und andern damit zu nutzen hat den Muth, oder die Überwin-

dung Schlechtes von sich zu sagen, nichts zu verhehlen, sich wirklich zu erkennen und das Erkannte partheilos darzustellen? Ich lasse mich nicht auf berühmte Beispiele ein, wie Göthe oder Rousseau, sondern bleibe bei mir selbst als dem Beispiel stehen, welches mir am nächsten liegt. — Ich weiß eine Stelle in einem meiner alten Bücher, wo zwei Blätter herausgerissen sind, in denen ich die volle Wahrheit über das Schlechte in mir gesagt hatte, wie in einer katholischen Beicht. Eh' ich's also vergesse sage ich Ihnen, daß wenn Jemand Ihnen sagt, er erzählt dir natürlich doch nur alles Gute von sich, von seinen Sünden wird er wohl schweigen, so denken Sie nur oder sagen Sie: Ja, gesagt hat er's wohl, sich, und auch geschrieben hat er's mir — aber er hat die Blätter wieder herausgerissen, eh' ich's lesen konnte. Und was schadt's? Ein Mensch, der den reinen Willen hat, sich und Andern Rechenschaft über sich zu geben, ist kein gemeiner. Gott allein sieht die Herzen wie sie sind, deßwegen schaue du kleine Göttin nur mit klarem Aug' in das meinige, wie ich es zeige. Und wie freue ich mich, liebes Sophiechen, die zum Buch gewordenen Blätter einmal aus Ihrer Hand zurückzuempfangen, und eine Stunde darin zu blättern! — Dies mein Plan.

Liebe freundliche Freundin, gutes Sophiechen!

Ich sitze in Leipzig im Hôtel de Bavière in einem großen, langen Zimmer am Tisch und schreibe an Sie. Am entgegengesetzten Ende des Zimmers liegt hinter einer großen spanischen Wand auf einem von zwei Betten der große Liszt und schläft, ruht sich etwas aus, da wir die Nacht größtentheils auf der Reise zubrachten und er wenig (ich gar nicht!) schlief. Wir hofften morgens die Probe zum Lohengrin und abends die Aufführung zu hören. Beides ist wegen Unwohlseins eines Sängers verschoben, und ist statt dessen „der Erbförster" von Ludwig im Theater. Da gehen wir beide nicht hin, obgleich es ein's der besten Stücke neuster Zeit sein soll, und Liszt den Dichter, der früher Musiker war, in Leipzig Musik studierte und dann zum dramatischen Dichter wurde, kennt und gern hat. Auch das neuste Stück desselben: „Die Maccabäer" soll gehalt- und schwungvoll sein. Wir aber bleiben zu Haus. Liszt geht nachher zu Dreyschocks, wo er zu einer Partie Whist gemütlich eingeladen ist, und ich schreibe mein Tagebuch und gehe dann früh schlafen um nachzuholen. (Das ist ihm auch gerathen, sagt hier [die] Sonne.)[1]

Um gleich einen recht guten Anfang zu machen, will ich die beiden Feiertage als die ersten meines neunundzwanzigsten Jahrs, Euch schildern. Da rücken denn in Reih' und Glied all' die lieben Geburtstagsgeschenke ein. Schon den Abend vorher hatte mir Liszt nebst seinem Porträt ein schönes dickes Album, voll weicher weißer Blätter geschenkt und vornen ist ein goldner Schiller drauf gepreßt. Ich dachte mir gleich, da schreibst du Gedichte hinein! Aber wo all die Gedichte hernehmen, als ich den andern Tag Annas Buch bekam und nun doch natürlich auch gleich wieder dachte: da müssen natürlich neue Gedichte hinein! Und auf dem Umschlag die Zeilen von meinem dicken Freund Hestermann![2] Und dann inwendig all die feingefalteten Briefchen und das liebe Gekritzel von zwei Händen, die ich theils

[1] Raimund Dreyschock war damals zweiter Konzertmeister des Gewandhausorchesters. Sein Bruder Alexander und sein Sohn Felix waren berühmte Klavierspieler.

[2] Die hier erwähnte Anna hat dem Herzen Cornelius' lange Zeit sehr nahe gestanden. Sie hieß Frau Anna Leißler, geb. Niederreiter, und heiratete nach dem Tode ihres ersten Gatten, den Cornelius auch sehr hochgeschätzt hatte, den württembergischen Demokraten Julius Hausmann. Cornelius war gegen diese Heirat und schrieb darüber am 9. Januar 1861 an seine Schwester Susanne: „Wenn die Anna Julius Julius sein ließ und Hausmann Hausmann, und käm zu mir nach Wien und sagte, komm mit nach Venedig hinüber, ordentlich katholisch geheirat't — und den Cid fertig gemacht und dann zusammen nach Weimar — ja, lieber Himmel, ich gäbe jeden Augenblick alles auf, um eine so akzeptable Partie zu machen." In demselben Brief heißt es: „Ich habe viel geschwärmt, aber die drei Teile, in die mein Liederbuch zerfällt für den feineren Leser, sind dennoch: Anna — Rosa — Maria." (Rosa v. Milde, Marie Gärtner.) Anna starb schon 1862. Cornelius betrauerte sie tief.

Carl Hestermann war ein Freund der Familie Cornelius, der sich nach dem Tode des Vaters der Kinder in rührender Weise annahm. Cornelius' Schwester Susanne wurde seine Haushälterin. 1843 schrieb Cornelius einmal an seinen Bruder Carl: „Wenn ich an Hestermann denke, so durchströmt mir ein warmes lebendiges Gefühl Leib und Seele." Diese Wertschätzung ist bei Cornelius bis zu seinem Tode gleich geblieben.

ein gut hundertmal, theils nur ein paarmal geküßt, und Gedichte und ein Gedicht darüber gemacht hatte. Jetzt beklagen Sie ſich nur gleich bei Anna, daß ſie die Poeſie für ſich in Anſpruch genommen hat, während Sie ſich mit der Proſa begnügen müſſen. Zuerſt war ein Brief von meiner Mutter gekommen, dann der Becker, der das geſtickte und geſpickte Buch brachte, und zu guter letzt kam dann der graue Sack mit ſeinen langen Ohren angewackelt. Ich trennte ihn in verliebter Haſt von einander und ſiehe da, der Schlafrock entpuppt ſich. Dazu der Brief von Suſe mit einer Verdopplung des Heſtermannſchen Grußes.

Während der zweiten Hälfte der vorigen Seite ſind draußen und hinnen große Dinge geſchehen. Ein einzelſtehendes Haus am Windmühlenberg hat einen Abbrennungs-monolog mit vielem und wirklichem Feuer gehalten und Liſzt hat währenddem ganz ruhig geſchlafen und ſich nachher angezogen. Währenddem machte er einige treffliche Bemerkungen über Schubert, Franz, Schumann und Wagner, welche durch andere hervorgerufen waren, die wir vor'm Schlafen über die neuen Lieder von Brahms op. 6 gemacht hatten. Bekanntlich iſt dies ein junger, blonder, rothbäckiger, weißhäutiger, blauäugiger junger Hamburger, von dem Euch Remenyi, der ihn eigentlich e r f u n d e n hat, mehr erzählen mag, der durch einen Artikel des Componiſten Schumann zu einer ſchnellen Berühmtheit gelangt iſt.[3] Daß dies Oktroyiren einer ſolchen einen Sturm in der muſikaliſchen Welt hervorrief, ein Rauſchen und Kopfſchütteln alter und junger Wipfel (ich bin auch ein Wipfel) verſteht ſich, und war viel ungerechter aber verzeihlicher Neid, und wohl auch gerechter Zweifel dabei, der drein wehte. Während ich Ärmſter hoffe mit 6 Liedern, ſo mir Schott gnaden möge in einem kleinen Opus in die Welt zu treten, glückt es dieſem Gelbſchnabel aus Hamburg gleich 6 Opus auf einmal drucken zu laſſen.[4] Da ſei einer nicht neidiſch! Ich hatte nur eben von ſeinem Opus 6, ſechs Lieder, geurtheilt, daß ſie alle recht glatt und formell ſchön wären, aber in einem gewiſſen Gefühlsniveau ſich hielten, einem ihre Stimmung nicht aufdrängen, was ich für einen Fehler halte. So ein Lied muß dich mit ſanfter oder drängender Gewalt in ſeine Stimmung zwingen, die Tyranney haſt du ganz gern. Du gibſt ganz gern deine augenblickliche Lebensſtimmung in irgend einer Kunſtform hin, wenn nur der Rechte kommt, der dich zwingt, das rechte Lied. Von ſo einem jungen Mann, deſſen C-dur-Sonate op. 1 mir ſehr wohl gefällt, hätte ich lieber einen gewiſſen Überbraus als ſo ein artiges Weſen. Sie ſind aber alle ganz hübſch — blauäugig, rothbäckig, weißhäutig, jung, blond.

Aber das Haus brennt immer noch und Liſzt iſt längſt zum Whiſt. Ich aber bin noch immer nicht weiter in meinen Feiertagen vorgedrungen, als bis zum Schlafrock. Den aber ziehe ich eben aus, weil der Schlaf ſich meldet, um morgen zu enden. Gute Nacht a l l !

*

Vortrefflich und lang geſchlafen, und obgleich ich alles hörte, was Liſzt ſchon ſeit einer Stunde mit dem Aufwärter etc. etc. geſprochen hatte, klingelte ich höchſtens einmal. Jetzt aber bin ich ſehr fidel. Der Doctor [Liſzt] iſt in eifrigem Geſpräch mit Pohl, einer von unſerer Farbe und als Murl der Einzige, welcher noch die Linie Schmeißt's vertritt, ſich aber gelockt durch einen der höchſten Titel der Werfts zum Übertritt geneigt zeigt.[5] Ich darf nicht vergeſſen zu melden, daß Liſzt geſtern im Whiſt 4 Sgr. gewonnen hat und deßwegen heute im beſten Humor iſt. Lohengrin iſt aber durchaus nicht guten Humors, denn er wird nun nicht gegeben, er wird nicht einmal probiert, ſondern verſchoben, und Sie können ſich denken, wenn man eine Oper iſt und nicht gegeben wird, weil der erſte beſte Hauptkerl den Schnupfen hat, ſo daß weither gekommene Freier wieder abziehen müſſen, das iſt ärgerlich!

---

[3] Eduard Reményi war ein mit Liſzt befreundeter vortrefflicher Geiger, der 1852/53 mit Brahms reiſte.

[4] „So mir Schott gnaden möge" iſt eine wortſpieleriſche Verdrehung der damals üblichen Redensart „So mir Gott gnaden möge".

[5] Der Muſikſchriftſteller Dr. Richard Pohl war einer der Gründer des Neu-Weimar-Vereins, zu dem ſich die jüngeren Anhänger Liſzts zuſammengeſchloſſen hatten. Einige davon nannten ſich „Murls" (Mohren, Teufelskerle). Ihren Meiſter Liſzt nannten ſie den „Padiſchah". Die „Schmeißts" und die „Werfts" ſcheinen wohl verſchiedene „Richtungen" dieſer luſtigen Geſellſchaft geweſen zu ſein.

Ich fahre heute nicht fort mit der Beschreibung des ersten Tages, weil mich Liszt zu einigen Visiten anhält und später nicht mehr Zeit zum Schreiben sein wird. Wahrscheinlich wird aber bis zu meiner nächsten Epistel so manches Interessante vorgekommen sein, daß ich das Versäumte kaum werde nachholen können. Die Hauptpunkte aber kehren immer wieder und ich komme dann darauf zurück. Jetzt möchte ich lieber noch einen Augenblick die Sylvesterversammlung begrüßen, welche sich in Mainz in einer idealen Straße, nämlich der bleichen hintern Bauerngasse, oder der bleichen Bauern-hinterngasse versammelt. Ich trage einstweilen Ihnen auf, da ich nun doch wohl sehe, daß die übrigen Sylvesterwünsche schwerlich aufs Papier kommen, alle für mich zu beglückwünschen, und zwar nicht etwa in platter Prosa, sondern in hübschen Versen, um Ihrem müden Genius etwas auf die Beine zu helfen und mir selbige später zu meinem größten Pläsier zu Theil werden zu lassen. Zugleich gehen Sie dabei etwas in meinen Fußtapfen, und da Sie mir ja doch einmal die Gnade anthun, mich für einen Dichter zu halten, so empfehle ich Ihnen meine Porträts aus dem rothen Büchelchen und freue mich im Voraus auf Ihre Sylvester-Daguerrotypien von Hestermann, Papachen, Anna, Sanna, Adolfine, Jule etc. etc., wobei Sie selbst natürlich nicht zu vergessen sind.

Susanne zur Nachricht — doch sie weiß es schon — fällt mir ein. Die Freiligrath hat mir eine wunderhübsche Briefmappe geschenkt mit drauf gestickten Veilchen, in welcher ich Eure Briefe bewahre.[6] Also jetzt Adieu und Prost Neujahr, liebe lustige Freundin, auch nicht zu vergessen die Julie und Wiesbader Leißlers, so wie Emma und die Ihrigen und die Heßens grüßen zu lassen. Bitte mir aber bald gütigste Antwort und Ihre genaue Braunheimer Adresse behufs meiner baldigen Fortsetzungen aus. Ihr

Leipzig, den 28. Dec. 1853. Peter Cornelius.

II.

Der zweite Brief trägt keine Zeitangabe; aus seinem Inhalt läßt sich aber erkennen, daß er in der ersten und zweiten Woche des Januar 1854 geschrieben worden ist, denn die in ihm erwähnte Hamletvorstellung hat am Sonntag den 8. Januar stattgefunden, das Konzert von Teresa Milanollo am folgenden Tage.

Diesmal kleines Format, liebe Freundin, und nicht im geräuschvollen Leipzig geschrieben, sondern in meiner einsamen Stube auf der Altenburg, die ich eben noch bewohne, wahrscheinlich aber in den nächsten Tagen mit einer eignen Wohnung in der Stadt vertauschen werde. Ich fange auf's Gerade wohl an, Ihnen meine Tagesbegebenheiten weiter zu erzählen und beginne mit den Gedanken, die mich eben beschäftigten und eigentlich so ermüdeten, daß ich zu der angenehmeren Beschäftigung meine Zuflucht nehme. — Ich bin nämlich eben daran, aus meinen Gedichten für das bewußte Buch diejenigen auszusuchen, welche zur Herausgabe geeignet sein möchten. Da finden sich denn unter all dem Wust, vielleicht an 300 kleinen Gedichten nur circa 50, die mir passen. Manches müßte ich hinzudichten, thue es vielleicht auch in den nächsten Tagen, wenn es mich nicht zu lange aufhält, da ich nun doch das Verschiedene, welches fertig vorliegt in eine Reinschrift zusammentragen will. Es wird etwa die Hälfte Prosa und die Hälfte Gedichte sein. Ich habe öfter über den Titel nachgedacht, der bekanntlich meistens nicht leicht zu wählen ist und ich dachte mir zuletzt, ich will es: Gereimtes und Ungereimtes aus den Papieren eines Componisten nennen. Was sagen Sie dazu? Vielleicht fällt Ihnen was besseres ein. „Tagebuch" statt „Papiere"? Oder wie? Und wem es widmen?[7]

In der Hoffnung, daß Ihnen mein Gedanke nicht mißfallen hat, Ihnen mein Tagebuch einzusenden, und daß Sie ebenfalls auf meine Forderung um das Sylvester-Daguerrotyp eingehen, erwarte ich täglich einen recht lieben, herrlichen Brief von Ihnen. Hoffentlich haben Sie auch Anna gewissenhaft Alles vorgelesen, sonst müßte ich fürchten, daß sie mir sehr zürnt, und recht hätte, wenn ich für das „zu liebe" Buch und Briefchen noch nicht gedankt

[6] Gisberte Freiligrath, † 1916, die Stiefschwester des Dichters Ferdinand Freiligrath war in Soest und Weimar eine Zeit lang Cornelius' Schülerin in der Kompositionslehre.

[7] In dieser Form ist das Buch, für das auch der Titel „Skizzen aus dem Tagebuch eines Musikers" in Aussicht genommen war, nicht ausgeführt worden.

hätte. Ich habe in diesen Tagen eine rechte Sehnsucht gehabt poetisch zu produzieren, und wenn ich's recht bedenke, so kam sie eigentlich daher, daß ich den Wunsch hatte, meinen Dank an Anna poetisch vernehmen zu lassen, oder doch mit poetischen Spenden zu erwidern. Daran sehen Sie, wie gut mir's ist, wenn ich in dieser Weise etwas verhätschelt werde, und wie schön es ist, wenn Sie mir öfters schreiben. Wenn ich mein Buch vom Hals habe, soll's mit Muth an's Componieren und Dichten gehn, Hand in Hand womöglich, und immer für die dann glücklich eröffnete Öffentlichkeit! Doch nein! — auch für die liebe Heimlichkeit will ich dichten und will mich nächstens einmal recht aussprechen, wie mir's denn eigentlich nun einmal wieder ums Herz ist. Prosaisch an Sie, liebes Sophiechen, so weit's für Sie geeignet ist, und poetisch in der Anna ihr Buch, wo Sie's dann später ja doch auch einmal zu lesen bekommen! — Jetzt aber will ich Ihnen manches aus der letzten Woche erzählen. Sollte mitunter musikalisch-Kritisches vorkommen, so langweilen Sie sich nicht dabei.

Nachdem ich meinen Brief an Sie abgeschickt hatte, machten die Componisten Lührß und Wichmann bei Liszt Besuch. Sie waren von Berlin gekommen um den Lohengrin zu hören und mußten später unverrichteter Dinge wieder abziehen, wie wir. Lührß ist einer der bedeutendern jüngern Componisten, der aber bei manchem Schönen und Edlen was er geleistet, sich noch zu keinem Höhepunkt hinaufgearbeitet hat. Er steht mit einem Fuß auf altem Boden der Kunst, mit dem andern scheint er auf dem Boden der sogenannten „Zukunftsmusik" (Wagner, Liszt etc.) Terrain gewinnen zu wollen. Zu demselben Zweck war er vor etwa zwei Jahren in Weimar, als ich zuerst da war, und legte Liszt verschiedne gedruckte und ungedruckte Compositionen vor, welche im dortigen Kreise viel Intresse erregten. Eine frühere, zahme, Sinfonie von ihm, hatte in Leipzig Glück gemacht. Eine zweite aber, in welcher er seinen eignen Weg zu gehen versuchte, war durchgefallen. Grade deshalb intressierte sich Liszt dafür, und spielte sie theils selbst aus der Partitur, theils ließ er sie sich von Lührß vorspielen. Seitdem aber hat Lührß nicht viel von sich hören lassen, so daß es scheint, als wäre er durch jenes Mißlingen eingeschüchtert. Theilweise aber mag ihn auch die Liebe eine Zeit lang von der Bahn des Ruhmes ablenken, denn dieser glückliche Rinaldo ruht in den Armen einer pommerschen Armida, einer reichen Schülerin, mit welcher sich zu vermählen unser Freund und Tonkünstler gar nicht abgeneigt war, und es denn auch that. Er hat übrigens ein ächtes Künstlergesicht dunkle, schwärmerische Augen, eine feingeformte Nase, und beides in dem Rahmen eines reich-dotierten Bartes.[8] — Nicht so schön und auch nicht so verheirathet, d. h. gar nicht, ist Hermann Wichmann. Auch geistig nicht so begabt, aber, o ausgleichendes Schicksal, weltlich — da er der Sohn reicher Eltern ist, welche in Berlin ein's Spohr, dessen Schüler unser Hermann ist, Quartett spielen hören, wobei Meyerbeer und der Graf Westmoreland (Componist und engl. Gesandter, jetzt in Wien) die Blätter umdrehten. Auch wohnte Jenny Lind dort im Hause, als sie in Berlin war, und that Hermann den Gefallen mehre seiner Lieder in Concerten zu singen.[9] Dieser Wichmann ist eines der wenigen Opfer, welche ich in meiner bescheidenen Recensenten-Laufbahn grausam hingeschlachtet habe, indem ich über eine Composition von ihm loszog, und sagte: er hätte des Mittags mit vollem Magen componiert! Und nun denken Sie sich, kommt dieser Unglückselige Mensch nach Leipzig! Aus Rache hat er mich dreimal matt gemacht im Schachspielen, womit wir uns unterhielten, während Liszt mit drei Andern Whist spielte. — Den nächsten Tag ging ich Besuch machen, bei dem Professor Brendel, Redakteur der neuen Zeitschrift für Musik. Wir verabredeten, daß ich ihm Correspondenzen von Weimar einsenden solle, und andre recensierende Artikel. Auch wurde festgesetzt, daß mein Tod des Verräthers als Beilage zur Zeitschrift gedruckt werden solle.[10] Da also dieß Verhältniß mir noch öfter Gelegenheit geben wird,

[8] Der Vergleich mit der Frauengestalt aus Tassos „Befreitem Jerusalem" ist richtiger gewesen als Cornelius ahnen konnte: Karl Lührß (1824—1882) hat nach seiner reichen Heirat nicht mehr viel komponiert, trotzdem er sehr begabt war.

[9] Wichmanns Vater war der Berliner Bildhauer Ludwig Wilhelm W., dessen Hauptwerke das Winkelmanndenkmal in Stendal und der von der Victoria gekrönte verwundete Jüngling auf der Schloßbrücke in Berlin sind.

[10] Der „Tod des Verräters" ist ein sehr witziges parodistisches Terzett für Männerstimmen von Cornelius.

Ihnen zu berichten, breche ich heute ab und trage Sie auf den Flügeln einer bescheidenen soliden Prosa nach Weimar zurück, wo mich folgender Brief von Bettina an Schöll erwartet, welchen mir dieser copirt zugeschickt hatte.

„Unser Cornelius schickt mir zwei Domine, auf welche keine Ansprüche gemacht werden, sondern auf die mir von ihm recommandirte Cantate, die er zu Ehren des Königs von Pr. als ein Dankgebet für die seiner Schwester erzeigten Wohltaten gedichtet und komponirt hat. Diese ist's, welche der König sehen und hören will und die auch natürlich ihm den wärmsten Eindruck machen wird, um dann mit mehr Aufmerksamkeit zu hören und mit freundlichem Willen für sein Wohl sie zu beachten. Ich bin also noch in demselben verkehrten Zustand dem König gegenüber; wenn auch der Cornelius Spaß darüber macht, so ist's darum nicht weniger betheiligend [wahrscheinlich verschrieben statt: beleidigend] für mich, da ich nimmer mehr es wagen darf, den König um etwas anzugehn für Menschen, die es vielleicht mehr bedürfen oder wichtigere Intressen haben wie er sie sich macht. Denn wichtig ist's allerdings für ihn. Er bricht's über's Knie und lacht dazu und fühlt nicht, daß der Verband an den er sich festhalten muß, wie die Gelegenheit an den drei goldnen Haaren muß ergriffen werden. Ich beschwöre Sie also, daß Sie ihn zwingen, in einem einfachen und plausibeln Brief mir zu sagen, warum die mir gemeldete Cantate nicht erfolgt und zu welcher Zeit sie erfolgen werde. So will ich dann dies Schreiben mit der Kirchenmusik an Redern senden. Aber bald, denn es macht mich krank, so lange so etwas auf dem Herzen lastet."[11]

Lassen Sie sich also, liebe Sophie, den Verlauf dieser erschrecklichen Geschichte, so weit es bis jetzt in meiner Macht steht, von dem ergebenst Ihrigen melden. Schöll sitzt nun also natürlich eines Morgens beim Caffe und ist ganz guter Dinge, da sein kleiner Sohn Fritz eben von einer bösen Krankheit sich langsam wieder erholt, und ihm sein kleines Portraitchen, in strotzender Gesundheit aufgefaßt als Muster vorgehalten wird, — als er plötzlich durch diese Beschwörung aus seinem süßen Taumel erweckt wird. Er hat also nichts Eiligeres zu thun, als mir den befohlnen strengen Zwang auf die liebenswürdigste Weise angedeihen zu lassen, und mir die Beschwörungsformel unsrer geistreichen Freundin, eigenhändig zu copiren und auf die Altenburg zu senden. Sein mit Überreichung des Briefes beauftragter kleiner Sohn Robert verirrt sich in den Sälen der ersten Etage der Altenburg und bleibt erstaunt, fast erschrocken vor den Eisbären und andern Ungeheuern stehen, welche auf den Fußböden derselben ausgestreckt sind. Das eigentliche Ungeheuer, mich selbst nämlich, der die Dankgebete an den König komponiren soll, findet der arme Junge nicht, da derselbe grade in Leipzig ist. Der arme Junge kommt also nach Hause zurück, nachdem ihm der Bediente den Brief abgenommen, und die Mutter frägt ihn „Hast du Herrn Cornelius gefunden". Der Junge, noch ganz perplex von den Thieren auf den Fußböden, sagt ganz vertieft: „— der Eisbär —" und sieht dabei auf den Stubenboden. — „Ach was, Eisbär — ob du Herrn Cornelius gefunden hast!" — „Das Ungeheuer —". Aber Robert, sagt die Mutter ärgerlich, ob du Herrn Cornelius gefunden hast? — Robert aber, ganz behext von den Eindrücken der Altenburg, sieht nach der Stubendecke und sagt träumerisch — Der Leopard — — Patsch hat er eins und einen Unart obendrein und wischt sich die Thränen ab und sagt weinend: — Der Tiger — —

> (Aber da ist es unter all meinem über's Knie brechen und Späße machen ein Uhr geworden und ich gehe schlafen und sage meinem lieben guten Sophiechen in Mainz oder Braunheim gute Nacht!)

Und jetzt sage ich ihr wieder guten Abend, da es fast wieder bald 1 Uhr um die gestrige Zeit ist, nämlich bald Mitternacht. Wir reisen nämlich heute Nacht einmal wieder nach Leipzig,

[11] Bettina v. Arnim hatte seit Goethes Zeit dauernde Verbindungen mit Weimar. Auch mit Prof. Adolf Schöll (1805—1882), der zu jener Zeit dort Direktor der Kunstanstalten (später Oberbibliothekar) war. Er stand Liszt und seinem Kreise feindlich gegenüber. Cornelius, dem er sehr freundlich gesinnt war, litt darunter. Es handelt sich in dem Briefe Bettinas um zwei Kompositionen auf den Text „Domine salvum fac regem", die eine für Männerchor, die andere für Chor und Orchester. Bettina hat zwar durch den Grafen Redern, den „Oberintendanten aller Musik" am Berliner Hofe, dem König Friedrich Wilhelm IV. die beiden Werke empfehlen lassen, zu einer Aufführung ist es aber damals nicht gekommen.

da der Lohengrin bereits auf dem Theaterzettel steht, also hoffentlich ohne weitere Störungen morgen wirklich gegeben wird.

Nicht allein also, daß Bettina dem guten Robert den Patsch zuzog, ich mußte mich obendrein bald nach meiner Ankunft hinsetzen und ihr einen fast so langen Brief schreiben als dieser ist, um sie über die brennende Frage meiner Loyalität aufzuklären. Ich sagte ihr, daß ich dem König von Pr. ganz gut sei, besonders wenn er mir für meine Domine 500 Thlr. zu Anschaffung der nötigen Bibliothek oder eines guten Flügels gnädigst auf Niewiedergeben vorstrecken wolle. Daß man mich aber nicht hinterlistiger Weise zu einer zweiten Jungfrau von Orleans stempeln möge, denn dazu fühle ich keinen Beruf in mir. Ein Dankgebet für ihr Stipendium müsse ihm meine Schwester selbst widmen, mein Domine sei kein subjectives, sondern ein objectives Gebet, wobei der König nicht an den Künstler sondern an die durch ihn vertretenen Unterthanen zu denken habe. — Die ganze Sache ist die, daß Bettina wahrscheinlich eine ungeheure Bittschrift in ihren Styl ausgedacht hat, in welcher dann natürlich Dankgebet, Bruder, Schwester, König und alles das eine große Rolle spielen. Ich kann mir aber deßwegen nicht mehr geben als ich habe, und thue es aus Ehrlichkeit nicht und aus Klugheit. Man weiß nur zu gut, wie so etwas an die große Glocke gehängt wird, wenn wirklich was geschieht. Bin ich aber fast 30 Jahre alt geworden ohne hohe Protection, so will ich sie heute nicht verschmähen, aber auch nicht im Geringsten durch ein unwahres Affectiren und Hinaufschrauben einfacher Gefühle erringen. Doch nun genug davon und warten wir ab, was weiter aus der Sache erfolgt, wenn nicht etwa eine einfache Zurücksendung meiner beiden Domine's, die dann wohl keinen Wert mehr haben, wenn nicht etwas royalistische Augenverdreherei und Majestäts-Blinzeln dabei ist. Glauben Sie nicht, liebes Sophiechen, daß ich mich da Ihnen gegenüber als Freiheitsheld geltend machen will. Ich bin nichts weniger als ein Gleichmacher, und habe eine gewisse anerkennende Ansicht, von der Abstufung der Stände vom Proletarier bis zum König hinauf. Ebenso aber habe ich es im Leben noch nicht fertig bringen können, Irgend jemand für weniger zu halten, für geringer als mich, und habe wahrlich nie, wenn ich es konnte ein Almosen gegeben mit dem Gefühl: „Du gibst und er nimmt!" Ich ziehe in meinen innersten Gedanken den Menschen immer bis aufs Hemd aus, und da sind sie natürlich alle gleich. Mit meinem Stiefelputzer liebäugle ich immer und sehe ihm nach den Augen, ob ich's ihm so auch recht mache. Deßwegen aber kann ich doch den recht gut begreifen, der sich für dazu geboren hält, daß andre ihm dienen, und Alles so hinnimmt, als müßte es so sein. Das ist dann eben so eine Aristokratie, die mit einem auf die Welt kommt, aber ich zürne mir nicht, daß ich mir sie nicht geben kann. Wenn einem Dienstmädchen oder einer armen Frau auf der Straße etwas aus dem Korb fällt, so müßte mich schon jemand festhalten, daß ich mich [nicht] danach bücken sollte, um es aufzuheben. Natürlich ist mir dann auch Ungefälligkeit von Andern ein Greuel.

Nun, was sagen Sie dazu, schwatze ich nicht mit Ihnen so kunterbunt als wenn Sie mich in Braunheim auf eine Tasse Kaffe eingeladen hätten? Aber lassen Sie's gut sein, manchmal soll auch was mit unterfließen, was Ihnen Freude macht. Hören Sie nur auch meine schlechten Witze mit Geduld an, das gehört dazu, wenn man mit mir auskommen will, wär's auch nur brieflich! Jetzt ist mir aber auch schon, als wenn ich Ihnen alles mündlich sagte, und ich meine schon, es wäre unverantwortlich, daß Sie mich immer so allein reden ließen! Wenn ich von Leipzig zurückkomme, muß aber ganz bestimmt ein Brief da sein, Verse und Alles!

Täuschung! Da bin ich wieder zurück (Sonntag den 8ten) und setze mich sogleich hin, um diese Blätter zu beendigen, über welchen mich vorgestern Abend Schlaf und Müdigkeit überraschte.

Bei dem eingetretenen Thauwetter hatten wir diesmal eine angenehmere Nachtreise als die drei ersten male. Wir fahren dann immer des Nachts um 3 Uhr von Weimar weg und sind gegen 8 Uhr in Leipzig. Wir waren diesmal unser vier. Zwei Schüler vom Doktor, Mason (Amerikaner) und Klindworth reisten mit.[12] Diesmal holte ich in Leipzig einige Besuche nach,

[12] William Mason (1829—1908), ein Amerikaner; Karl Klindworth, Klavierspieler und -lehrer von hohem Rang, auch Dirigent (1830—1916).

die ich nothwendig zu machen hatte, bei Frau Pohl, Harfeniſtin und Frau eines mir befreundeten Literaten, dem ich auch nächſtens einen Beitrag zu einem herauszugebenden Buch über Berlioz liefern werde — bei Concertmeiſter David u. bei Adolf Böttger, deſſen Name Ihnen vielleicht durch ſeine Überſetzung Byrons bekannt ſein wird.[13] Abends ging's dann in den Lohengrin. Der erſte Akt entzückte mich und ich weinte vor Begeiſterung bei dieſer großgedachten dramatiſchen Handlung. An den andern beiden Akten habe ich aber vieles auszuſetzen; dabei gingen ſie ſchlecht und ich war vom Wachen, Reiſen und Herumlaufen ſo marode, daß ich ſtatt mit Vergnügen zu hören höchſt peinlich gegen den Schlaf abkämpfen mußte. Das Publikum hatte ſich trotz der verdoppelten Preiſe zahlreich eingefunden und nahm Alles mit großer Wärme auf. Hoffen wir nun, daß die zweite Aufführung beſſer geht u. die Oper feſt auf dem Repertoire bleibt. Leider iſt Lohengrin ſelbſt und Ortrud dort ſehr ſchlecht beſetzt, der Männerchor, der eine Hauptrolle ſpielt, miſerabel!

Liſzt ſagte mir in Leipzig, daß er mir auch eine neue Überſetzung des Benvenuto Cellini v. Berlioz übertragen will, worauf ich mich ſehr freue. Der erſte Überſetzer, Riccius, hat für ſeine höchſt lederne Arbeit 20 Ld'ors Honorar erhalten. Ich hoffe, ich werde beſſer arbeiten u. fürchte, ich werde weniger Honorar bekommen, als jener. Die Flucht nach Egypten [Oratorium von Berlioz] erſcheint Mitte Februar mit meinem Namen als Überſetzer. Auch will mir Liſzt ſeine Sonette von Petrarca übergeben. Auch Berlioz wird mir ſeinen Fauſt zur Reviſion überſenden. Vielleicht werde ich mir alſo mit der Zeit ein Stück Geld durch ſolche Arbeiten verdienen. Vivat! d. h. er lebe! d. h. Peter!

Die Nacht nach Lohengrin habe ich wieder wenig geſchlafen, da wir ſchon um $5^1/_2$ aufſtanden um gegen Mittag wieder in Weimar zu ſein. Selten habe ich ſo wonnig geſchlafen als Mittags zwiſchen 2 und 4 auf meinem Canapee. Auch muß ich recht ſchön geträumt haben, ich weiß aber nicht mehr was. Abends ſah ich den Hamlet, den ein gewiſſer Hr. Siedler mit vielverſprechendem Talent ſpielte.[14] Liſzt bat mich nach dem Theater in den Erbprinzen zu gehen, um da den Dichter und Literaten Schlönbach (Illuſtrirte Ztg.) zu bewillkommnen, welcher heute Abend eine Tragödie bei Hof vorleſen wird, „Der letzte König von Thüringen". Sie ſehen, wieder eine Speculation auf thüringiſchen Nationalſinn, der auf den Tannhäuſer von Wagner ſtolz iſt. Ein andrer Tannhäuſer, ein Gedicht von 40 kleinen Abtheilungen von Adolf Frankel iſt in letzter Zeit hier in Weimar herausgekommen. Ich kann es der Freundin Anna zur Anſchaffung empfehlen. Am Ganzen wird Heſtermann ebenſoviel und mehr als ich auszuſetzen haben. Doch die Einzelheiten ſind ſchön, oft vortrefflich, und man ſieht, daß man es mit einem ordentlichen Dichter zu thun hat. — Da ſaßen wir denn bis gegen 12 Uhr im Erbprinzen und als ich nach Hauſe kam, ſchlief der Bediente feſt, u. war durch alles Klingeln nicht zu wecken. Was thun? Ich verſuchte es mit der Gartenthüre. Tiras kannte mich, und freute ſich über das kleine Intermezzo. Auch drang ich glücklich in den Garten, aber weiter ging's nicht. Ich hatte den Hausſchlüſſel von meinem Schüler Laub, einem ausgezeichneten Violinſpieler, in der Taſche, und ging in die Stadt zurück. Er gibt mir den Schlüſſel immer mit, wenn ich ihm Abends Stunde gebe. Ich alſo die 3 Treppen hinauf, 9-4-7-6-5-6-6-5-6 Stufen, nehme, während er im Alkoven ſchläft ſeinen ungeheuren ungariſchen Pelz vom Nagel, Bunda nennt man ihn, und lege mich aufs Sopha. Einige Überraſchungen wie die des Mädchens, die zum Feuermachen kommt und die Laub's als er Morgens eine fremde Stimme in ſeinem Zimmer hört können Sie ſich denken. Er ſteht auf und ſpielt ſeinem ſtrengen Lehrer eine zweiſtimmige Fuge vor, die er geſtern gemacht hatte. Ich nickte halb ſchlafend halb beifällig aus dem großen Pelz hervor.[15] Jetzt bin ich wieder auf der Altenburg, wo ich dieſe

---

[13] Frau Johanna Pohl, die Gattin des Anm. 5 erwähnten Richard Pohl, war eine bedeutende Harfeniſtin. Liſzt hat ſie oft wegen der Geſtaltung der Harfenſtimmen in ſeinen Werken um Rat gefragt. Ferdinand David (1810—1873), 1. Konzertmeiſter des Gewandhausorcheſters. Er war der erſte, der das Mendelsſohnſche Violinkonzert öffentlich geſpielt hat. Adolf Böttger (1815—1870) überſetzte nicht nur Byron, ſondern auch Pope, Milton, Goldſmith, Longfellow, die Oſſianiſchen Geſänge uſw.

[14] Der hoffnungsvolle Schauſpieler ſtarb ſchon am 24. Oktober desſelben Jahres.

[15] Ferdinand Laub (1832—1875) wurde 1853 Nachfolger Joachims als Konzertmeiſter der Weimariſchen Hofkapelle.

Blätter beende. Zum Ausziehen bin ich noch nicht gekommen. Eine ganz schöne Stube für 3 Thlr. monatlich hatte die Wirthin zu ihrem Bedauern eben anderweitig vergeben, und ich harre nun der Dinge, die kommen werden. — Unterdessen wird Susanne meinen Brief wegen der Uhr erhalten haben, und Sie warten vielleicht auf die Gelegenheit, um mir Ihren nächsten Brief zu senden. Diesmal vertröste ich Sie auf spätere Zeit, da ich in den nächsten 14 Tagen wohl schwerlich zum Schreiben kommen werde. Heut' abend spielt die Milanollo im hiesigen Theater,[16] und neulich hatten wir eine Quartettsoiree, worin 3 Schüler von Liszt das Tripelkonzert von Bach spielten: Pruckner, Mason und Klindworth und die Herren Laub, Stör, Waldbrühl und Coßmann 2 Quartette von Haydn und Mendelssohn vortrugen. Mein Verräther wird nächstens erscheinen, und Schott wird die Freude haben, mein Opus 7 eher als Opus 1 erscheinen zu sehen, da er mit meinen Liedern so trändelt. Mir geht's aber mit Allem so! Neulich schicke ich einen Artikel über Berlioz in Leipzig an's Berliner Echo, im Anfang December. Dies kündigt ihn endlich 8 Tage vor Neujahr an, daß er dann erscheinen würde und doch habe ich bis zu diesem Augenblick nichts davon zu sehen bekommen. Wenn ich ihn nun endlich, vielleicht in einigen Exemplaren erhalte, werde ich Ihnen eins davon schicken.

Jetzt aber grüßen Sie die Anna, Suse, Adolfine und Emma und lassen Sie Ihrem treuen Freunde bald specielle Nachrichten von dort zukommen.

Bleiben Sie gut Ihrem

Peter Cornelius.

(Fortsetzung folgt.)

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Wenige Tage nach Hans Pfitzners Kölner Aufenthalt erschien der, ihm an Alter und Rang nahestehende Paul Graener, um der Uraufführung seines, für Köln komponierten Konzerts für Violine und Orchester Werk 104 beizuwohnen. GMD Eugen Papst hatte die neue Schöpfung in den Mittelpunkt des 9. Gürzenich-Konzerts gestellt, und anstelle der, in letzter Stunde durch Krankheit verhinderten Alma Moodie hatte der jugendliche, aus der Kölner Musikhochschule hervorgegangene Münchener Akademieprofessor Willy Stroß die Solopartie übernommen und führte sie mit außerordentlicher Eindringlichkeit und Überlegenheit durch, sodaß auch er an dem starken Erfolg und den stürmischen Beifallskundgebungen zusammen mit dem Komponisten und dem Dirigenten, der sich ebenfalls gründlich in den Stil dieses Konzerts eingelebt hatte, teilnehmen durfte. Die drei Sätze verlangen vom Solisten wie vom Hörer weniger die Freude am bravourösen Spiel als Verinnerlichung und Ernst, der erst im Rondofinale einem, von schönstem Telemannschen Humor getragenen Satz weicht. Wie Graeners Cellokonzert, so bringt auch dieses Werk eine wesentliche Bereicherung der einschlägigen und nicht allzureichen Literatur. Paul Graener benutzte seinen Aufenthalt in Köln, um als Leiter der Reichsfachschaft Deutscher Komponisten in einem Kameradschaftsabend zu den westdeutschen schaffenden Musikern zu sprechen und ihnen berufliche Selbstverpflichtung als höchstes Ziel vor Augen zu stellen. Es gäbe keinen Beruf sondern nur eine Berufung als Komponist, und es gebe keinen Wertunterschied zwischen heiterer und ernster Musik, sondern Schaffende beider Richtungen hätten sich brüderlich die Hand zu reichen und gemeinsam zu streben. Hermann Unger als Gauobmann sprach dem Altmeister den Dank der zahlreich zu diesem Abend erschienenen Musiker, die auch die einheimischen Verleger, Dirigenten und Pressevertreter geladen hatten, aus. Das genannte Gürzenich-Konzert bot als Auftakt zu dem Graenerschen Werke Johann Nepomuk Davids Orchester-Partita, deren künstlerische Begabung und Wollen imponierte, wenn auch eine Stileinheit zwischen Ex- und Impressionismus noch nicht gefunden zu sein scheint. Die allösterliche

[16] Teresa Milanollo (1827—1904) hervorragende italienische Geigerin, reiste anfangs mit ihrer Schwester Maria, auch einer vortrefflichen Geigerin, dann nach deren frühem Tode allein.



Aufnahme L. Held, Weimar

Caſimir von Paſzthory



Aufnahme K. Winkler, Wien

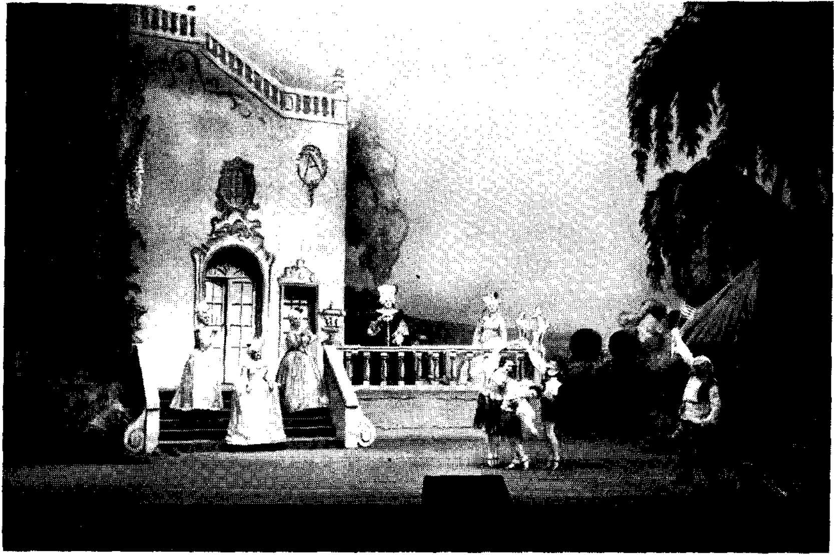
Theodor Streicher



Aufnahme Laftur, Island

Franz Mixa







Aufnahmen
H. Eckner,
Weimar

3 Bühnenbilder zur Weimarer Uraufführung von Casimir von Paszthory's Oper „Die Prinzessin und der Schweinehirt"

Aufführung der Bachſchen Matthäuspaſſion ſtand wieder unter dem Zeichen der hilfreichen Mitarbeit des, vom Dirigenten Papſt geleiteten Kölner Männergeſangvereins und zugleich unter demjenigen der Heranziehung namhafter ſoliſtiſcher Kräfte, ſo der Münchener Sopraniſtin Eliſabeth Feuge, der Züricher Altiſtin Nina Nueſch, der Münchener Herren Patzak und Georg Hann und des Kölner Opernbaſſiſten Siegfried Tappolet, denen ſich als tüchtige Vertreter ihrer Inſtrumente Prof. Bachem (Orgel) und Pillney (Cembalo) anſchloſſen. Gleichſam als muſikaliſche Vorfeiern dieſes, immer wieder das ganze muſikliebende Köln verſammelnden Ereigniſſes erklang Bachs „Dritter Teil der Klavierübung", unter welch beſcheidenem Titel ſich eine großartige Sammlung von Choralvorſpielen nach Luthers Katechismus verbirgt, und denen Prof. Michael Schneider, der neue Leiter der evangel. Kirchenmuſikabteilung der Muſikhochſchule, in der Karthäuſerkirche eine vollendete Wiedergabe zuteil werden ließ. Und der von ihm betreute Bach-Verein bot des großen Bachvorläufers Heinrich Schütz „Sieben Worte Jeſu Chriſti am Kreuze", dieſe geniale Vereinigung altniederländiſchen mit italieniſchem Renaiſſanceſtiles, eingeleitet durch Buxtehudes Kantate „Nimm von uns, Herr" und abgeſchloſſen durch ein neues Werk des, an der Muſikhochſchule wirkenden Theorielehrers und Chorleiters Otto Siegl „Abendopfer", ein feinlyriſches und dabei volkstümliches Werk. Geiſtliche Chormuſik brachte auch die, von Robert Engel geleitete „Muſikantengilde" unter Heranziehung von Blockflöten, Gamben und Lauten, ſo Motetten von J. H. Schein, Bachs (einſt von Mozart bewunderte) Motette „Singet dem Herrn" und eine Trioſonate von Sammartini, die alle eine ſorgſame Ausdeutung erfuhren. Zugunſten des Winterhilfswerks ſangen alle Kölner Männerchöre. Einen, ebenfalls im Dienſte der Kunſt und der Wohltätigkeit erprobten Kölner ehrte der Quartettverein Nippes: Karl Roſt, den von der deutſchen Königin auf rumäniſchem Throne, Carmen Sylva, ſ. Zt. zum Kammerſänger ernannten und trotz ſeiner 75 Jahre noch heute jugendfriſchen und ſtimmfrohen Muſiker. Im Rahmen der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" erſchienen die Kuban-Koſaken, die im Gegenſatz zu den Donkoſaken ein eigenes Orcheſter mit ſich führen und u. a. eine Fantaſie aus der ruſſiſchen Nationaloper „Das Leben für den Zaren" von Glinka für Balalaikabeſetzung virtuos vortrugen.

Neben dem choriſchen war wieder das kammermuſikaliſche Geſchehen in Köln lebendig und vielſeitig: ſo zeigten im Gürzenich Vertreter der Konzertgemeinſchaft deutſcher blinder Künſtler vollwertige Leiſtungen, ſo der Dortmunder Otto Heinermann als Komponiſt und Pianiſt, der Münſteraner Geiger Ernſt Brüggemann als trefflicher Interpret der Kreutzerſonate, die Kölner Sopraniſtin Maria Klaeſer-Cremer und Käthe Joſefiak-Dietz als Liedgeſtalterinnen in Werken von Schumann, Brahms und Reger. Das Kölner Streichquartett bot u. a. Haydns Hornkonzert mit Bernhöfft-Körner als hervorragendem Soliſten und ein, von Pillney ausgezeichnet vorgetragenes Klavierkonzert, das in dieſer kammermuſikaliſchen Beſetzung all ſeine intimen Reize entfaltete, endlich Schuberts göttlich langes und melodienſeliges Oktett. Als glänzende Vertreterin ihres Faches erwies ſich die, an der Rheiniſchen Muſikſchule als Lehrerin längſt hochanerkannte Frieda Stahl, die im Rahmen eines eigenen Abends Werke von Bach, Chopin, Beethoven techniſch ebenſo überlegen wie muſikaliſch durchfühlt und formal logiſch aufgebaut vortrug und lebhaft gefeiert wurde. Der junge Rudi Stralendorff zeigte ſich als zukunftsreicher Liſzt- und Chopinſpieler, Ruth Wyſtrychowski aus der Schule des Kölner Pianiſten Werner Heyer als hochtalentierte Pianiſtin in Werken von Händel, Haydn und Brahms, und Hugo Steurer aus der Münchener Schule Schmid-Lindners bewies an Werken von Schumann, Beethoven und Reger eine kammermuſikaliſche Kultur, die ihm auch als Begleiter der holländiſchen Geigerin Hanna Endenijk zu einem gediegenen Zuſammenſpiel verhalf. Die junge franzöſiſche Celliſtin Jaqueline Rouſſel ſtellte ſich als Interpretin einer Sonate Debuſſys und Caſſados, ſowie kleinerer Stücke von Fauré, Turina uſw. als nuancenreiche Künſtlerin vor, der Jeanne Bernard eine vorzügliche Begleiterin war.

Die NS-Kulturgemeinde vermittelte dankenswerterweiſe eine Sonderveranſtaltung „Muſik und Tanz", getragen von der Tanzgruppe der Kölner Oper und eine Morgenfeier mit „Nordiſcher Muſik", die nach aufſchlußreichen einführenden Worten Studien-

Assessors Baumhof Klavierwerke von Sibelius und Grieg, von dem Düsseldorfer Hubert Flohr bravourös dargeboten und Lieder von Kilpinen und Leifs, durch Dan. Aug. Schmidt (Baßbariton) und Mayer-Rosa (Klavier) stilgetreu interpretiert, bot, dazu Flötenvariationen des alten Kuhlau, denen Reinhard Fritsche ein vollendeter Ausdeuter war. Ein interessantes Lehrgespräch führte der Kölner Komponist Otto Römer in der Literarisch-Musikalischen Gesellschaft vor, das die moderne Musik behandelte und die aktive Teilnahme der Zuhörer fand. Harald Kreutzberg, von seinem Hauskomponisten F. Wilckens begleitet, zeigte wieder meisterliche Tanz- und pantomimische Kunst, die alle Gebiete der Stimmung und Gebärde umfaßten und vom Nachgestalten des Orpheus bis zum Gassenbubentanz reichten.

Das Kölner Kammerorchester unter Erich Kraak holte sich in der Londoner Queens Hall mit Werken von J. Christian, dem „Londoner" Bach bis zu Max Trapp einen starken Erfolg, und der Kölner Männergesangverein wird auf der Pariser Weltausstellung im Rahmen der Deutschen Kulturwoche vom 1. bis 10. Juli ebenfalls für deutsches Ansehen im Auslande werben. An der Staatl. Hochschule für Musik in Köln übernahm GMD Eugen Papst die Meisterklasse für Dirigieren. Die Leitung des Chores bleibt in den Händen Otto Siegls. Im Opernhause erlebten wir die erfolgreiche Neueinstudierung der „Mona Lisa" von Max Schillings, deren, einen deutschen Verismo anstrebende Dramatik erneut ihre Wirkung erzielte und den Ausführenden, Erich Riede am Pult, Alexander Spring als Spielleiter, Björn als Bühnenbildner, Ruth Jost-Arden in der Titelrolle und Philipp Rasp und Emil Treskow in den bei den wichtigsten Seitenpartien vollen Beifall eintrug. Das Osterfest schenkte uns eine sorgfältig vorbereitete Wiederaufnahme des Wagnerschen „Parsifal" mit Generalintendant Spring als szenischem, Fritz Zaun als musikalischem Leiter und Mathias Steland als überzeugendem Interpreten der Titelrolle, Ruth Jost-Arden als Kundry, Frese als Amfortas und Witte als Gurnemanz, Germann als Titurel und Griebel als Klingsor, alle mit Erfolg bemüht, den Bayreuther Stil einzuhalten.

Im Reichssender Köln erlebten wir die stilechte Wiedergabe der Mozartschen Oper „Cosi fan tutte" in Dr. Anheißers Übersetzung unter GMD Zaun, den Schumann-Byronschen „Manfred" in der Bearbeitung des Kölner Dichters Ilges unter Kandners szenischer und Breuers musikalischer Führung, eine ausgezeichnete Funkoper Leo Justinus Kauffmanns und des elsässischen Dichters Reinacher nach Brentanos „Geschichte vom braven Annerl", eine Kurzoperette „Anni, die Kellnerin" von Mausz und Wippermann, eine August Bungert-Stunde mit Liedern und Werken für zwei Klaviere echt romantischen Gehaltes, geleitet von dem als Tonmeister hier wirkenden Großneffen des aus Mühlheim-Ruhr stammenden Komponisten, weiter eine Stunde mit Kammerwerken Josef Reiters, des in Braunau, der Geburtsstadt unseres Führers zur Welt gekommenen Altmeisters ebenfalls romantischer Einstellung, ein sinfonisches Konzert, von Heinrich Kappstein geleitet, das Kauns Märkische Suite und Trapps Divertimento in schöner Nachgestaltung brachte, eine Liederstunde mit kostbaren Lönsgesängen Paul Graeners, der selbst am Flügel saß und Trude Fischer als werktreue Interpretin begleitete. Als Uraufführung hörten wir Nordische Zwiegesänge vom deutschen Jahresring des, in Köln lebenden, einst von Wüllner herangebildeten feinsinnigen Kontrapunktikers Paul Hoffmann, der unlängst mit einem Werk von der Preußischen Akademie preisgekrönt wurde, heitere Musik für drei Instrumente des jungen Otto Römer, wertvolle Unterhaltungsmusik, Graeners reif-meisterliches Klaviertrio Werk 68, vom Haaß-Trio famos dargeboten, alte Musik von Purcell, Bach und Telemann, ausgeführt von der Kölner Violenvereinigung, dazu das Gastspiel des Essener Pianisten Dr. Gaston Dejmek und des Barmer Geigers Anton Schoenmaker als hervorragender Kammermusiker, des jungen, an der Kölner Musikhochschule studierenden Cellisten Henk Welling, des französischen Pianisten Emile Passani, der u. a. auch Chabrier mit vollendeter Klangkunst wiedergab, endlich wertvolle alte Kammermusik mit tüchtigen einheimischen Künstlern, der Cembalistin Erika Schütte, dem Harfenisten Max Saal, der Geigerin Lotte Hellwig-Josten, zuletzt geistliche Orgelmusik von Brahms und Reger,

der Prof. Schneider ein glänzender Anwalt war. Das Preisausschreiben für gehobene Unterhaltungsmusik brachte dem Reichssender mehr als 2000 Einsendungen, wobei sich neben vielem Herkömmlichen doch manches Gute und Wertvolle fand, und das auch die aktive Teilnahme von Berufskomponisten geweckt hatte.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Grenzfälle der Musik.

Es gibt eine ganze Anzahl musikalischer Schöpfungen, in denen der Komponist die Tiefe und Weite des musikalischen Ausdrucks oder die Mittel der musikalischen Darstellung — vielfach auch beides gleichzeitig — derart gesteigert hat, daß ein Darüberhinaus nicht mehr möglich erscheint. Selbst Komponisten, die schon eine Reihe hervorragender, gültiger Werke geschrieben haben, greifen in diesen „Grenzfällen der Musik" gewissermaßen über sich selbst hinaus, erschließen sich und ihren Mitmenschen jene Grenzenlosigkeit des Wollens und Fühlens, deren die menschliche Seele fähig sein kann. Und diese Grenzenlosigkeit wird gebannt in Werke, an deren Gestaltung auch der bewußte formende Verstand, Nachdenken und Planung einen erheblichen Anteil haben. Die als Widerspruch aufzufassen wäre verfehlt, denn bei einer genialen Begabung fügt sich alles zum Ganzen, die unterbewußten seelischen Kräfte wie die Denkfähigkeit.

Zu den Erlebniskreisen, die vor allem deutsche Künstler zur äußersten Anspannung ihrer Gestaltungskraft angetrieben haben, gehört in erster Linie das Thema vom Gottmenschen, das Aufheben des Gegensatzes zwischen Überpersönlich und Persönlich, zwischen Jenseits und Diesseits, ihr Einswerden in der Seele des Menschen, und zwar in der Seele des diesseitigen Menschen. Unter den großen Kunstwerken, die sich der Gestaltung dieser Aufgabe auf christlicher Grundlage widmen, hat Johann Sebastian Bachs Passion nach dem Evangelisten Matthäus von jeher eine Sonderstellung eingenommen; es ist wohl das meistaufgeführte Werk seiner Gattung, bezeichnend hierfür ist ja die Tatsache, daß es in Leipzig, dem Ort seiner Entstehung und Uraufführung, seit langem jährlich regelmäßig aufgeführt wird und am Gründonnerstag wie am Karfreitag eine übervolle Thomaskirche findet. Warum spricht aber gerade dieses Werk zahllose Menschen so unmittelbar an, warum muß selbst Bachs Johannespassion, die in ihrer Art doch ebenfalls vollendet ist, in der Aufführungszahl hinter ihrem Schwesterwerk erheblich zurückstehen? „Herr, unser Herrscher", „Großer König, groß zu allen Zeiten": dies ist das Thema der Johannespassion: das Göttliche in seiner ganzen unnahbaren, fast unbegreiflichen Majestät, die durch den breit ausgeführten menschlichen Fanatismus der Volkschöre gegensätzlich nur noch stärker hervorgehoben und verdeutlicht ist. Nur gelegentlich, wirklich eindeutig erst im Schlußchoral, kommt hier dem überpersönlichen, göttlichen Seinsgrunde gegenüber jene Haltung zur Geltung, die für die Matthäuspassion durchweg bestimmend ist: Das Göttliche nicht als ferne, unbegreifliche Majestät über den Menschen, sondern als persönlichster, innerlichster und begreiflichster Besitz jedes Menschen, der einer solchen Haltung dem überpersönlichen Seinsgrund gegenüber fähig ist. Die Eigenart aller großen deutschen Mystiker vom Mittelalter bis zur Gegenwart, den überpersönlichen Seinsgrund in seiner ganzen Unermeßlichkeit und Erhabenheit in die Seele des Einzelmenschen zu legen, ihn — im edelsten Sinne des Wortes — zu „vermenschlichen" und ihm gerade dadurch erst seinen höchsten Wert zu verleihen: diese Eigenart hat in Bachs Matthäuspassion eine besonders klassisch-klare Ausprägung gefunden. Deshalb fühlen sich innerlich veranlagte Menschen — und ihrer gibt es doch recht viele — gerade von diesem Werk besonders angezogen und deshalb findet es eine derart ausgedehnte Aufnahmebereitschaft.

Für die Wiedergabe des Werkes ist es wesentlich, daß die Ausführenden den Zugang zu dieser Haltung, die dem Werk zugrunde liegt, wirklich finden, und es spricht sehr für

Günther Ramin, der die Aufführung leitete, daß er seine außergewöhnliche Gabe der musikalischen Darstellung bei aller Kraft und bei allem Temperament völlig im eigentlichen Sinne dieses Werkes zu entfalten vermochte. Auch Gerhard Hüsch gab seinem Christus jenen bei aller Erhabenheit persönlichen, menschlichen Beiklang, der unverkennbar und in der Wiedergabe deshalb auch möglich ist. Die Partie des Evangelisten verlangt wohl eine gewisse Erregtheit und dramatische Schlagkraft, die Heinz Marten auch durchaus zur Geltung brachte; doch wußte dieser Sänger den tragenden Grundton des Werkes deutlich durchklingen zu lassen. Ganz auf ergreifende Innerlichkeit war die Wiedergabe der großen weiblichen Solopartien durch Margarete von Winterfeld und Lotte Wolf-Matthäus gestellt. Tüchtig wie immer das Orchester und seine Solisten, ebenso die Spieler der Continuoinstrumente, und der Gewandhauschor ist derart auf Bach eingesungen, daß auch von Seiten des Chores eine völlig vollendete Darstellung möglich wäre, wenn — wir werden nicht müde werden, dies zu betonen! — die bei Bach nun einmal unerläßliche kleine Chorbesetzung in diesen sonst so vorbildlichen Aufführungen endlich Platz greifen würde. Die unabdingbare Forderung nach werkgerechter Klarheit der Polyphonie und nach dem richtigen Verhältnis zwischen Chor und Orchester gestattet nun einmal eine große Chorbesetzung nicht, und erfreulicherweise ist ja beim Gewandhauschor nicht die Gefahr gegeben, daß er durch ein Bachsingen in kleiner Besetzung Schaden leidet, da er in den Gewandhauskonzerten reichlich Verwendung als großer Chor findet. Außerdem gibt es noch eine andere, eigentlich sehr nahe liegende Möglichkeit, den ganzen Chor in der Thomaskirche singen zu lassen: man teile ihn und führe in der Passionszeit mit dem einen Teil die Johannespassion, mit dem anderen die Matthäuspassion auf! Damit wäre allen geholfen.

Einen Grenzfall der Musik, allerdings völlig anderer Art, bedeutet auch Richard Strauß' „Elektra", die unser Opernhaus neueinstudiert herausbrachte. Denn während in der Bachschen Passion die ganze Unermeßlichkeit des überpersönlichen Seinsgrundes in die menschliche Seele verlegt ist, sind Haß und Liebe, Verzweiflung und Beglückung als irdisch-diesseitige Erscheinungen die Erlebniskreise dieses bedeutendsten Werkes von Richard Strauß, jedoch derart gesteigert, daß auch hier ein Darüberhinaus nicht möglich erscheint. Diese Steigerung bis zu einem Grenzfall der Musik hin äußert sich in dieser Oper auch durch eine Steigerung der orchestralen Mittel und damit durch ein Verlegen der Ausdruckswerte ins Orchester, wie dies weitergehend ebenfalls nicht denkbar ist. Eine gute Wiedergabe der Oper ist infolgedessen in erster Linie von den Qualitäten des Dirigenten und des Orchesters abhängig, und hierfür boten allerdings GMD Paul Schmitz und das Gewandhausorchester die günstigsten Voraussetzungen. Die unheimliche Leidenschaftlichkeit dieses Werkes fand mit ihren vielfältigen Abstufungen und Höhepunkten in Schmitz einen wahrhaft erschöpfenden Ausdeuter und am Orchester bestätigte sich wiederum die schon mehrfach gemachte Beobachtung, daß seine Leistungsfähigkeit mit der Schwierigkeit der Aufgabe nur wächst; hier, da es sich um einen Grenzfall auch des Orchestralen handelte, kam infolgedessen eine Glanzleistung zustande. Die Bühnenkräfte hatten demgegenüber einen schweren Stand, aber es war doch beachtlich, wie Margarethe Bäumer die Titelrolle zu bewältigen vermochte, und Ilse Schüler bot als Chrysothemis sogar eine überraschend abgerundete Leistung. Überzeugend der Orest von Walther Zimmer, packend in der dramatischen Charakterisierung der Aegisth von Alfred Bartolitius, gut besetzt auch die kleineren Rollen, und so hätte auch die Bühne eine in sich geschlossene Leistung bieten können, wenn die Darstellerin der Klytämnestra ihre Rolle wirklich gestaltet und nicht nur mit äußerlicher Theatralik versehen hätte.

Matthäuspassion und die „Elektra" sind ihrer Art nach völlig verschieden; im ersten Werk ruht der Mensch in der Fülle des überpersönlichen Seinsgrundes, das andere Werk schildert den Menschen in der Bindung an seine Leidenschaften; beiden gemeinsam ist nur die Tatsache, daß jedes Werk seine besondere Haltung bis zur letzten Möglichkeit verfolgt und daß damit „Grenzfälle der Musik" entstehen. Denkbar wäre nun ein Werk, das mit der gewaltigen Triebkraft menschlicher Leidenschaft sich den überpersönlichen Seinsgrund zu erschließen suchte und ihn sich auch erschließt. An dieses maßlos schwierige Unterfangen kann

ſich allerdings nur ein Genie wagen, und auch dieſem wird es nur ſelten gelingen. Gelingt es aber wirklich, dann iſt zu erwarten, daß wieder ein Grenzfall der Muſik entſteht, und ein klaſſiſch-vollendeter Fall dieſer Art iſt Beethovens Neunte Sinfonie. Sie iſt von jeher als Ausnahmewerk empfunden worden — wie lange dauerte es nicht, ehe ſie ſich durchſetzte! — und wie die alljährliche Matthäuspaſſion eine überfüllte Thomaskirche, ſo findet die regelmäßig im letzten Gewandhauskonzert aufgeführte „Neunte" bei Hauptprobe und Konzert einen überfüllten Gewandhausſaal. Stärkſte Steigerung aller Empfindungen und größte Verinnerlichung: damit erzwingt ſich Beethoven geradezu den Zugang zu jener Welt, die bei ihm ſchließlich letzte Geſtalt annimmt in dem Ruf „Götterfunken" und dem grenzenloſen, alle Individualität auslöſchenden Schlußjubel des Orcheſters. Beethoven ſtand ein Umkreis ſeeliſcher Regungen offen, wie nur wenigen Menſchen, er hat dieſe Fülle in vielen Werken dargeſtellt, die ſchon genügen würden, ihn unſterblich zu machen. Und doch erreicht Beethoven ſeine letzte Größe erſt dadurch, daß er mit den Mitteln einer gewaltigen, unendlich vielgeſtaltigen ſeeliſchen Triebkraft zu der unermeßlichen Fülle des überperſönlichen, göttlichen Seinsgrundes vorzudringen und dieſen Vorgang in Werken wie der Neunten Sinfonie zu geſtalten vermag. Dadurch wird er aber Geiſtern wie Bach und Bruckner ebenbürtig.

Für eine vollendete Wiedergabe dieſes Werkes iſt alſo Vorausſetzung, daß der Interpret den Gang vom Menſchlich-Leidenſchaftlichen zum Überperſönlichen nachzuſchreiten vermag, und dieſe Vorausſetzung iſt bei Hermann Abendroth gegeben. Wohl machten ſich im Scherzo einige Schwankungen bemerkbar, wohl war das Adagio nicht von jener letzten Verinnerlichung getragen wie in früheren Jahren: unverkennbar iſt die werkgerechte Haltung des Dirigenten zu dieſer Sinfonie und dem entſprechend der Eindruck. Orcheſter und Chor taten ihr Beſtes, nicht weniger die Soliſten Käte Heidersbach, Dorothea Schröder, Rudolf Dittrich und Rudolf Watzke.

Grenzfälle der Muſik werden nicht alle Tage geſchrieben. Sie ſind immer Ausprägungen eines reifen Zeitſtils und einer großen Perſönlichkeit. Der deutſche Hochbarock und Bach, die Wiener Klaſſik und Beethoven, der hochentwickelte Orcheſterſtil der Vorkriegszeit und Richard Strauß ſind die bewegenden Kräfte, denen die erwähnten Werke ihr Entſtehen verdanken. Wenn nun auch die unmittelbare Gegenwart wieder zu einem ſolchen Grenzfall der Muſik gelangen konnte, ſo iſt dies nicht nur ein Zeugnis für den Schöpfer dieſes Werkes, ſondern auch ein Zeugnis für unſere Zeit, die wieder reif für ſolche Leiſtungen wurde, und tatſächlich iſt auch die „Partita für Orcheſter" von Johann Nepomuk David undenkbar ohne die letzten Jahrzehnte und die von Max Reger — nie ſei ihm das vergeſſen! — ausgelöſte Schaffensrichtung, muſikaliſche Bindungen in der Polyphonie zu ſuchen und zu finden. Der Aufbau dieſes Werkes aus einem einzigen Thema und die Spiegelkrebsfuge, dieſer wahrhafte „Grenzfall der Polyphonie" bedeuten ſo etwas wie eine endgültige Rechtfertigung dieſer polyphonen Schaffensrichtung. Im Januarheft wurde, wie erinnerlich, eine eingehende Darſtellung des Werkes gegeben, die den „Grenzfall"-Charakter der Partita genügend deutlich machte; dieſer iſt ja nicht nur durch die Thematik gegeben, ſondern vor allem durch die ſeeliſche Haltung des Ganzen, die den Typus des Myſtikers ungewöhnlich rein und deshalb klar erkennbar ausprägt. Die diesmalige Aufführung unter Walther Daviſſon im Landeskonſervatorium ſtellte den thematiſchen Aufbau klar heraus und ließ auch das Ein- und Auskreiſen des ſeeliſchen Zentrums der „unio mystica" ohne weiteres deutlich werden. Dieſe Aufführung erhellte das Werk aber noch nach einer anderen Richtung hin beſonders eindrucksvoll: Daviſſon verfügt über ein Orcheſter, das aus lauter Jugendlichen beſteht, und beſitzt die glückliche Gabe, dieſes Orcheſter bei aller erzieheriſch-pfleglichen Einwirkung auch bei ſeiner Jugendlichkeit zu packen. Das kam aber der Partita ſehr gut zuſtatten, denn dadurch zeigte ſich erſt richtig, was für energiegeladene Ballungen dieſem Werk bei aller Strenge des thematiſchen Aufbaus und bei aller grenzenloſen Innerlichkeit des dritten Satzes innewohnen. Vor allem iſt die Sprengkraft des letzten Satzes geradezu übermächtig. So wurde auch dieſes Werk ein Beweis dafür, daß die Beſonderheit ſolcher „Grenzfälle der Muſik" gerade in der überſtrömenden Grenzenloſigkeit ihres ſeeliſchen Erfüllſeins beruht.

Chormusik.

In der Zeit vor Ostern war reichlich Gelegenheit gegeben, vor der selbstlosen und künstlerisch hochwertigen Arbeit unserer Chöre wieder einmal alle Hochachtung zu bekommen. Der Gewandhauschor sang nicht nur die Matthäuspassion und die „Neunte", sondern unter Hermann Abendroth in einem Gewandhauskonzert aus „Fausts Verdammung" von Berlioz; mag in diesem Werk heute vieles verblaßt sein: manche Abschnitte — und nicht nur die berühmten drei Orchesterstücke — fesseln auch jetzt noch, besonders bei einer derart ausgezeichneten Wiedergabe. Der Riedelverein und der Chor des Reichssenders Leipzig vereinigten sich unter Hans Weisbach zu einer hervorragenden Aufführung von Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele" im Sinfoniekonzert der NS-Kulturgemeinde; auch das Sinfonieorchester hatte an dem Gelingen wesentlich Anteil, und von den Solisten kam Lore Fischer ausdrucksmäßig der Haltung des Werkes am nächsten.

Wertvolles vermitteln nach wie vor die Kirchenchöre. Die Chorleistung des Matthäikirchenchores, der unter Max Fest die Schützsche Matthäuspassion aufführte, war hocherfreulich, und da außerdem werkgerechte Solisten und mit Hanns Fleischer ein genauer Kenner des liturgischen Stils gegeben waren, rundete sich der Gesamteindruck überzeugend ab. Ein besonders schönes Geschenk an die Musikfreunde vermittelte Willy Stark, der zum vierzigjährigen Jubiläum der Johanniskirche Händels „Dettinger Tedeum" aufführte und damit eine Leistung bot, die jeden Händelfreund aufs angenehmste überraschte. Stark bringt eigentlich alle Voraussetzungen mit, um Händel, dessen Werke im Leipziger Musikleben bisher nur zufällig-gelegentlich auftauchten, mit einer gewissen Stetigkeit zu pflegen und dadurch zu der ihm gebührenden Geltung zu bringen. Der Klang des Chores, der offensichtlich mit Liebe und Begeisterung sang, war ganz ausgezeichnet; das Verhältnis der Klangquantitäten zwischen Chor und Orchester — das mit starkbesetzten Oboen spielte — war stilgerecht ausgewogen und vermittelte deshalb einen wirklich unverfälschten Barockklang. Vor allem hat aber Stark — und das ist das Wichtigste! — im Treffen der Händelschen Zeitmaße jene instinktive Sicherheit, die von Steifheit und Langeweile ebensoweit entfernt ist wie von zivilisatorisch bedingter Nervosität und Händel in seinem Wesenskern zu erfassen weiß: in seiner kraftvollen, in sich geschlossenen Männlichkeit. Daß wir uns nach dieser eindrucksvollen Aufführung in der Johanniskirche schon auf den nächsten dortigen Händel freuen, läßt sich nicht verheimlichen. Dem Tedeum ging eine sorgfältig ausgefeilte Wiedergabe von Bachs G-dur-Messe voraus.

Unter den führenden Männerchören der Stadt weiß der Lehrergesangverein unter Günther Ramin durch hochwertige Programme und ihre entsprechende Ausführung immer besonders zu fesseln. Das diesjährige Winterkonzert brachte nach Beethovens Coriolanouvertüre Werke von Brahms, Schubert und Reger, die sämtlich auf einen hochgestimmten hymnischen Ton ausgerichtet sind und mit ständig gespannter Aufmerksamkeit daher nur in einer derart vorzüglichen Wiedergabe angehört werden können, wie wir sie hier erlebten. Im Schlußwerk, Hermann Wunschs „Chor der thebanischen Alten", klingt zwar ein hymnischer Grundton ebenfalls vernehmlich durch, doch ist hier eine handfest-gegenständlich arbeitende Schilderung die Hauptsache. Das gibt eine sichere Publikumswirksamkeit; doch muß die Frage offen bleiben, ob ein solches Verfahren gerade bei Hölderlin das Richtige ist.

Zeitgenössische Musik.

Die Orchesterkonzerte des Landeskonservatoriums hat Walther Davisson seit kurzem auch dem zeitgenössischen Schaffen zugänglich gemacht, sicher aus der richtigen Erwägung heraus, daß dadurch nicht nur die Programme lebendiger wirken, sondern daß die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik die geistige Lebendigkeit und Schnelligkeit der musikalischen Auffassung bei den angehenden Orchestermusikern ausgezeichnet schult und deshalb einen schätzbaren erzieherischen Wert darstellt. Durchaus verständlich, daß diese Konzerte in erster Linie Komponisten zugute kommen, die dem Landeskonservatorium selbst angehören, und die Jugendlichkeit des Orchesters gewann, wie erwähnt, nicht nur Davids Orchesterpartita eine wesentlich neue Seite ab, sondern ließ auch den Übermut von Hermann Grabners „Per-

keo“-Suite für Bläſerorcheſter in ſeiner kraftſtrotzenden Fülle lebendig werden, ohne daß die liebenswürdig-humoriſtiſchen und nachdenklich-beſinnlichen Züge dieſer Suite etwa zu kurz gekommen wären. Das Werk iſt 1923 geſchrieben, die Orcheſtermuſik dieſer erſten Nachkriegsjahre iſt heute faſt völlig verſchwunden und vergeſſen; je größer aber der Abſtand zu dieſer Zeit wird, deſto klarer ſtellt ſich heraus, was für ein wertbeſtändiger Treffer dieſe Perkeo-Suite eigentlich iſt. Stark auf Klangfarbe geſtellt die „Deutſchen Tänze“ von Otto Wittenbecher; bewährtes muſikaliſches Formelgut in neuer Aufmachung verwendet die „Deutſche Walzer-Suite“ von Hans Griſch, ſie wirkt trotz Einführung konzertierender Elemente auf die Dauer zu eintönig, da der Komponiſt nicht genügend Eigenes zu bieten vermag, um die ſtändig gleiche Taktart eines ziemlich ausgedehnten Werkes ſtichhaltig zu füllen. Johann Nepomuk David brachte mit dem Kantoreichor ſeine Motette „Ex deo nascimur“ zu einer Wiedergabe, deren Eigenart durch den Willen des Komponiſten beſtimmt war und infolgedeſſen tiefſte Eindrücke hinterließ.

Hans Weisbach führte in einem ſeiner Sinfoniekonzerte die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius erſtmalig auf. Feſſelnde Einzelheiten; die Zügigkeit und Urſprünglichkeit der Sibeliusſchen „Zweiten“ wird aber zweifellos nicht erreicht.

Von den im Wert recht unterſchiedlichen zeitgenöſſiſchen Werken, die im Gohliſer Schlößchen in letzter Zeit zu hören waren, ſeien einige erwähnt: ſatztechniſch tüchtig das Streichquartett in h-moll von Hans Wolfgang Sachſe, doch bleibt es zu ſtark in einer ſpätromantiſchen Regernachfolge haften und dringt zu wenig zu einer perſönlichen Haltung vor. Walter Zoellners Klavierſonate F-dur knüpft an den Reger der Klavierſonatinen an, doch würde auch ſeinem Werk ein etwas mehr eigengeprägter Charakter gut ſtehen. Sigfrid Walther Müllers Haydnvariationen für Klavier ſind wohl ſehr geiſtvoll gearbeitet, doch betonen ſie zu ſehr den Kontraſt zwiſchen den einzelnen Teilen und zu wenig den großen Zug, der auch durch eine Variationenreihe gehen muß, ſoll ſie als Großform nicht auseinanderfallen. Trefflich dagegen das witzige Liedchen „Fuge“. Hermann Grabners ſchlichten und ſchönen „Kinderliedern“ begegnete man gern einmal wieder und Günther Ramins gedruckter Erſtling, ſeine C-dur-Violinſonate, feſſelt, obwohl ſie zu ſehr zerfällt, durch ihren Schwung. Unter den ausführenden Kräften zeichneten ſich beſonders aus die Pianiſtin Eliſabeth Bran, die Geigerin Liſelotte Böttïcher und das Leipziger Streichquartett.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Mit aufrichtiger Freude darf man die Erſtaufführung von Wolf-Ferraris umgearbeiteter Oper „Der Schmuck der Madonna“ in unſerem Opernhaus begrüßen. Sie verändert allerdings etwas das Bild des Komponiſten, den wir hauptſächlich als den hochbegabten Schöpfer feiner kleiner muſikaliſcher Luſtſpiele, einer Art Moderniſierung der alten opera buffa, kennen. Dieſe delikat ausgearbeiteten Stücke, wie „Suſannens Geheimnis“, „Die neugierigen Frauen“ oder „Die vier Grobiane“, ſelbſt der „Sly“, den die Volksoper vor zwei Jahren ſehr ſchön herausgebracht hatte, ſchienen auf dem eigentlichen Weg des Komponiſten zu liegen, den er mit dem „Schmuck der Madonna“ zeitweilig verlaſſen hatte. Auch hat die Oper ihre Geſchichte. Im Jahre 1911 war ſie an der Wiener Volksoper uraufgeführt worden, mit der Jeritza in der Hauptrolle, und mit all den kraſſen und leidenſchaftlichen Theatereffekten, die eine Oper des italieniſchen Verismus haben mußte. Für die Aufführung in der Staatsoper nun mußte all das Wüſte der erſten Faſſung entfernt oder gemildert werden: die Liebesſzene angeſichts des geraubten Marienſchmuckes iſt verſchwunden, und am Schluſſe rennt ſich der Kirchenſchänder nun nicht mehr den Dolch ins Herz, um ſo der Strafe zu entgehn, ſondern er ſinkt, in Reue entſühnt, leblos vor der Marienſtatue zu Boden. Wiener Zeitungsmeldungen zufolge hatte der Vatikan dieſe neue Faſſung für die Wiener Staatsoper ausdrücklich approbiert. Waren ſo die religiöſen Bedenken beſeitigt, ſo iſt doch andrerſeits durch dieſe Wandlung zum Frommen, durch den Sprung aus der irdiſchen in die himmliſche Extaſe, die die Handlung eigentlich treibende Liebesgeſchichte ausge-

löſcht und ſo in Stoff und Anlage des Werkes etwas Widerſprechendes, Unechtes hineingetragen worden, was den Ausgang matt erſcheinen laſſen muß. — Die Muſik ſelbſt iſt vom gleichen Reiz, wie alles von Wolf-Ferrari: fein, delikat und farbig, mit leichter Hand geſchrieben und nirgends erklügelt, in natürlicher Lebendigkeit, die ſtets feſſelt und nie leerläuft, meiſt in größeren oder kleineren Formen glücklich abgerundet; mit großen Kantilenen, beſchwingten Tanzrhythmen und gelegentlichem, echtem italieniſchen Brio. Von beſonderem Reiz iſt das Intermezzo mit dem Flötenſolo, das den II. Akt einleitet. Auch der inſtrumentale Klang iſt fein abgewogen, oft von kammermuſikaliſcher Zartheit; ſchöne Volkschöre, geiſtlichen wie weltlichen Inhalts unterſtützen die freundliche Wirkung dieſer Muſik. Die Regie, die Erich von Wymetal innehatte, tut, wie das heute üblich iſt, immer etwas zu viel, ſo daß kaum jemals Ruhe auf der Bühne herrſcht; das Orcheſter führte Knappertsbuſch, der hervorragendſte Dirigent, der ſeit langem am Pult der Wiener Staatsoper ſaß, mit der leidenſchaftlichen Hingabe, die ihn auszeichnet; er erfühlt jede, auch die kleinſte melodiſche Linie und läßt ſie ſich auswirken, geſtaltet gleichſam improviſatoriſch neu, was in der Partitur ſteht, und koſtet deren Schönheiten aus: nur ſo kann man auch beim Zuhörer die gleiche mitreißende Wirkung erzielen. Frau Bokor, die Trägerin der Hauptrolle, ſingt ſehr ſchön, beſitzt aber weder die für dieſe Figur unerläßliche leidenſchaftliche Ausdrucksgewalt, noch auch die hochdramatiſche Stimme. Auch der unglückliche, ihr in Liebe verfallene Schmied Gennaro findet trotz ſchönen Geſanges in Norbert Ardelli nicht die volle glaubwürdige Verkörperung. Alfred Jerger dagegen iſt auch als der Räuberhauptmann Rafaele, wie ſtets, an ſeinem Platz, nur tritt ſeine Rolle, die ſo dankbar beginnt, im III. Akt leider zu ſehr in den Hintergrund. Frau Thorborg gibt der Mutter Carmela die wohllautende Fülle ihrer bezaubernd weichen und ſchönen Stimme. Auch die kleineren Rollen waren gut beſetzt, mit den Damen Luiſe Helletsgruber, Ilona Hajmaſſy, Dora With und Maria Schindler und den Herren Georg Maikl, Hermann Gallos, Karl Ettl, Emerich Godin, Georg Monthy und Alfred Muzzarelli. Das Ballett im III. Akt hatte Willy Fränzl wirkungsvoll und charakteriſtiſch einſtudiert. Die Neufaſſung der Oper wurde ſehr freundlich aufgenommen, verdankt ſie doch ihre Wirkung in erſter Linie der Friſche ihrer Muſik.

Namhafte Gäſte in der Staatsoper: Karl Hartmann und Maria Reining, beide von der Münchener Oper (die letztere einſt ein vielgeſchätztes Mitglied der unſrigen) als Lohengrin und Elſa, das Orcheſter unter Knappertsbuſch; Juſſy Björling und Eſther Rethy, dieſe von der Budapeſter Oper, als Fauſt und Margarete; Albert Seibert vom Opernhaus in Frankfurt am Main und Vera Manſinger aus Graz als Tannhäuſer und Eliſabeth, wieder mit Knappertsbuſch als Dirigentengaſt, alles Hochleiſtungen, deren man mit voller Anerkennung gedenken muß. Etwas Beſonderes bedeutete eine von Lothar Wallerſtein ſzeniſch durchgeführte und von Ferdinand Großmann muſikaliſch ſtudierte und geleitete Aufführung der „Paſſion Chriſti" in der Staatsoper, nach Melodien aus einem Laudarium des 13. Jahrhunderts bearbeitet von Fernando Liuzzi, dem Leiter des muſikhiſtoriſchen Inſtituts der Univerſität Rom; die ſzeniſche Ausdeutung dieſer alten Paſſionsmuſiken lehnte ſich geſchickt an die halbdramatiſchen Volksſchauſpiele vergangener Jahrhunderte, die ſogenannten „Laudi", an; hervorragende Soliſten, Eliſabeth Schumann, Kerſtin Thorborg und Georg Maikl, alle bewährt im dramatiſchen wie im Oratoriengeſange, halfen mit zur eindringlichen Wirkung.

Die öſterliche Zeit brachte zwei bedeutſame Aufführungen der Matthäuspaſſion Bachs: die eine ſtand unter Knappertsbuſch, mit Anton Dermota als Evangeliſten und den Opernkräften Luiſe Helletsgruber, Roſette Anday und Herbert Alſen; den Chriſtus ſang zum erſtenmale Karl Ettl, der vielſeitige und nie ganz nach ſeinen Fähigkeiten beſchäftigte, nachdem er für Duhan in letzter Stunde eingeſprungen war. Er ſang den Chriſtus auch in der zweiten Aufführung der Paſſion unter Dominik Joſef Peterlini in Mauer bei Wien, einer Aufführung, die durch beſonders fein ſtudierte und ausgefeilte Chöre ſowie durch Georg Maikl als Evangeliſten ihre Weihe erhielt.

In ſeinem philharmoniſchen Konzert brachte Knappertsbuſch nach der grandios mu-

ſizierten Brahms'ſchen III. eine vierſätzige glitzernd inſtrumentierte impreſſioniſtiſche „Tanzſinfonie" von Eugen Zador; noch origineller erſchien das philharmoniſche Konzert, das Furtwängler (nach längerer Pauſe) wieder bei uns leitete: er dirigierte vom Flügel aus, auf dem er ſelbſt den Klavierpart des V. Brandenburgiſchen Konzerts, temperamentvoll und geſanglich, wie es ſich für Bachſche Melodik gehört, ſpielte, neben den Philharmonikern Arnold Roſé (Geige) und Joſef Niedermayer (Flöte). Auch Furtwängler brachte einen Brahms, und zwar die II. Sinfonie, aber am Schluß des Konzerts, ebenfalls mit höchſter Ausdruckskraft und elementarſter Sicherheit im Aufbau und Auslegung. Karl Böhms ſiebentes Sinfoniekonzert hatte, nach einer feſtlich einleitenden Rienzi-Ouverture, zwei Höhepunkte: der erſte beſtand in einer über alles prachtvollen Wiedergabe des ſchönen C-dur-Klavierkonzerts von Mozart in der ſoliſtiſchen Interpretation durch Lubka Koleſſa; bei abſoluter Übereinſtimmung zwiſchen Dirigent und Soliſtin war es doch ganz beſonders das Spiel der Künſtlerin, bedingt durch ihre eminente Muſikalität, ihre beſondere Kunſt im Mozartſpielen und die bezaubernde Art des Anſchlags, was der Wiedergabe den Eindruck des Einmaligen und Unübertrefflichen gab. Den zweiten Höhepunkt erzielte Dr. Böhm mit Strauß' „Heldenleben", deſſen Violinſolo Wolfgang Schneiderhan mit aller ihm eigenen Wärme und Virtuoſität ſpielte. — Auch Oswald Kabaſta leitete ſein ſiebentes Sinfoniekonzert mit einer glanzvollen Ouverture ein, der zu Rezniceks „Donna Diana", einem Stück, deſſen friſche Lebendigkeit bei ziemlich gleichbleibender Rhythmik bis zum Schluſſe anhält und feſſelt; von Ravels „Rhapſodie espagnole" kann man das nicht ſagen, trotz der Kürze der einzelnen Sätze; mancher, wie der dritte, klingt geradezu leer. Dagegen ſteigern ſich in Rachmaninows III. Klavierkonzert die Schönheiten von einem Teile zum andern; ſie wurden durch Kabaſtas Orcheſter und das warme, geſangliche und ausdrucksvolle Spiel des ganz in ſeine Aufgabe vertieften Pianiſten Nikolai Orloff ganz beſonders gut hervorgeholt. Den Abſchluß des Abends bildete eine von allen guten Geiſtern der Muſik befeuerte herrliche Aufführung der Pathetiſchen Sinfonie Tſchaikowſkys. — Nikolai Van der Pals kam diesmal mit Werken ſeines Bruders Leopold, einer Rhapſodie in drei Sätzen, der II. Sinfonie und einem Konzertſtück für Violine und Orcheſter, deſſen Solopart Chriſta Richter-Steiner mit voller Einfühlung ſpielte. Die Sonderart des Komponiſten ſpricht ſich in vornehmer Arbeit und am beſten wohl in den ruhigeren Sätzen, bei gleichmäßig ſchwermütiger Stimmung, aus. — Endlich hörten wir in einem Orcheſterkonzert zum Andenken an den vor nahezu 10 Jahren verſtorbenen öſterreichiſchen Tondichter Carl Prohaska, deſſen „Serenade für großes Orcheſter", die durch ſeinen Sohn Felix Prohaska als Dirigenten des Stücks, würdig und ſchön herausgearbeitet wurde. — Auch das dritte Reichwein-Konzert des Wiener Tonkünſtler-Orcheſters brachte dem Dirigenten, der die Spielfolge in einer glanzvoll aufgebauten Darbietung der Brucknerſchen IV. Sinfonie gipfeln ließ, neuerlich reiche Ehren.

Neue Werke waren diesmal beſonders zahlreich in Wien zu hören. So führte Erich Bruckner in der Auguſtinerkirche das neueſte geiſtliche Chorwerk von Joſeph Haas „Das Lebensbuch Gottes" zum erſtenmale auf, das wie deſſen „Deutſche Singmeſſe" auf Worte des Angelus Sileſius geſchrieben und ein neuer Beweis für die edle Art ſeiner Muſik iſt. Dr. Ernſt Tittel brachte, gleichfalls als Kirchenkonzert ſeine „Missa super: O esca viatorum (Innsbruck, ich muß dich laſſen)" zur Uraufführung; ſie iſt als ſogenannte Modellmeſſe beſonders beachtenswert. — Das Orcheſterkonzert des Wiener Männergeſangvereines war durchwegs den Werken lebender öſterreichiſcher Komponiſten gewidmet und brachte faſt durchweg Uraufführungen. Ich muß mich wegen Raummangels mit der Aufzählung der neuen Werke begnügen: das „Waldlied" von Karl Winkler, ein „Tageskreis" betiteltes Liederwerk von Hans Frank, die „Menſchlichen Landſchaften" von Oskar Stritzl; daneben Orcheſterlieder von Herbert Wieninger, und eine Ouverture von Armin Kaufmann. Die Akademiſche Mozartgemeinde brachte von dem eben genannten Armin Kaufmann eine Sonate für Geige und Klavier, Lieder von Paul Königer (mit Begleitung eines Streichtrios), ſolche von Hans Bauernfeind, Ernſt Ludwig und Fritz Hutter, die Violinſonate in G-dur von Guſtav Donath und ein Streichquartett in f-moll von Günther Harun. Die „Javaniſchen Impreſſionen" von Linda Bandara ſind ſtimmungsvolle Natur-

bilder, die in glücklicher Art tropisch-orientalische Eindrücke in strengeren Satzformen verarbeiten. Alfred Uhls „Kinder im Tierpark“ sind eine köstliche Frucht der Begabung des Komponisten für das Genre des Heiteren und Unbeschwerten. Bei dem Liederabend von Kurt Schramek kamen neue Lieder von Oskar Dietrich zur Uraufführung, neben Liedern und einem Klaviertrio von Immo Müller-Haase. Auch die österreichische Musiklehrerschaft stellte sich die dankenswerte Aufgabe, den Schaffenden unter ihren Mitgliedern Gelegenheit zur Aufführung zu bieten; sie zeigte zugleich, wie viele produktive Kräfte da vorhanden sind: Klavierstücke von Josef Frankl und von dem schon genannten Gustav Donath reihten sich unter die Lieder von Ludwig Czaczkes, Richard Maux, Alexander Burgstaller, Friedrich Schadler, Gustav Grube, Ferdinand Rebay, Franz Mittler, Friedrich Dürauer und anderen. Auch der „Deutsche Klub“ nahm sich heimischer Tondichter erfolgreich an: Ernst Ludwig Uray steuerte Klavierstücke bei, Norbert Sprengl „Variationen über ein ungarisches Volkslied“, Karl Bilek einige aus den von ihm vertonten Lenau'schen „Schilfliedern“.

Das Prix-Quartett blieb mit der Uraufführung eines Streichquintetts von Josef Roeger, eines Klavierquintetts von Wilhelm Waldstein und Liedern von Anton Reichel und Walter Bricht seinem Grundsatz treu, an jedem seiner schönen Abende wertvolle Neuigkeiten zu bringen. Ein Kreiskonzert des Ostmärkischen Sängerbundes stellte ebenfalls eine Anzahl von Uraufführungen bei: ein „Landsknechtslied“ von Karl Friedrich Fischer, einen farbigen gemischten Chor „Die schwarze Laute“ von Ferdinand Rebay und den machtvollen Männerchor „Es lebe das Vaterland“ von F. Huber. — Georg Raimund, Mitglied des philharmonischen Orchesters, trat mit einem ganzen Abend eigener Kompositionen hervor, darunter Neubelebungen älterer, außer Gebrauch gekommener Instrumente: so mit dem Trio für Viola d'amour, Viola da gamba und Cembalo, ferner einem Streichsextett und dem schönen Adagio für Violoncello und Harfe. Die Bekanntschaft mit einem neuen Trio von Franz Moser verdanken wir dem Konzert der Pianistin Hilda Müller-Pernitza, der Geigerin Fritzi Böhnel-Elblein und des Violoncellisten Walter Kurz.

Aus der großen Reihe von Liederkonzerten bewährter Künstler seien hervorgehoben: der Hugo Wolf-Abend von Anton Tausche, der Liederabend von Eleanor Berger, das Schumannkonzert, das Isolde Riehl gemeinsam mit der Pianistin Susi Dreßler-Narbeshuber gab. Hedwig Kraus, die Archivdirektorin der Gesellschaft der Musikfreunde, ließ zur Illustration ihres Vortrages über „Das Alt-Wiener Liedschaffen in der Zeit zwischen Mozart und Schubert“ durch Martha Elschnigs schönen Mezzosopran Proben von diesen alten, vergessenen Liedern lebendig werden: solchen von Karl Ferdinand Pohl, Adalbert Gyrowetz, Anton Eberl, dem Grafen Moriz von Dietrichstein und anderen. — Zum 25jährigen Komponistenjubiläum Louis Dités fand ein Festkonzert statt, das einen guten Überblick über dessen Schaffen bot (mit Liedern, Männerchören und Kammermusikstücken).

Ein Klavierabend von Schülern des Akademieprofessors Walter Kerschbaumer hätte mit Recht als ein „Meister“-Abend bezeichnet werden können. Die künstlerische Höhe einzelner dieser „Schüler“, wie etwa die Wiedergabe von Beethovens „Eroica-Variationen“ durch Margit Sturm, könnte mit Fug und Recht solchen Anspruch erheben; außerdem brachte der Abend auch kompositorische Glanzleistungen von zweien dieser „Schüler“, die „Variationen über ein eigenes Thema für 2 Klaviere“ von Detlef Metzner (in denen ein einfaches, diatonisch aufsteigendes Motiv in prächtig geformten, vollklingenden, stellenweise grandios feierlich gehaltenen und durch eine geistvolle Fuge bekrönten Variationen durchgeführt wird), und zwei mit besonderer Feinheit ausgearbeitete Stücke, ebenfalls für 2 Klaviere, von Josef Dichler: ein „Allegretto in dorisch a“ und die „Humoreske in Des-dur“ — große Proben eines ursprünglichen, unverbildeten, aufstrebenden Talents. — Von starker Wirkung endlich war der Theodor Streicher-Liederabend, den die Streichergemeinde mit den hervorragendsten Interpreten: Luise Helletsgruber, Olga Levko-Antosch und Hans Duhan (nicht zu vergessen der restlos befriedigenden Klavierbegleitung durch Hermann Zechner!) den Zuhörern und dem Komponisten zu hohem Dank bereitet hatte.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Karl Schlegel, Recklinghausen.

„Da hieß es graben fieberhaft
mit zäh verbissener Forscherkraft . . . !"
W. Sträußler.

Mit der diesmaligen Aufgabe scheinen wir nun wirklich einmal alle Wünsche erfaßt zu haben, ging doch erstmals keine einzige Klage darüber ein, daß die Aufgabe zu leicht gewesen sei! Jedenfalls haben auch diese „himmlischen Längen" viel Spaß bereitet, denn alterprobte und neue Löser waren eifrig am Werk und ließen es sich auch vielfach nicht nehmen, die Aufgabe noch kompositorisch und dichterisch auszugestalten. Herr Lehrer Jentschura-Rudersdorf ist sogar der Meinung, selbst bis ins Elysium sei die Freude an diesem Rätsel gedrungen:

Herr Riemann hat sich sehr gefreut
und voll Zufriedenheit genickt,
als er in Bosses ZFM
Karl Schlegels Rätsel hat erblickt.

„Mh — achtundsechzig Fragen — mh,
und was für welche!!" schmunzelt er
„Wer da mein Lexikon nicht hat,
sitzt auf dem Trocknen statt im Meer." . . . .

Allen jenen, die nicht zum Ziele gelangten, nennen wir hier die verlangten Worte:

1. Diminution, 2. Ivoguen, 3. Enna, 4. Marsick, 5. Urban, 6. Sarasate, 7. Intervall, 8. Kaminski, 9. Intavolare, 10. Sanglot, 11. Tappert, 12. Assai, 13. Lem, 14. Serenade, 15. Delibes, 16. Iljinski, 17. Ecossaise, 18. Ulibischew, 19. Nagler, 20. Intrade, 21. Volbach, 22. Enfasi, 23. Roessel, 24. Sittard, 25. Expression, 26. Lure, 27. Labia, 28. Expert, 29. Silas, 30. Pfitzner, 31. Rituale, 32. Anschlußmotiv, 33. Choralbuch, 34. Egli, 35. Detaché, 36. Engel, 37. Rehberg, 38. Modulation, 39. Egidi, 40. Neumen, 41. Schytte, 42. Heifetz, 43. Elgar, 44. Imponente, 45. Tzarth, 46. Zargen, 47. Undezime, 48. Bendel, 49. Eberl, 50. Ziehharmonika, 51. Erlebach, 52. Isori, 53. Chelius, 54. Nedbal, 55. Erbach, 56. Nacaire, 57. Demetriescu, 58. Umlauf, 59. Raabe, 60. Chorgesang, 61. Wechselnote, 62. Emmerich, 63. Litanei, 64. Choral, 65. Elegisch, 66. Davisson, 67. Aubade, 68. Sistrum,

deren Anfangs- und Endbuchstaben Franz Liszts Wort über das Wesen der Musik ergeben:

Die Musik ist als die universelle Sprache der Menschheit zu bezeichnen, durch welche das menschliche Gefühl sich allen Herzen in gleich verständlicher Weise mitteilen kann.

Unter den richtigen Einsendungen entschied das Los:

Den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält Margarete Bernhard-Radebeul;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) Hans Schmidt, Pianist, Hagen i. W.:
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) Walter Otto, Organist, Chemnitz und
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) erhalten Studienrat Ernst Dahlke-Dortmund, Postinspektor Arthur Görlach-Waltershausen, Bruno Kaupa-Hamburg und Prof. Eugen Püschel-Chemnitz.

Für eine ganze Reihe weiterer Einsender, die ihre richtige Lösung mit reizvollen kompositorischen und dichterischen Einfällen begleitet haben, halten wir je einen Sonder-Bücherpreis bereit. Und zwar je im Werte von Mk. 8.— für Rektor R. Gottschalk-Berlin, dessen vortreffliche Kenntnis unserer Musikgeschichte diesmal in einem Gedicht an den Genius Franz Liszt ihren Niederschlag findet; Domorganist H. Jacob-Speyer, der uns einen großempfundenen und sicher wirkungsvollen Orgelschluß zu Liszts „Missa choralis" beifügt; Kantor Max Menzel-Meißen, dessen originelles heiteres Quartett für 4 Holzbläser (Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott) Capriccio „Ärger beim Lösen des schweren Rätsels" uns viel Vergnügen bereitete; Erich Margenberg-Oschersleben für einen Doppelkanon nach Motiven und Textworten aus Liszts „Heiliger Elisabeth"; KMD Richard Trägner-Chemnitz für ein vorzüglich gearbeitetes Choralvorspiel über den Pfingstchoral „Komm, heil'ger Geist" und Kurt Richter-Langebrück, der eine Reihe vortrefflicher Präludien vorlegt, die der allzeit „gütige Franz Liszt" dem Komponisten (den eine Kriegsverletzung am Selbstspielen hindert) sicher mit Freude vorgespielt hätte.

Je einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— halten wir bereit für: Studienrat Georg Amft-Bad Altheide (ein sauber durchgeführtes Choralvorspiel über „Ich will dich lieben, meine

Stärke“ f. Orgel mit Cantus firmus im Sopran); Studienrat Martin Georgi-Thum (einen gut gesetzten 4st. Sängerspruch); Lehrer Fritz Hoß-Salach (ein Klaviertrio im Griegschen Geist); H. Kautz-Offenbach a. M., der diesmal seine große musikalische Literaturkenntnis und seine besondere Fähigkeit, die verschiedensten Themen zu einer neuen Einheit zu fügen, mit einer Verarbeitung Lisztscher Themen, der eine Vertonung des Rätselspruches für Gesangsquartett angefügt ist, bezeugt; Karl Meinberg-Hannover (eine wirkungsvolle Sonatine in C-dur f. Kl. zu zwei Händen); Lehrer Rudolf Kocea-Wardt (2 vortreffliche 3stimmige Kanons über stimmungsmäßig der Lösung entsprechende Worte von Schiller und Kinkel); Wilhelm Löhner-Freiberg/Sa. (eine gut erfundene und dankbare Sarabande für Cello-Solo) und Kantor Walter Schmidt-Lauscha (Kanon f. 4 gem. Stimmen). — Unter den dichterischen Einsendungen, die zumeist das Lob der Musik singen, haben wir für die Mk. 6.— Sonderprämierung vorgesehen: Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Walter Heyneck-Leipzig, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, KMD Arno Laube-Borna, Theodor Röhmeyer-Pforzheim, Wilhelm Sträußler-Breslau, Georg Straßenberger-Feldkirch und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha.

Und schließlich erhält noch einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 4.—: Hauptlehrer Josef Schuder-Kötzting für die übermittelten Chöre.

Nun bitten wir sämtliche Preisträger um die baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Die richtige Lösung sandten ferner noch ein:

Carl Ahns, Jena —
Berta Betz, München — Elsa Braatsch-Krause, Freiburg i. Br. — Prof. Georg Brieger, Jena —
Liselotte Fiedler, Breslau — Walter Fleischhauer, stud. paed., Hannover —
A. Hacklinger, Landshut — A. Heller, Karlsruhe — Lotte Hollenbach, Schwester, Bad Blankenburg —
Grete Katz, staatl. gepr. Musiklehrerin, Hagen — Dora Kottwitz, Leipzig — Paula Kurth, Heidelberg —
Angelika Mayer, Senne b. Bielefeld — Hubert Meyer, Amtssekretär, Walheim b. Aachen — Paul Möhring, Camburg/S. —
A. Nestler, Leipzig —
Pfarrer Friedrich Oksas, Budwethen —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden —
Vera Suter, St. Gallen — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen —
Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Otto Schulz jun., Hamburg — Ernst Schumacher, Emden —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf, CSR. — Georg Winkler, Organist, Leipzig.

Bruckner-Silben-Preisrätsel.

Von Josef Schuder, Kötzting.

A — a — al — ar — de — dec — des — die — e — e — erb — ew — ex — fa — fla — flo — fred — froh — fu — füh — ge — ge — geo — gut — i — jeu — ka — kisch — let — lo — lo — mann — me — mi — nas — ner — ni — nus — renz — rer — ri — ro — sey — si — sinn — sof — tur — wi (y = i).

Aus diesen Silben sind 16 Wörter zu bilden. Die Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen ergeben die Notennamen zum Anfang des Lieblingsliedes von Anton Bruckner. Die Endbuchstaben von unten nach oben gelesen ergeben Vor- und Zunamen, sowie Sterbeort des Komponisten dieses Liedes. Die Melodie ist in Noten zu setzen.

Die Wörter bedeuten:

1. Bruckners Liedertafel in Linz.
2. Folge der „Motivverkettung“,
3. Brucknerbiograph,
4. Russischer Geiger und Komponist des „Wolga“-Streichquartetts,
5. 2-Fuß-Register der Brucknerorgel,

6. Rektor magnificus in Wien 1891,
7. Form Bruckners,
8. Berühmter „Paleſtrina“,
9. „Mit halber Stimme“,
10. Dirigent der Erſtaufführung der Bruckner-ſchen „Siebenten“ (Vor- und Zuname),
11. Patron des älteſten Stiftes in Oberöſterreich,
12. Verfaſſer eines Werkes über die Form bei Richard Wagner (Vor- und Zuname),
13. Verleger Bruckners,
14. Beethovens „Dritte“,
15. Empfehlungsſchreiber für Bruckner an Sechter,
16. Mitglied eines von Bruckner gewünſchten Prüfungsausſchuſſes.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Auguſt 1937 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Johann Seb. Bach: Klavierübung IV. Teil. Aria mit verſchiedenen Veränderungen. Nach dem Erſtdruck revidiert herausgegeben von Kurt Soldan. C. F. Peters, Leipzig.

Johannes Bammer: Zwölf Lieder der Zeit für Geſang und Klavier. Sudetendeutſcher Verlag Franz Kraus, Reichenberg.

Georg Blumenſaat: Lied über Deutſchland. 8°. 192 S. Geb. Rm. 1.95, kart. 1.35. Ludwig Voggenreiter-Potsdam.

Adolf Clemens: Geſellige Chormuſik. Eine Kantate der herzerquickenden Fröhlichkeit für MCh, Baß-Solo und Orcheſter. Klavierauszug Rm. 6.—, Orcheſtermaterial kplt. Rm. 15.—, Doubletten (nur f. Streicherſtimmen) je Rm. —.60, Chorſtimmen je Rm. —.60. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Adolf Clemens: „Soldaten heraus“ f. 4ſtimm. MCh mit Begleitung einer kl. Flöte und kl. Trommel. Partitur Rm. —.80, Inſtrumentalſtimmen je Rm. —.20, Chorſtimmen je Rm. —.20. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Otto Dietz: Lorenzer Orgelbüchlein. 96 S. 16 Abb. kart. Rm. 1.20. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Eduard Eichler: Elementar Violon-Schule I. Heft. Rm. 1.80. Albrecht Oertel-Würzburg.

Hermann Erpf: Kantate der drei Stände. Nr. 1 und 2 f. MCh, Nr. 3 f. gem. Chor. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Gerhard Frommel: Neue Klaſſik in der Muſik. 44 S. Br. Rm. 1.40. L. C. Wittich-Darmſtadt.

Joh. Wilh. Furchheim: Dritte und ſechſte Sonate aus der „Musicaliſchen Taffelbedienung“. Rm. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Robert Heger: Ernſtes Präludium und heitere Fuge für Orcheſter op. 26. Ernſt Eulenburg-Leipzig.

Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters für 1936. 83 S. C. F. Peters-Leipzig.

Kurt Lißmann: Der ewige Kreis f. MCh, Bariton-Solo und Orcheſter. Klavierauszug von Paul Greven. Klavierauszug Rm. 10.—, jede Chorſtimme Rm. —.60, Orcheſtermaterial leihweiſe. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Wilhelm Maler: Drei Feſt- und Spielmuſiken (2. Folge). Heft 8 der Werkreihe für Feiergeſtaltung „Feier der Jugend“, herausg. vom Kulturamt Gebiet 11 Mittelrhein der HJ im Verlag P. J. Tonger, Köln/Rh.

Wilhelm Maler: Aufruf. Feſtl. Blasmuſik zu einem Lied von Lorenz Minderer. P. J. Tonger, Köln/Rh.

G. Francesco Malipiero: Concerto f. Violine und Orch. Ernſt Eulenburg-Leipzig.

Karl Matthaei: Vom Orgelſpiel. Band XV der „Handbücher der Muſiklehre“. Mit 8 Tafeln und zahlreichen Notenbeiſpielen. Rm. 7.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt B. Möchel: Natürlicher Muſikinſtrumental-Unterricht. 14 S. Rm. 1.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Sigfried Walther Müller: Böhmiſche Muſik f. Orch. op. 55. Ernſt Eulenburg-Leipzig.

Casimir von P a s z t h o r y : Sonate für Violoncello und Klavier op. 13. Litolff-Braunschweig.
Emil R ö d g e r : Schlageter (W. Jünemann) für MCh. Werk 29. Willy Wütges, Köln/Rh.
Heinz R ö t t g e r : Das Formproblem bei Richard Strauß. 191 S., gr. 8⁰, m. Notenbeispielen, br. Rm. 8.50. Junker & Dünnhaupt-Berlin.
Otto S i e g l : Zwei Lieder der Mutter. Je Rm. 1.20. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.
Bruno S t ü r m e r : In seinen Händen. Chorwerk f. Männerstimmen mit Altsolo und Orchester nach Worten von Matthias Claudius. P. J. Tonger, Köln/Rh.
Kurt T h o m a s : Kleine Geistliche Chormusik. Acht Hefte, je Rm. —.40. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Albert T h e r i g : Ich lege die Ruder ein f. Gesang u. Klavier. J. Bauer-Braunschweig.
Geirr T v e i t : Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems. Gyldendal norsk forlag.
Alfred Z a s t r a u : ABC der Blockflöte. Kleine Anleitung zum Selbsterlernen und Lehren. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HERMANN RICHTER-HALLE: Mein Bruder Wolfgang Amadeus. Lebensroman der Geschwister Mozart. Verlegt bei Koehler und Amelang, Leipzig.

Nach dem Vorbild der „Chronik der Anna Magdalena Bach“ läßt der in der Musikerdichtung wohlbekannte Verfasser diesmal Nannerl Mozart die Lebenschronik ihres Bruders schreiben. Das tut sie für ihren Sohn Polderl. Es liegen wirklich Tagebuch-Bruchstücke von ihr vor, die Richter wie alle übrigen Quellenzeugnisse der Mozartforschung für seinen Roman nutzbar macht. Aus dem Blickfeld des schwesterlichen Auges ersteht der Daseins- und Schaffensweg des „Licht- und Liebesgenius“ deutscher Musik. Eine breit ausschwingende kulturgeschichtliche Umrahmung leiht dem Roman reiche Farbigkeit. In freundlichem Erzählerton erklingt so das Hohelied der Schwesterntreue. Diese einfühlsam empfundenen Tagebuchblätter fügen sich zu einem lebensechten Kulturbilde aus dem Schicksalsweg jenes Genius, dessen Schwester in diesem Buche der Nachwelt von gemeinsam erlebter Freude und durchkämpftem Leid berichten darf. Die hierbei wohl verstattete dichterische Freiheit in der Anlage des Lebensromans der Geschwister Mozart wahrt die quellentreue Grundlage und erstrebt volkstümliche Form der Darstellung. Richters Buch zählt zu den empfehlenswerten Erzeugnissen der Musikerdichtung unserer Tage. Dr. Paul Bülow.

GEORG SCHÜNEMANN: Erinnerungen an Schubert. Josef von Spauns erste Lebensbeschreibung. Berlin und Zürich: Atlantis-Verl. 1936.

Wiederholt hat Josef v. Spaun mit liebevoll gestalteten Erinnerungen an Schubert, dem er der älteste und treueste Weggenosse war, seiner Freundespflicht genügt. Manches ist aus diesen Gedenkblättern nach Spauns Tod da und dort veröffentlicht worden, und noch kürzlich hat der Wiener Schubertbund aus eigenem Besitz seine Bemerkungen zu Kreißles Schubertbiographie ans Licht gezogen. Mit den nun vorgelegten Erinnerungen hat es freilich eine eigene Bewandtnis. Sie sind, wenige Monate nach Schuberts Tod geschrieben, im März und im April 1829 im Linzer „Österreichischen Bürgerblatt“ erschienen, für diesen Zweck aber von Anton Ottenwalt gekürzt, umgearbeitet und vielfach verändert worden. Fragmente daraus teilte O. E. Deutsch in der Wiener Zeitung vom 18. November 1928 mit. Erst aus M. Friedlaenders Nachlaß tauchte nun neuerdings die erste, unbearbeitete Niederschrift dieser Spaunschen Erinnerungen auf. Sie hatte sich in einer Kopie aus Schobers Besitz, aber nicht von seiner Hand, erhalten, allerdings mit der irreführenden Notiz „Memoiren Schobers“. Jetzt endlich kann in Schünemanns dankenswerter Veröffentlichung diese erste Fassung in ihrer ursprünglichen Frische auf uns wirken. Was das bedeutet, wird aus einem Textvergleich mit Ottenwalts Umarbeitung erst recht klar, für den Schünemann auch Bauernfelds etwas jüngere Erinnerungen heranzieht. Auch ihnen hat nach Bauernfelds eigenem Geständnis Spauns Niederschrift als z. T. wörtlich benutzte Quelle gedient, „wozu er von dem Mitteiler berechtigt worden war“. Von beiden Bearbeitungen hebt sich jetzt Spauns Vorlage lichtvoll ab. Fortlaufende Erläuterungen aus anderen Quellen und der Schubertliteratur dienen dem besseren Verständnis des Textes. Der S. 18 erwähnte Nekrolog im Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde stammt übrigens von Leopold v. Sonnleithner und hat seine eigene Bedeutung als unmittelbare Vorlage für einen der ersten französischen Schubertartikel von J. del'Ortigue, 1836 (vgl. meine Ausführungen in dieser Zeitschrift, Jg. 98, 1931, S. 25). Nicht ganz so ungünstig wie Hrsg. S. 19 ff. möchte ich Mayrhofers Erinnerungen beurteilen wegen ihres Hinweises auf Schuberts geistige Persönlichkeit, auf die „Sicherheit“, mit der er „in die Eigentümlichkeit der Dichter eindrang“. Unter der Bilderzier des schmucken Bändchens fällt eine bisher wohl nicht bekannte Schubertminiatur von Robert Theer, 1829, aus dem Kestner-Museum in Hannover auf. Dr. Willi Kahl.

OTTO DIETZ: Lorenzer Orgelbüchlein. Aus Anlaß der Einweihung des neuen Orgelwerkes in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg in Gemeinschaft mit Johannes G. Mehl und Walter Körner herausgegeben. Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1937.

Zur Einweihung der neuen Domorgel zu St. Lorenz in Nürnberg wurde eine kleine und doch sehr inhaltsreiche Schrift herausgebracht: das „Lorenzer Orgelbüchlein". In seinem Vorwort dazu schreibt Pfarrer Otto Dietz (der mit dem Disponenten des neuen Werkes Johannes G. Mehl und dem St. Lorenzer Organisten Kirchenmusikdirektor Prof. Walter Körner das „Orgelbüchlein" herausgab): „In der Überzeugung, daß die neue Orgel von größter Bedeutung ist nicht nur für die St. Lorenzkirche, in deren Gottesdiensten sie künftig dienen soll, sondern auch für alle Fachleute der Orgelbaukunst und alle Freunde der Kirchenmusik überhaupt, soll in diesem Büchlein sowohl dem Sachverständigen wie dem Laien eine Einführung in das Wesen und die Aufgabe einer Orgel im allgemeinen, wie des neuen Orgelwerkes im besonderen gegeben werden."

Man muß es der klug angelegten Festschrift lassen: Sie schafft eine Beziehung zur neuen Lorenzer Domorgel. Als eine Art Einleitung steuerte Pfarrer Dietz unter dem populären Motto „Was jedermann von einer Orgel wissen sollte" einen allgemeinverständlichen Überblick über Aufbau und Wirkungsweise des Instrumentes bei. Diese Einführung ist, trotzdem sie sich als „fachliche" Abhandlung ausschließlich an den Laien wendet, so geschrieben, daß sie interessiert. Außerdem erzählt Dietz die unmittelbare Vorgeschichte des Orgelneubaues. Zwei weitere Beiträge handeln „Von der Bedeutung der Orgel in der lutherischen Kirche" (Dietz) und vom „Liturgischen Orgelspiel" (Körner).

Eine mehr als ausgesprochen fachliche Bedeutung verdienen die Ausführungen G. Mehls, der die Anlage des neuen, bei Steinmeyer und Strebel (Nürnberg-Oettingen) hergestellten Orgelwerkes entwickelte. Der bekannte Orgelwissenschaftler berichtet das Ergebnis seiner gründlichen historischen Untersuchungen und Forschungen, die Aufschluß darüber gaben, „auf welche Weise die alten Meister der Gotik, der Renaissance und des frühen Barock die Frage der musikalischen Erfüllung und Beherrschung dieses wundervollen und eigenartigen Raumes zu lösen versuchten," und „wie sie ihre Orgelbauten dem architektonischen Gesamtbild des Innenraumes der ehrwürdigen Domkirche eingefügt haben". Mehl stellte hier eine nach Möglichkeit vollständige „Geschichte der Orgeln zu St. Lorenz" zusammen — vom ersten Werk, das anno 1444 erbaut wurde, bis zur neuen Riesenorgel 1937. Diese „Orgelgeschichte" ist keinesfalls trockener Historismus. Vor allem deshalb nicht, weil Mehl alle überlieferten Einzelmaßnahmen der alten (Lorenzer) Orgelbaukunst in direkte Beziehung zur Baupraxis bringt. Er fragt stets nach dem „Warum" der technischen Anordnung und zieht aus der Arbeit der alten Meister nützliche Folgerungen für die Lösung der raumtechnischen, architektonischen, akustisch - musikalischen und äußerlich - praktischen Sonderschwierigkeiten, die gerade in dem großen Lorenzer Dom — übrigens dem größten der evangelisch - lutherischen Landeskirche Bayerns! — in Fülle die Arbeit des Orgelbauers erschwerten.

Auf der so gewonnenen Erfahrungspraxis gründet nun Johannes Mehl Anlage, Ausgestaltung und Aufstellung des neuen Werkes. Er widmet einen großen Abschnitt des „Lorenzer Orgelbüchleins" den Überlegungen, aus denen heraus sich die Gesamtdisposition der neuen Orgel ergab. Ausgehend von den akustischen und raumtechnischen Problemen behandelt er in sieben Einzelkapiteln alle mitentscheidenden Faktoren: die Größe des Gesamtwerks, die Anlage der einzelnen Orgeln, die technischen und architektonischen Baugrundlagen des Gehäuses und des Pfeifenprospektes, das zugrundeliegende Bau- und Klangideal, die Angleichung der technischen Ausrüstung an die gegebenen praktischen und künstlerischen Erfordernisse. Schließlich unterbreitet Mehl in einer alle Einzelheiten erfassenden Darlegung die „Disposition der neuen Lorenzer Orgeln" der Öffentlichkeit.

Die eingehende Behandlung aller dieser Fragen hat — über den Spezialfall hinaus — allgemeingültigen Wert. Sie wird den interessierten Laien fesseln, sie wird dem fachlich Orientierten anregende und lehrreiche Lektüre abgeben.

Karl Foesel.

WILHELM TOLLE: Grundformen des reformatorischen Schulliederbuches vorwiegend um 1600. 163 Seiten. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1936.

In diesem Buche, das aus einer Dissertation des Hallenser Musikwissenschaftl. Seminars unter Prof. Dr. Max Schneider hervorging, widmet Wilhelm Tolle dem reichen Quellenmaterial des reformatorischen Schulliederbuchs des 16. und 17. Jahrhunderts, insbesondere der Zeit um 1600 eine umfassende, gründliche Studie. Der Verfasser sieht das reich erhaltene, historische Material weniger von rein musikalisch formaler als von musikpädagogischer Seite und kommt zu wertvollen Forschungsergebnissen, die den außerordentlichen religiösen sowie erzieherischen Faktor des reformatorischen Schulliederbuchs klar dokumentieren. Die lebendige Vielgestalt und kulturelle Tragweite der ebenso religiös wie volkhaft verwurzelten, hochgesteigerten Schulmusikpflege des Reformationszeitalters läßt das Werk von Wilhelm Tolle von neuem ermessen.

Dr. Johannes Maier.

PERCY A. SCHOLES: Music. The child and the masterpiece. A comprehensive handbook of aims and methods in all that is usually called „musical appreciation". London. Oxford University Press Humphrey Milford.

Dr. Percy Alfred Scholes, Baccalaureus von Oxford, ist durch ausgebreitete Tätigkeit als Lehrer, Kritiker und Sendeleiter, vor allem aber durch zahlreiche, in das Musikverständnis einführende Abhandlungen mit teilweise sehr hohen Auflageziffern rühmlich bekannt geworden. Auch das vorliegende Buch befaßt sich mit Fragen der musikalischen Erziehung: es will einen Gesamtüberblick über die Summe der Begiffe geben, die unter dem Ausdruck „Musical Appreciation" verstanden werden. Der Erfinder dieses Ausdrucks scheint unbekannt zu sein; doch auch er selbst sagt dem Engländer offenbar das Gemeinte nicht ganz genau. Denn der Verfasser hat, wie er erzählt, vor einigen Jahren einen Geldpreis zu dem Zwecke ausgesetzt, einen Ersatz oder doch eine Umschreibung des unglücklichen Wortes zu erlangen — mit dem Erfolge, daß er es an seiner Stelle belassen mußte.

Uns kann die Vorschlagsliste vielleicht zur Gewinnung einer sinnvollen Übersetzung dienen, da die Absicht durch das Wörtliche „Schätzen, Bewerten" nicht getroffen wird. Als dem Ideal nahe kommende Ausdrücke wurden genannt: Musical Culture, Musical Initiation, Music-Listening, Concert-Training. Aus den beiden mittleren möchten wir die in Deutschland bekannte Vorstellung: Einführung in das Musikhören ableiten.

Die Appreciation hat in dieser oder jener Form Eingang in viele englische Schulen und Vortragssäle gefunden dank der tätigen Arbeit und des glühenden Eifers des Mannes, der sich das wohlerworbene Recht nimmt, die zerstreuten Fäden verschiedenartigster Versuche und Erfahrungen zu einem makellosen Gewebe zusammenzuflechten. Das geschieht in diesem Buche mit einem Ordnungssinn, der die letzte Einzelheit in den Gedankengang einbezieht und verschmilzt, mit einer auch im schärfsten Meinungsstreit nicht versagenden Herrschaft über den Stoff, die Bewunderung verdient.

Die Idee der von ihm so leidenschaftlich vertretenen Methode verfolgt der Verfasser bis in das ausgehende achtzehnte Jahrhundert (Ch. Burney) zurück; der deutsche Anteil bleibt, wohl zufällig, auf H. G. Nägeli und Bülow beschränkt. Nach einer Abweisung der möglichen Einwände sucht er seinem Lehrgebäude die festesten Grundlagen zu geben, indem er das in ihm Mögliche vom Unmöglichen trennt und die Stelle schweifener Phantastik durch den reinen Menschenverstand und sein gesundes Urteil besetzt. Grundsätze und Verfahrensmöglichkeiten wurden bedacht, Erfahrungen besprochen, die in seinem Sinne arbeitende praktische Lehrer im Unterricht gemacht haben. „Natur, Schicksal und Eigensinn der Menschheit haben auf den Weg des Musikhörers gewisse Hindernisse gelegt. Sie wegzuräumen ist die Sache des Appreciation-Lehrers — sonst nichts."

Wir können uns die Darstellung solcher Hindernisse — sie liegen im Verhältnis der Stimmen, in Form und Farbe und endlich im Stil des Kunstwerks — und ihrer Bewältigung tiefgründiger, können uns die Reihe der geschichtlichen Irrtümer und Mißverständnisse, die gezeigt wird, vollständiger vorstellen; im ganzen ist das Buch ein schöner Beweis für die lebendige Selbständigkeit der englischen Erziehung, und nebenbei (in der Sorgfalt der Ausstattung) ein Beweis für die Höhe des englischen Geschmacks.

Prof. Dr. Th. W. Werner.

Musikalien:

für Cello

CASIMIR VON PÁSZTHORY: Sonate für Violoncello und Klavier, op. 13. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Die letzten Jahre des Suchens nach neuen, aber unserm Wesen nicht fremden Inhalten der Instrumentalmusik haben auch den Cellisten einige Konzert- und Kammermusikwerke beschert, die aufhorchen ließen. Längst anerkannte deutsche Meister der Tonkunst haben dankenswerterweise ihre besten Kräfte diesem von jeher einigermaßen problematischen Gebiet der Komposition für Violoncell gewidmet und z. T. sogar schöne Erfolge zu verzeichnen gehabt. Nur wenigen aber ist es gelungen, eine Sonate so ganz aus dem Geiste dieses Instrumentes heraus zu schaffen. Erfolgreich hat nun auch einer unserer süddeutschen Komponisten, dessen Name in neuester Zeit bereits auf dem Gebiete der Opernschöpfung guten Klang hat, diese Aufgabe zu lösen versucht.

Casimir von Pászthory beschenkt uns nächst seinem vielfach aufgeführten Klaviertrio mit einer schon rein äußerlich gut übersichtlichen Cellosonate, die zweifelsohne ihren wohlverdienten Weg durch Haus und Konzert machen wird. In dem vorliegenden viersätzigen Werk, das zugleich gekonnt ist und aus empfindungsreichem Herzen kommt, offenbart sich der Verfasser als ein ursprünglicher, tiefschürfender Musiker. Einprägsame Themen von starker Erfindungskraft wechseln in interessanter Weise und kluger Verarbeitung ohne Weitschweifigkeit zwischen den beiden vorzugsweise gleichwertig behandelten Instrumenten. Trefflich verwendete Kontrapunktik macht sich durchgängig bemerkbar. Grüblerisch beginnt das Violoncello mit dem charakteristischen Hauptthema, das verschiedenartig abgewandelt und durchgeführt wird bis zum Schluß des wie eine Apotheose ausklin-



Gerhard Frommel



Emil Nic. von Reznicek



Wilhelm Maler — Hermann Reutter



Wolfgang Fortner — Max Trapp



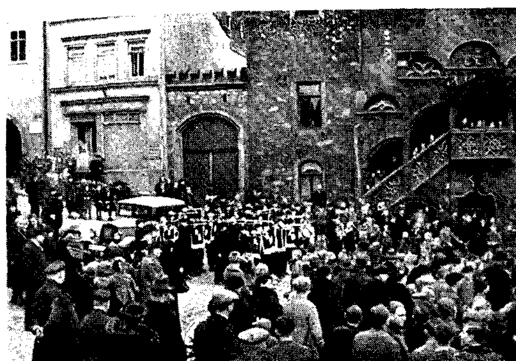
Fritz Hirt (Basel) — Knudage Riisager (Dänemark) — Arthur Bliss (London) — Johannes Przechowsky



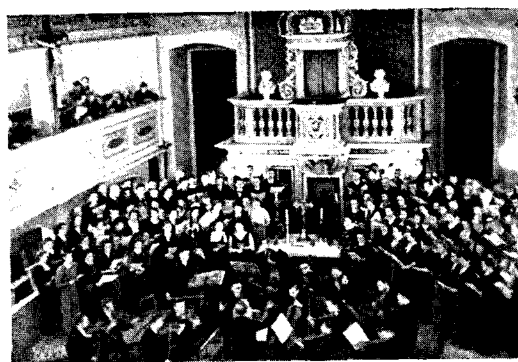
Helmut Degen — GMD Herbert Albert Yrjö Kilpinen (Finnland)

Aufnahmen E. Bauer, Baden-Baden

6 AUGENBLICKSBILDER VOM 2. INTERNATIONALEN ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKFEST IN BADEN-BADEN



Die Pimpfe von Pößnek empfangen die Sänger mit ihrem Fanfarenzug



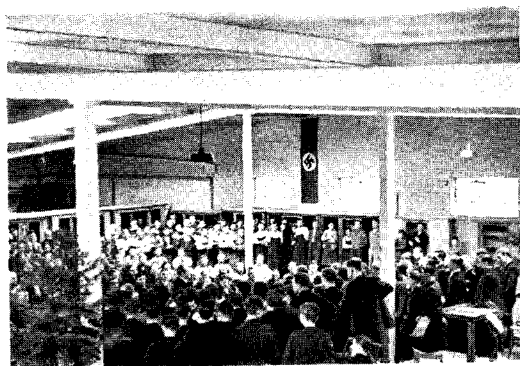
Bach-Kantate in der Magdalenenkirche in Zella-Mehlis



Frei-Konzert auf dem Markt in Kahla



Frei-Konzert in Suhl



Werkkonzert in der Möbelfabrik Albrecht
in Weitramsdorf bei Coburg



Werkkonzert in der
Mitteldeutschen Hohlglas-Industrie Großbreitenbach

Aufnahmen von K. H. Hooge, Eisenach

6 BILDER VON DER 3. THÜRINGEN-FAHRT DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK, WEIMAR

genden ersten langsamen Satzes. Trotz rhythmischer Vielgestaltigkeit des raschen Mittelteils (3/8 — 7/8 — 2/8 — — — 3/8 — 8/8 — 2/8) wirkt das Ganze immerhin organisch und einheitlich; es verliert nie an Fluß. Neben Strecken voll natürlicher, eindringlicher Gesanglichkeit stehen wiederum solche von kühnerem Aufschwung der melodischen Stimmführung. Häufiger, aber immer begründeter Wechsel der Tonarten verhilft dem breit angelegten und weitaus längsten Satz des sympathischen Werkes zu fesselnder Wirkung. Einem — wenn auch auffallend kurzen — aber desto anmutigeren und neckischeren 2/4 Scherzo mit lustigen glissando-Läufen des Pianisten und seelenvoller Cantilene des Streichers im 6/4 Trioteil wird ein wieder weiter ausgesponnener, sehr langsamer und breiter, fast orgelmäßig sich gebender dritter Satz gegenübergestellt, dessen Hauptstärke mehr im Akkordlichen liegt. Dabei gereicht aber die edle Ausdrucksweise des Komponisten den machtvoll einherschreitenden, z. T. weitgelagerten, wuchtigen Harmoniefolgen zum entscheidenden Vorteil. Der schwungvolle vierte Satz baut sich im wesentlichen auf einer durch charakteristische Triolenfiguren gekennzeichneten Melodienfolge auf, die beiden Spielern noch einmal Gelegenheit zur Entfaltung schöner und ausdrucksgesättigter Klänge bietet. Dabei zeigt sich gleichzeitig wieder die prächtige Begabung des Tonsetzers für groß angelegte Steigerungen, sodaß dieses in allen Sätzen vortreffliche und abgerundete Kammermusikwerk am Schluß einen strahlenden Höhepunkt in C-dur erreicht, der ihm unter allen Umständen eine bedeutende nachhaltige Wirkung sichert.

Wenn diese großartige Schöpfung des (selbst zweifellos mit dem Violoncello eng vertrauten) Komponisten auch — zumal bei der zeitweiligen Weitgriffigkeit des Klavierparts — durchaus nicht leicht zu meistern ist, so darf sie dennoch als eine im höchsten Grade wünschenswerte Bereicherung unserer Sonatenliteratur gewertet werden. Der Beweis für ihre künstlerische Anerkennung ist bereits durch mehrfache gute Aufführungen im Konzertsaal und Rundfunk erbracht worden. Es wäre zu wünschen, daß das klangschwelgerische Stück auch seinen Einzug in die deutsche Hausmusik halten möge, eben weil es für geübtere Cellospieler keine übergroßen Probleme in sich birgt, dafür aber umsomehr Gelegenheit zur Entwicklung einer gesangreichen Tongebung bietet.

F. Peters-Marquardt.

für Flöte

KASPAR FÜRSTENAU (1772—1819): op. 34 12 Original-Kompositionen für Flöte und Gitarre, herausgegeben von O. Homann. Verlag Adolf Nagel, Hannover.

Bereits vor einigen Jahren ist im gleichen Verlag ein Heft mit 12 Kompositionen Fürstenaus in derselben Besetzung erschienen. Auch dieses neue Heft bringt melodiöse, aber musikalisch recht anspruchslose Liebhabermusik. Paul Mittmann.

JOACHIM KÖTSCHAU: op. 12b Divertimento e-moll Nr. 2 für Oboe (Violine oder Flöte), Viola und Violoncello. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Das aus 4 kurzen Sätzchen bestehende Werk bietet hübsche, sauber gearbeitete, wenn auch in der Erfindung nicht sonderlich starke Hausmusik.

Paul Mittmann.

für Chorgesang:

BRUNO STÜRMER: Requiem für gem. Chor, vier Solostimmen, Orchester und Orgel, op. 88. Verlag P. J. Tonger, Köln.

Eine oratorienhaft breit angelegte Vertonung des Requiemtextes aus der kath. Liturgie, die bei entsprechend repräsentativer Ausgestaltung der Wiedergabe von guter Wirkung sein wird, in manchem jedoch (vgl. vor allem den Sanctus- und Benedictus-Anfang) die zwingende Notwendigkeit und zeitgenössische Originalität der musikalischen Conception vermissen läßt. Dr. J. Maier.

FEIERLICHE MUSIK: Neue Chorwerke, Instrumentalmusik und Kantaten für Fest und Feier herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung im Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Nr. 1. Feierliche Musik für Orchester, Werk 37 von Heinrich Spitta über das Thema des Liedes: „Nichts kann uns rauben". Partitur 16 Seiten RM. 3.50, 13 Stimmen je RM. 0.20.

Nr. 2. Feiermusik für Orchester von Gerhard Maaß.

Nr. 3. Feierstunde zur Hochzeit. Worte von Herybert Menzel, Musik von Georg Blumensaat. Partitur 16 Seiten RM. 3.50, 6 Stimmen je RM. 0.30.

Nr. 4. „Das Jahr überm Pflug" von Hans Baumann. Musik von Heinrich Spitta. Werk 38. Partitur 14 Seiten RM. 3.50, Stimmen je RM. 0.35.

Nr. 5. Deutsche Suite für Kammerorchester. Werk 18b von Erich Lauer. Partitur 16 Seiten RM. 3.50, 6 Stimmen je RM. 0.35.

Sämtliche bisher von dem Kulturamt der Reichsjugendführung in der Reihe „Feierliche Musik" neu herausgegebenen Werke wollen nicht dem Konzertsaal dienen, sollen nicht beziehungslos dastehen, sondern getragen werden von einem gehobenen Gemeinschaftsmusizieren der jungen Generation. Wenn diese Werke zum Teil über das technische Können einer Spielschar oder eines HJ-Orchesters hinausgehen, so liegt das begründet in ihrer

Zweckbeſtimmung als feſtliche Einleitung oder Ausklang von großen Feiern. Sämtliche bisher vorliegende Folgen dieſer Reihe: „Feierliche Muſik“ erſcheinen muſikaliſch-thematiſch ſehr gut durchgearbeitet, künden in ihrer Rhythmik und Harmonik urſprünglich das Ethos und den Lebenswillen der jungen Generation. Insbeſondere ſei auf Heinrich Spittas begabte Schöpfungen „Feierliche Muſik“ und „Das Jahr überm Pflug“ aufmerkſam gemacht, die bei entſprechend guter Orcheſterbeſetzung von zündender Wirkung ſind. Auch Erich Lauers Deutſche Suite (mit einer 6ſtimmigen Fuge!) wird einem gehobenen Gemeinſchaftsmuſizieren im Kammerorcheſter ſehr viel Freude bringen. Dr. J. Maier.

GEORG BÖTTCHER: Oratorium der Arbeit. Ein Volksoratorium für Männer-, Frauen-, Kinder- und gem. Chor, Bariton- und Sopranſolo, Orcheſter, Orgel ad lib. Klavierauszug Mk. 6.—. Fr. Kiſtner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Dies von der DAF preisgekrönte Oratorium der Arbeit hat in der lapidaren Einfachheit und Eindringlichkeit ſeiner Themen, der abwechſlungsreichen und begabten Geſtaltung kerniger, von dem Komponiſten ſelbſt ausgewählter Dichtungen zum Lobe der Arbeit wirklich gemeinſchaftsbildende Kraft. In ſeinen drei Teilen: Arbeitsmorgen, Bauernland, Vorabend und Morgen des 1. Mai enthält dies Volksoratorium viele Sätze in mannigfaltiger Beſetzung, die auch einzeln zur Ausgeſtaltung nationaler Feiern geeignet erſcheinen. Der Komponiſt dieſes Volksoratoriums gelangt beſonders in den Chorſätzen zu monumentalen Wirkungen mittels kanoniſcher Stimmführung und kraftvoller, lapidarer Thematik, wobei an die Treffſicherheit der hier vereinigten Männer-, Frauen- und Kinderſtimmen durchaus keine übertriebenen Anforderungen geſtellt werden.

Dr. J. Maier.

R. VAUGHAN WILLIAMS: Five Tudor Portraits. A choral suite founded on poems by John Skelton. Oxford University Press. London.

Eine Chorſuite in fünf Sätzen mit Soli für Alt und Bariton und Orcheſterbegleitung — ſo nennt der Komponiſt ſein uns im Klavierauszuge vorliegendes Werk. Eine große Ballade, ein Intermezzo, eine Burleske, eine Romanze, ein Scherzo bilden, jedes für ſich ausführbar, das Ganze: fünf Bilder aus der Tudorzeit.

Als ſie mit Heinrichs VII. Thronbeſteigung und der Beendigung des Krieges zwiſchen der weißen und der roten Roſe begann (1485), war der Dichter der Texte fünfundzwanzig Jahre alt. Dieſer gekrönte Poet John Skelton hat eine Moralallegorie „Magnificence“ geſchrieben, aus der einige Strophen in den letzten Satz der Suite übernommen worden, iſt aber vorzüglich als Spötter von rückſichtsloſer Kühnheit bekannt geworden, deſſen Stil, oft in lateiniſch-engliſcher Miſchſprache, durch Erdnähe und lodernd-lärmende Lebendigkeit beſtimmt wird. So ſteht er, berauſcht, aber nicht glücklich, im Herbſt des Mittelalters.

Und Mittelalterliches klingt noch durch die Muſik, die faſt ein halbes Jahrtauſend ſpäter zu ſeinen Verſen gemacht wird. Die Gruppierung choriſcher Motive nach dem Plane:

	a	b	a
a	b	a	

kommt ſchon in der ars antiqua vor, der auch die Parallelführung konſonanter und ſcheinkonſonanter Intervalle eigen iſt. Die ironiſche Behandlung des gregorianiſchen Chorals iſt aus der Goliardenpoeſie bekannt, und wenn die Solmiſationsſilben *do la sol ve* mit *c'' as' ges' des'* ausgelegt werden, ſo iſt das in gleichem Sinne eine Verkehrung der urſprünglichen Verhältniſſe, mit der wir nun allerdings den Übergang zur Moderne finden. Denn trotz der überall und geiſtreich durchgeführten motettiſchen Technik, weht aus dem Stil des Ganzen der Geiſt unſerer Zeit oder doch jenes Ausſchnittes aus ihr, der ſich von der harmoniſchen Logik gelöſt hat. Es iſt kein Zufall, daß ſich das deutlicher als an den Chören, die ſehr gut geſchulte Sänger vorausſetzen, in der inſtrumentalen Begleitung zeigt, die ſich aber nur ſo weit von der allgemeinen Grundhaltung entfernt, als der Unterſchied des inſtrumentalen vom vokalen Klingen es zuläßt und gebietet. Eine beſtechende Lebhaftigkeit der Schau iſt in den fein auseinandergehaltenen Stücken überall ſpürbar.

Ein Druckfehler hat ſich in die ſo ſorgſam behandelte Ausgabe auf S. 39 eingeſchlichen, wo das Kontrafagott ſtatt der notierten Sechzehntel Zweiunddreißigſtel zu blaſen hat.

Prof. Dr. Th. W. Werner.

für Einzelgeſang:

ARMIN HAAG: Drei Lieder. Geſang und Klavier. „Der Kuckuck“ (Diemar Moering), „Du biſt das Lied“ (Reinhold Eichacker), „Im Kahn!“ (Cäſar Flaiſchlen). Verlag Ph. Groſch, Leipzig.

Haag hat zu den Worten der Dichter den treffenden muſikaliſchen Ausdruck gefunden. Die Klavierbegleitung, von reizvoller harmoniſcher Farbe, vermählt ſich mit der Singſtimme zu einer vollkommenen Einheit. Die Lieder, für hohe Stimme geſchrieben, eingängig und köſtlich in der Melodik, fein in der Rhythmik, werden ihren Platz finden ſowohl im Konzertſaal als auch im Hauſe, wo gute Muſik gepflegt wird, vor allem das entzückende, träumeriſche Seligkeit und verhaltene Wehmut bergende erſte Lied „Der Kuckuck“. Hilmar Bayersdorf.

KREUZ UND QUER

Robert Boßhart †.

Mit Robert Boßhart, dem wir das Juni-Heft 1935 der ZFM widmeten, iſt am 21. April nur allzu früh und mitten aus ſeinem frohen Schaffen ein hoffnungsvoller junger Meiſter von uns geſchieden. Boßhart, der am 1. Februar 1899 in Zürich geboren wurde und der nach Vollendung ſeiner Studien in den Jahren 1926 bis 1929 als Opernſpielleiter in Dresden wirkte, zog ſich von da an in ſein ſtilles Haus in Ruvigliano bei Lugano zurück, wo er unermüdlich ſeinem Schaffen lebte. Neben manchen kleinen Kompoſitionen, einigen Gedichtbänden und philoſophiſchen Werken hat er 4 Opern hinterlaſſen, die nunmehr der Aufführung harren. „Wieland" (liegt gedruckt vor), „Frithjof der Kühne", vor allem aber die nach deutſchen Märchen entſtandenen Volksopern „Hans im Glück" und „Herbſtmond" verdienen die Beachtung unſerer deutſchen Opernbühnen. Seine Opern, obwohl alten Sagen- und Märchenſtoffen entnommen, ſind völlig aus dem Geiſt unſerer Zeit erwachſen. Boßhart, der ſein eigener Textdichter war, verfügte über eine reife muſikaliſche Technik, die wohl in den beiden Dramen auf Wagner fußt, jedoch — beſonders in ſeinem „Frithjof" — ſchon eine eigene kraftvolle und geſunde Note gefunden hat. In ſeinen beiden Volks-Märchenopern bekundet er einen leichten flüſſigen Stil, der ſich bei allem Reichtum ſeiner melodiſchen Erfindung vor jedem Abſinken in muſikaliſche Flachheiten bewahrt. Boßhart, der, wie kaum ein anderer unſerer jüngeren Komponiſten, auch als Dichter in den Geiſt Richard Wagners zurücktauchte, hatte das Zeug dazu, ein Wegweiſender in der Entwicklung unſerer deutſchen Oper zu werden. — Einen „Fehler" hatte er. Ihn ekelte der Opernvertriebsmarkt, wie er bei uns noch vor einigen Jahren unter der überwiegenden Leitung jüdiſcher Verlagsfirmen herrſchte, ſo an, daß er es nicht über ſich brachte, aus ſeinem ſtillen Schaffenswinkel den Weg nochmals zurück in unſer heutiges Deutſchland zu finden. So fanden ſeine Bühnenwerke nicht den Weg auf unſere deutſchen Bühnen. Der Dichterkomponiſt ſchied dahin, aber er hinterließ uns als Vermächtnis, ſeine Werke nun doch — trotz allem — zum Leben zu erwecken! Boßhart lebte, ſchuf und ſtarb im Geiſt unſeres neuen Deutſchland! Er war ein begeiſterter Verehrer und Anhänger unſeres Führers. Machen wir ihn zu dem unſeren! — Wo iſt der deutſche Operndirektor, der es wagt, einem jungen Deutſchen — auch nach ſeinem Tode noch — ſeine Tore zu öffnen? Guſtav Boſſe.

Dem Gedenken Ewald Straeſſers.

Am 27. Juni dieſes Jahres wäre der am 4. April 1933 verſtorbene Komponiſt Ewald Straeſſer 70 Jahre alt geworden. Leider begegnet man ſeinen Werken ſo ſelten im Konzertſaal. Umſo erfreulicher iſt es zu hören, daß 2 Feſtveranſtaltungen dieſes Jahres ſich ſeiner erinnern und — gewiſſermaßen als Auftakt für eine hoffentlich noch einſetzende umfangreichere Ehrung — Werke des Komponiſten in ihre Programme aufgenommen haben. So kommt bei der 2. Reichstagung des Reichsſtandes der deutſchen Komponiſten auf Schloß Burg am 7. Mai im Rahmen eines Kammermuſikabends ſeine Klarinetten-Klavier-Sonate Werk 58 zur Uraufführung. Im zweiten Feſtkonzert des 3. Niederbergiſchen Muſikfeſtes in Langenberg erklingt ſeine 3. Symphonie in A-dur Werk 41 unter Leitung von Guſtav Mombaur. Möchte dieſes Signal weithin tönen und unſere Muſiker daran erinnern, daß uns der Künſtler zahlreiche Kammermuſikwerke (5 Streichquartette, 1 Bſäſerquintett, 1 Klavierquintett, 1 Klarinettenquintett, 1 Klaviertrio, 1 Horntrio, 3 Klavier-Violinſonaten, 1 Sonate für Klarinette und Klavier), ferner auch zahlreiche Lieder, Klavierſtücke, Klavier-Violinſtücke, Rhapſodien, ſechs Sinfonien für großes Orcheſter und mehrere Ouverturen, 1 Klavierkonzert und 2 Violinkonzerte hinterlaſſen hat.

Auszeichnung deutscher Musiker durch den Führer und Reichskanzler.

Der Führer und Reichskanzler zeichnete durch Erlaß vom 19. April auch eine größere Anzahl deutscher Musiker mit Titeln aus. So erhielten den Titel Professor: die Komponisten Dr. Walter Niemann, Hermann Lilge, Gesanglehrer Alexander Wellig, Reichsbühnenbildner Benno v. Arent, GMD Eugen Papst, Domkapellmeister Dr. Theobald Schrems, KMD und Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, die Pianistin Frau Elly Ney, Pianist und Klavierlehrer Otto Voß, Konzertmeister Georg Kniestädt und Bernhard Loßmann.

Den Titel Generalmusikdirektor erhielt der Städtische Musikdirektor Wilhelm Sieben.

Den Titel Staatskapellmeister erhielten die Kapellmeister Operndirektor Kurt Striegler und Dr. Ernst Zulauf.

Den Titel Kammervirtuose erhielten Konzertmeister Karl Freund, der Erste Oboist und Kammermusiker Willy Stock, der Erste Konzertmeister Willy Kleemann, die Kammermusiker August Gäbel, Richard Gräfe und Hermann Thiem, der Erste Solo-Bratscher Rudolf Nel, der Erste Solo-Cellist Adolf Steiner, der Erste Solo-Contrabassist Hermann Schubert, der Erste Flötist Gustav Krebs, der Erste Oboist Max Saschowa, die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters Otto Müller, Otto Feist und Gustav Kern, Friedrich Veit, Albert Harzer, die Kammermusiker Woldemar Conrad, Leonhard Kohl, Otto Glaß, Otto Arnold und Paul Lutter.

Den Titel Kammersänger erhielten J. von Manowarda, Herbert Janssen, Eugen Fuchs (alle von der Berliner Staatsoper), Opernsänger Viktor Mossi am Staatlichen Theater in Kassel, Opern- und Konzertsänger Gerhard Hüsch, die Opernsänger Karl Hauß-Hannover, Josef Correck-Hannover, Karl Kronenberg-Hamburg, Johannes Draht-Hamburg, Dr. Julius Pölzer-München.

Den Titel Kammersängerin erhielten die Opernsängerinnen Tiana Lemnitz-Berlin, Erna Berger-Berlin, Hanna Corina-Kassel, Anny Stosch-Kassel, Constance Nettesheim-Berlin, Hedwig Hillengaß-Karlsruhe, Claire Autenrieth-Hamburg.

Ferner hat der Führer einer größeren Anzahl von Mitgliedern des Orchesters des Deutschen Opernhauses und des Berliner Philharmonischen Orchesters den Titel Kammermusiker verliehen.

Die Oberbayernfahrt des NS-Reichs-Symphonieorchesters.

Von Dr. Erich Valentin, München.

„Nun ist aber", heißt es im ersten der zukunftweisenden „Briefe an einen Staatsmann", die Wilhelm Heinrich Riehl, der geniale Schöpfer der sozialen Volkskunde und, trotz mancher Übereinstimmungen ihrer kulturpolitischen Gesichtspunkte, ebenbürtige Antipode Richard Wagners, 1858 niederschrieb, „die Erziehung für die Kunst ohne Zweifel die Wurzel der Erziehung durch die Kunst, und wenn nur die schaffenden Künstler selbst von Anbeginn den rechten Weg gehen, dann wird auch der Einfluß ihrer Kunst auf alles Volk — und dies ist ja die Erziehung durch die Kunst — der rechte sein."

Riehl sieht die Kunstschätze, in denen der Weg, das zu vollbringen, aufgezeichnet ist, in den Werten der Vergangenheit. Das mag richtig sein. Aber wo war, wenn man zu Riehls Zeiten schon nicht vom schaffenden Künstler sprechen konnte, wenigstens der Mittler, der die Aufgabe übernahm, diese Werte eben in „alles Volk" hineinzutragen, damit sie auch Einfluß gewinnen könnten? Es ist die gleiche Frage, die Wagner immer wieder aufzuwerfen gezwungen war. Sie blieb es bis in unser Jahrzehnt hinein, als ein trauriges Erbstück, das uns das 19. Jahrhundert hinterließ, das widerspruchsvolle, reiche und zugleich arme Saekulum, dem die große musikpolitische Einheit fehlte, weil seine politische Linie verbindungslos neben der Kunstentwicklung lief. Wenn man sich diese Voraussetzungen vor Augen hält, wird man auch die

Größe der Aufgabe ermeſſen, die in der kulturpolitiſchen Zielſetzung des neuen Deutſchland enthalten iſt. Man wird vor allem die praktiſche Erfüllung dieſer Aufgabe begreifen und richtig verſtehen, die z. B. Franz Adam und ſein Nationalſozialiſtiſches Reichs-Symphonieorcheſter Tag für Tag leiſten, indem ſie von Stadt zu Stadt von Dorf zu Dorf gehen, um Mittler zu ſein, um Muſik jenen Menſchen zu ſchenken, denen ſie bisher vielleicht unbekannt, zumindeſt unerſchloſſen war, eben weil niemand die Verpflichtung in ſich gefühlt hatte, ſie ihnen zu offenbaren.

Es iſt an dieſer Stelle oft und ausführlich über die ſegensreiche Arbeit Adams, Erich Kloß' und des Orcheſters geſchrieben worden, über ihre Fahrten, die ſie kreuz und quer durch Deutſchland führten, wo ſie in gemeinſamem Wirken mit der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" ihr Werk vollbrachten, durch die Kunſt für die Kunſt zu erziehen, Erlebnis und edelſte Freude zu ſpenden. Wer je Gelegenheit hatte, mit dem Orcheſter in einem der großen roten Omnibuſſe über Land zu ziehen und an Ort und Stelle ſeine Konzerte mitzuerleben, wird zweierlei feſtgeſtellt haben: zunächſt die vorbildliche Kameradſchaft von Mann zu Mann und die aus dieſer kameradſchaftlichen Diſziplin erwachſene muſtergültige Organiſation. Zum andern iſt es das, was die Konzerttätigkeit des NS-Reichs-Symphonieorcheſters ſo eigen macht und auszeichnet: die aus Werk und Wiedergabe geborene Begeiſterung, mit der das aufnahmewillige Publikum — das häßliche Wort erſcheint hier beſonders fehl am Platz — bei der Sache iſt.

Es gibt wohl keinen deutſchen Gau, der das Orcheſter nicht ſchon als Gaſt beherbergt hätte. Zum erſten Male aber konzertierte es in ſeiner engeren Heimat, im Traditionsgau München-Oberbayern; man möchte die Oberbayernfahrt, die vom 1. mit 8. April dauerte und durch ſieben Städte führte, als einen Nachtrag zur Jubiläumsfeier bezeichnen, die das Orcheſter im Dezember des vergangenen Jahres anläßlich ſeines fünfjährigen Beſtehens in München begehen konnte. Wohin das von Franz Adam ſelbſt geleitete Orcheſter auch kam, überall wurde es mit der gleichen freudigen und herzlichen Anteilnahme begrüßt und dankbar gefeiert, in Reichenhall, wo Joſef Reiter dem Konzert wie dem Kameradſchaftsabend beiwohnte, in Roſenheim, Traunſtein, Waſſerburg, Garmiſch, Dachau und Ingolſtadt.

Das Programm enthielt abwechſelnd Beethovens vierte und achte Symphonie, die Ouvertüren zu Glucks „Iphigenie in Aulis" und Webers „Freiſchütz", das „Meiſterſinger"-Vorſpiel, Regers „Ballett-Suite", Mozarts Violinkonzert in A-dur (K.-V. 219), das Michael Schmid, der neue Konzertmeiſter des Orcheſters, ſtilvoll und techniſch delikat ſpielte, und Lanners „Schönbrunner". Der Beifall, der ſtets die Konzerte begleitete, erheiſchte den ſchwungvoll muſizierten „Radetzkymarſch" als Zugabe. Dieſes in ſich geſchloſſene und in ſeinen Einzelheiten dennoch aufgelockerte Programm war durch ſeine das leicht Faßliche und inhaltlich Gewichtige verbindende Haltung geeignet, die berüchtigte „Angſt vor der Symphonie" zu verſcheuchen und das erfreuliche Gegenteil zu beweiſen. Dem künſtleriſchen Erfolg dieſer Fahrt entſprachen die Ehrungen, mit denen Adam und ſeine Getreuen bedacht wurden: die gaſtliche Aufnahme in Reichenhall und Dachau, der freundſchaftliche Gedankenaustauſch, der ſich (wie z. B. in Garmiſch) den Konzerten anſchloß, und die Verleihung der Ehrenplakette der Stadt Traunſtein, mit der Franz Adam ausgezeichnet wurde, waren Dankesbezeugungen, die beweiſen, welch lebendigen Widerhall die Pionierarbeit des Reichs-Symphonieorcheſters findet.

Peter Raabes Schriften in der Tſchechoſlowakei verboten!

Wie wir den „Muſikblättern der Sudetendeutſchen" (Heft 4 vom 15. Februar) entnehmen, befinden ſich unter der letzten Reihe von Druckſchriften, für die das Innenminiſterium (Amtsblatt der Tſchechoſlov. Republik Nr. 15 vom 19. Jänner 1937) das Poſtdebit entzogen hat, auch die beiden kulturpolitiſchen Schriften des Präſidenten der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe „Die Muſik im dritten Reich" und „Kulturwille im deutſchen Muſikleben". — Bei dem fanatiſchen Haß, der allem Deutſchen in der Tſchechoſlowakei entgegengebracht wird, ſtellt dieſes Verbot den beiden Schriften ein beſonders ehrendes Zeugnis aus!

Deutsches Buxtehudefest 1937.

Als 300-Jahrfeier des Geburtstages von Dietrich Buxtehude werden die Reichsmusikkammer und die Hansestadt Lübeck vom 4. bis 6. Juni 1937 in Lübeck das Deutsche Buxtehudefest veranstalten. Mehr noch als Bach mit Leipzig gehört Buxtehude mit Lübeck zusammen. Hier vollzog sich sein gesamtes Wirken und Schaffen.

Das Stadtbild Lübecks hat mehr als das anderer Städte sein altertümliches Gepräge bewahrt. Der stolze Bau der Marienkirche, an der Buxtehude als Organist tätig war, bietet dem bewundernden Blick im Äußeren und Inneren das gleiche Bild wie in den früheren Jahrhunderten. Neben der großen Orgel sind die Emporen, die Buxtehude für seine berühmten Abendmusiken erbauen ließ, unverändert erhalten und sollen für die Gedächtnisaufführungen wieder benützt werden. Die kleinere, sogenannte „Totentanz"-Orgel ist von der Vernichtung, der so unendlich viele alte Instrumente zum Opfer gefallen sind, verschont geblieben und wird jetzt mit erheblichem Kostenaufwand auf das Sorgfältigste wieder hergestellt. Das Lübecker Museum bewahrt alte Instrumente, die Buxtehude für die Kirchenmusik anschaffte. Die Lübecker Archive bergen in reicher Fülle Akten und Kirchenbücher, die der Altmeister in seiner Eigenschaft als Werkmeister eigenhändig führte. Die Lübecker Stadtbibliothek besitzt eine größere Anzahl der gedruckten Abendmusiktexte und Hochzeitsarien, eine kostbare, umfangreiche Tabulaturhandschrift mit Buxtehude-Kantaten. Alle diese Schätze sollen in einer Ausstellung den Festteilnehmern zugänglich gemacht werden.

Das reiche Aufgebot an erstklassigen Künstlern läßt einen würdigen und künstlerisch hochwertigen Verlauf des Deutschen Buxtehudefestes erwarten. Folgende Persönlichkeiten und Vereinigungen sind für die Mitwirkung bei dem Fest gewonnen worden: Prof. D. Dr. Max Seiffert (Berlin) als Festredner, Adelheid Armhold (Berlin) Sopran, Helene Fahrni (Leipzig) Sopran, Gertrude Pitzinger (Berlin) Mezzosopran, Josef von Manowarda (Berlin) Baß, das Kammertrio für alte Musik, bestehend aus den Herren Prof. Günther Ramin (Leipzig) Cembalo, Prof. Paul Grümmer (Berlin) Gambe und Reinhard Wolf (Berlin) Violine und Viola d'amore; ferner das Kundrat-Quartett (Lübeck), Domorganist N. O. Raasted (Kopenhagen) Orgel, Johannes Brennecke (Lübeck) Orgel, Walter Kraft (Lübeck) Orgel, die Lübecker Singakademie, die Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, der Domchor, die Lübecker Kantorei, der Chor und das Orchester des Staatskonservatoriums und das Städtische Sinfonie-Orchester.

Der Preis der Gesamtkarte für sämtliche Veranstaltungen beträgt 8 RM. Kartenbestellungen nimmt die Geschäftsstelle für das Deutsche Buxtehude-Fest, Lübeck, Breitestr. 29 entgegen. Auskunft und Festordnung erhält man ebenfalls dort.

„Bruckner in Bayreuth."

Von Prof. Dr. Heinrich Lemacher, Köln.

Es soll hier nicht von den Pilgerfahrten Anton Bruckners nach Bayreuth, von seinen Besuchen bei dem „Meister aller Meister" und im Festspielhaus in historischer Schau die Rede sein, sondern von der praktischen Auswirkung einer Äußerung Richard Wagners seinem glühendsten Verehrer gegenüber. Bruckner berichtet über das letzte Zusammensein mit Wagner an Hans von Wolzogen: „Anno 1882 sagte mir der damals schon leidende Meister, indem er mich bei der Hand hielt: Verlassen Sie sich darauf, ich selbst werde die Symphonien und alle Ihre Werke aufführen." Die freundschaftliche Zusage konnte Wagner nicht mehr wahr machen. Wenn er dieses sein generöses Versprechen praktisch hätte erfüllen können — und es ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß er es getan hätte! —, so wäre natürlich Bayreuth die Stätte gewesen, wo die sinfonische Gralsmusik erklungen wäre.

Es lag und liegt nun nahe, dem Gedanken näher zu treten, ob Bruckners Werke nicht zur Festspielzeit in Bayreuth erklingen könnten und zwar an einem der festspielfreien Tage. Vom Vollzug eines persönlichen Wunsches und Willens Richard Wagners abgesehen, sprächen neben einer Reihe ideeller Momente nicht zuletzt das dafür, fernab vom Konzertgetriebe unter einzigartigen künstlerischen Voraussetzungen Bruckners sinfonischen Offenbarungen als einer „Musik des stillen Deutschtums" lauschen zu können. Wie diese Anregung im einzelnen zu

verwirklichen wäre, muß dahingestellt bleiben; daß sie in die Tat umzusetzen ist, darüber besteht sicherlich kein Zweifel, zumal durch die Franz Liszt-Feier des vorigen Jahres eine Art „Präzedenzfall" geschaffen wurde. Dieser könnte allerdings weitere schwerwiegende Folgen nach sich ziehen; liegt es doch nur zu nahe, auch an Aufführungen von Bachs h-moll-Messe und die der „Kunst der Fuge", von Beethovens „Missa solemnis" und die der „Neunten", von Mozartopern im Barocktheater — Bayreuth als süddeutsches Salzburg! — oder von Cornelius' „Barbier von Bagdad", Hugo Wolfs „Corregidor" und Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und „Palestrina" zu denken.

Nun möchte ich beileibe nicht, daß diese Zukunftsmusik mehr abschreckend als anregend wirkte! Der bescheidenste unter den großen deutschen Musikern soll den Vortritt haben. Die Aussichten für ihn scheinen mir nicht schlecht zu sein. Als ich im vorigen Jahre in Bayreuth Meister Furtwängler meine Anregung vortrug, war er nicht nur nicht dagegen eingestellt . . . Hoffentlich bringt dieser Sommer wenigstens einen ersten Versuch!

Die Deutschlandreise der Ungarischen Philharmoniker.

Im Rahmen des Deutsch-Ungarischen Kulturabkommens unternahmen die Ungarischen Philharmoniker vom 1.—11. April eine Konzertreise durch Deutschland, die sich zu einem mächtigen Bekenntnis der Freundschaft zwischen Deutschland und Ungarn gestaltete. Die enge kulturelle Verbundenheit zwischen den beiden Völkern kam schon in der Persönlichkeit des Dirigenten Ernst von Dohnanyi sichtbar zum Ausdruck, der einst von Berlin aus seine musikalische Laufbahn als Pianist begann und durch seine spätere 10jährige Wirksamkeit als Professor an der Hochschule für Musik in Berlin (1905—1915) der deutschen Musikkultur eng verbunden ist. Der von ihm zu höchsten Leistungen geführte vortreffliche Klangkörper vermittelte in jedem Konzert deutsche und ungarische Musik mit Werken von Beethoven, Weber, Brahms, Wagner, Liszt, Dohnanyi, Bartok, Kodaly und Rekai.

Die Aufnahme im ganzen Reich war überaus herzlich. Der Führer und Reichskanzler, der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, die Reichsminister Göring und Dr. Goebbels, Staatsrat Dr. Furtwängler entboten den Gästen herzlichen Willkommgruß. Sämtliche Veranstaltungen waren von führenden Persönlichkeiten des Reiches und der Partei besucht. Und aus dem am Schluß eines jeden Konzertes nicht endenwollenden Beifall, aus den begeisterten Zustimmungen in der ganzen deutschen Presse mögen die Gäste neben dem Dank für die gebotene künstlerische Leistung das Zeugnis für die herzliche Gesinnung unseres Volkes mit nach Hause genommen haben! Z.

Professor Högners Abschied von Leipzig.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Am 19. März verabschiedete sich in einem Konzert der von ihm gegründeten „Leipziger Vereinigung für alte Kammermusik" Professor Friedrich Högner von der musikalischen Öffentlichkeit Leipzigs; er siedelt nach München über, um dort einen vielseitigen Wirkungskreis im Dienst der Evangelischen Landeskirche auszufüllen.

Mit Professor Högner scheidet ein Mann von Leipzig, der in mehr als einer Beziehung das hiesige Musikleben der letzten Jahre wesentlich mitgestaltet hat. Im Mittelpunkt seiner Tätigkeit stand die Orgel, als Organist an der Universitätskirche wie als Lehrer des Orgelspiels am Kirchenmusikalischen Institut des Landeskonservatoriums vertrat er dieses Instrument mit jenem unermüdlichen und unerbittlichen Arbeitsfanatismus, der von jeher ein besonderes Kennzeichen des wertvollen deutschen Organisten war. Dieser rastlose Tätigkeitsdrang äußerte sich bei Högner vor allem in dem Bestreben, möglichst ausgedehnte Literaturgebiete der Orgelmusik praktisch zu erfassen. Ein Ausruhen auf einem bequemen Dutzendrepertoire gab es bei ihm nicht, oft war bei ihm Neues zu hören, und dieses Neue entstammte entweder der vorbachschen Orgelmusik, die er vielseitig beherrschte, oder dem zeitgenössischen Schaffen, wo er nicht müde wurde, wertvolle Neuschöpfungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nicht weniger als 37 zeitgenössische Orgelwerke hat Högner seit 1929 erstmalig gespielt, und diese

Zahl hat nicht nur als Zahl, sondern auch durch die Qualität der Werke erhebliches Gewicht. Dabei vernachlässigte Högner aber andere Gebiete der Orgelmusik durchaus nicht, wir erinnern uns z. B. der eindringlichen Darstellung eines großen Lisztschen Orgelwerkes in einem Gewandhauskonzert des letzten Winters. Das Bestreben, immer neues und wertvolles Musikgut der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, gestaltete auch Högners Wirken als Cembalospieler so außerordentlich anziehend für den Musikfreund, mochte er nun solistisch spielen oder in kammermusikalischer Gemeinschaft die zahlreichen Kostbarkeiten der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zum Erklingen bringen. Die Doppelbegabung Högners als Organist und Cembalist trat vor allem zum Reichs-Bachfest 1935 höchst eindrucksvoll in Erscheinung. Sehr stark eingesetzt hat sich Högner ferner für das von der Firma Gebr. Ammer - Eisenberg neugebaute Pedal-Cembalo. Unvergessen wird hier schließlich seine Tätigkeit als Sachberater und Gutachter bleiben, die vor allem der NS-Kulturgemeinde — und früher der Kulturpolitischen Abteilung der NSDAP — zugute kam; Högner hat bei dem schönen Werk der sachgemäßen Wiederherstellung alter Orgeln im Leipziger Land tatkräftig mitgeholfen. Und zuletzt eine Leistung und ein Verdienst, das spätere Zeiten vielleicht einmal als sein größtes betrachten werden: Die Entdeckung des österreichischen Komponisten Johann Nepomuk David, für den er sich als erster und einziger jahrelang mit hartnäckigem Fanatismus eingesetzt hat, den er zunächst einmal als Orgelkomponist weithin bekannt machte und an dessen schließlicher Berufung nach Leipzig er entscheidenden Anteil hatte.

In dem Abschiedskonzert dankte Stadtrat Hauptmann in herzlichen Worten Friedrich Högner für all das, was dieser in den Jahren seiner hiesigen segensreichen Wirksamkeit zum Ruhme der Musikstadt Leipzig geleistet hat. Die besten Wünsche vieler Musiker und Musikfreunde begleiten ihn in den Kreis seiner neuen Tätigkeit!

Kulturelle Leistungswettstreite 1937.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Für die diesjährigen Kreistage veranstaltet der Traditionsgau München-Oberbayern der NSDAP zum ersten Male — nicht allein innerhalb des Gaues, sondern auch innerhalb des ganzen Reichsgebietes — kulturelle Leistungswettstreite, mit deren Durchführung auf Anordnung des stellv. Gauleiters Otto Nippold die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" betreut ist. Der Sinn dieser Leistungswettstreite, die am 10. April in Freilassing durch Gauamtsleiter Härtel eröffnet wurden, ist der, alles, was an kulturellen Werten im Volkstum lebendig ist, zu erfassen, zu sichten und zu sammeln. Brauchtum, Tanz, Tracht, Laienspiel und vor allem Musik sind die Faktoren, die dabei berücksichtigt werden. Vor einem eigens für diese Wettstreite gebildeten Festausschuß werden die „Kämpfe" öffentlich ausgetragen. Es handelt sich bei den Wettbewerben nicht um ein selbstzweckliches Konkurrieren, bei dem dann das Preisgekröntsein das einzige und persönlichste Ziel ist (nach Art der seligen Vereinsmeierei), sondern um einen edlen Wettstreit, bei dem es, ähnlich wie bei den Olympischen Spielen oder beim Reichsberufswettkampf, wohl Sieger, aber keine Besiegte gibt. Die Besten der einzelnen Fachgruppen, die die Festveranstaltungen der jeweiligen Kreistage versehen und durch Gauleiter Wagner ausgezeichnet werden, müssen in ihren Leistungen allen Anforderungen, die an sie hinsichtlich der Echtheit, Bodenständigkeit und Qualität ihrer Darbietung gestellt werden, entsprechen. Auf diese Weise gelingt es, die Volkskultur, die ja gerade in Oberbayern ausschlaggebend in Erscheinung tritt, lebendig zu erhalten, ihr neuen Auftrieb zu geben und sie als schöpferisches Element in das öffentliche Kulturleben einzubeziehen.

Besonders die Musik ist reich vertreten. Es ist erstaunlich, welche Schätze zu finden sind, in Gesang- und Instrumentalmusik (Blaskapellen, Jugendgruppen, Soloinstrumente wie Zither, Harfe, Hackbrett, Maultrommel). Es ist für die, die diese Musik pflegen, verpflichtende Aufgabe, sie zu erhalten und zu mehren; für die Außenstehenden ist es die gleiche Aufgabe, Herz und Ohr dafür offen zu halten. Die Wettstreite werden den ganzen Sommer hindurch ausgetragen. Im April geschah das in den Kreisen Laufen, Altötting, Mühldorf und Berchtesgaden; im Mai werden sie in den Orten Wolnzach, Ingolstadt, Dorfen, Freising, Pfaffenhofen, Wolfratshausen, Miesbach, Egern, Holzkirchen, Weilheim und Penzberg fortgesetzt.

Eine neue Großorgel an der Nürnberger St. Lorenzkirche.

Von Karl Focsel, Nürnberg.

Die Lorenzkirche zählt zu den schönsten Bauwerken der an historischen Kostbarkeiten überreichen Stadt der Reichsparteitage. Sie wurde in der Zeit vom 13. bis 15. Jahrhundert erbaut und gilt als ein charakteristisches Prachtbeispiel der späteren, reich ausgebildeten Gotik. Sie birgt manches berühmte Denkmal aus der hohen Kunstblüte des mittelalterlichen Nürnberg. So beispielsweise eine der hervorragendsten Steinmetzarbeiten: das weltbekannte „Sakramentshäuschen" von Adam Kraft (eine Stiftung des Nürnberger Patriziers Hans Imhoff). Außerdem eine vorzügliche Holzbildarbeit von Veit Stoß: der 1518 von Anton Tucher gestiftete „Englische Gruß". Ferner Altäre mit Gemälden u. a. von Dürers Lehrmeister Michael Wolgemut, wundervolle Glasmalereien, Wappenschilder, Gobelins.

Es wurde in Fachkreisen seit längerer Zeit schon lebhaft bedauert, daß der St. Lorenzkirche nicht ein Orgelwerk zur Verfügung stand, das der Bedeutung des Kunstbaues gerecht wurde. Zwar war die alte Orgel, die im Jahre 1879 von der Firma Steinmeyer (Oettingen/Ries) errichtet wurde, an sich kein schlechtes Werk. Sie entsprach jedoch (naturgemäß) keinesfalls mehr den Anforderungen, die heute mit Recht an eine moderne Orgel gestellt werden können und müssen. Außerdem befand sie sich in einem derart ruinösen Zustand, daß auch umfassende und kostspielige Renovierungsarbeiten keine dauerhafte Besserung gewährleistet hätten. Die zweite Orgel des Gotteshauses, eine von Johannes Strebel-Nürnberg gebaute einmanualige Chororgel, kam als Ausgleichswerk nicht in Betracht. Man entschloß sich deshalb, den Orgelsachberater des Landeskirchenrates und staatlichen Orgelsachverständigen des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Johannes G. Mehl-Eltersdorf mit der Erstellung eines Gutachtens über einen Um- bzw. Neubau der Lorenzer Orgeln zu beauftragen. Die eingehenden Untersuchungen des Sachverständigen erwiesen die Notwendigkeit eines völligen Neubaues.

Mit der Disposition des neuen Werkes wurde der Gutachter selbst betraut. Mehl legte seiner Arbeit gründliche akustische, raumtechnische und archivalische Studien zugrunde. Er kam so zu einer Aufstellung der Orgel, die großem Interesse begegnen dürfte: zur Aufstellung des Gesamtwerks an drei räumlich weit auseinanderliegende Stellen der Kirche. Die „Hauptorgel" mit dem Hauptspieltisch ist auf der Westempore untergebracht. Ein zweites, größeres Teilwerk (die „Laurentiusorgel") befindet sich dort, „wo von Anbeginn der Kirche an durch 4 Jahrhunderte hindurch die Hauptorgel ihren Platz hatte": an der Nordseite des Mittelschiffes. Der dritte Teil der Orgel wurde hinter dem Hochaltar an vier Pfeilern der Chorgalerie als sog. Kronpositiv untergebracht (also genau gegenüber der Hauptorgel). Auf diese Weise wird der große Kirchenraum gewissermaßen akustisch eingekreist.

Ein Festkonzert anläßlich der Einweihung erbrachte den unbedingten Eindruck, daß sich der strengen, großlinigen Bachdeutung des Lorenzer Organisten Prof. Walther Körner in der neuen Domorgel ein geradezu ideales Instrument darbietet, das durch die außergewöhnliche technische Vielfalt und durch die wunderbare Disposition der Klangeinheiten gleichermaßen begeistert. Die Individualität der Registerstimmen wurde bei dem neuen Werk nachdrücklich betont, ohne daß deshalb eine einseitige Typisierung den Klangbereich unnötig einschränkt. So entstand weder eine Barockorgel im Sinne dieses viel- und abgebrauchten Schlagwortes, noch eine „romantische" oder gar eine Kompromißorgel. Sondern ein Werk mit herben, schönen, kraftvollen und klangedlen Stimmen: im Grunde eine ideale Bachorgel „moderner" Prägung. Daß die drei Orgeln das weite Gotteshaus mit seinen rund 40 000 (!) Kubikmetern Rauminhalt wie ein einziges Großinstrument beherrschen, ist eine konstruktive Meisterleistung.

Die Orgel besteht aus 7 Manual- und 3 Pedalwerken, die am Hauptspieltisch von 5 Manualen und einem Pedal aus gespielt werden. Sie besitzt 157 klingende Stimmen und 98 technische Hilfsregister. Unter den klingenden Registern, von denen 51 zu den drei Pedal-

werken gehören, befinden sich 40 Rohrwerke (19 im Pedal) und 18 Mixturen (4 im Pedal). Die Gesamtzahl der Pfeifen beträgt 11 167. (Nach den Ausführungen von Johannes G. Mehl.)

Zehn Jahre Hamburger Staatliche Singschule.

Von Rudolf Scharnberg, Hamburg.

Die Hamburger Singschule, die im Jahre 1927 ins Leben gerufen wurde, feierte ihr zehnjähriges Bestehen durch ein großes Jugendsingen, das wegen des großen Andrangs dreimal stattfinden mußte. Aus bescheidenen Anfängen hat Kirchenmusikdirektor Karl Paulke die Singschule, die augenblicklich 1400 Schüler und Schülerinnen musikerzieherisch betreut, zu einem wichtigen Institut für die Sicherung des musikalischen Nachwuchses in Hamburg machen können. Bei der Lage, in der sich die Musik an den Volks- und höheren Schulen trotz aller Reformversuche immer noch befindet, ist der Wert einer solchen Singschule gar nicht hoch genug zu bemessen. Karl Paulke pflegt das Erbe Zelters und Nägelis, dies schon vor hundert Jahren klar erkannten, daß der Volksgesang nicht nur Ausdruck des poltischen Gemeinschaftslebens ist, sondern auch der einzige Weg, um das Volk zur höheren Kunst zu führen. Diese Doppelaufgabe wird heute noch nicht überall deutlich gesehen, mancher meint noch, es genüge, wenn man nur überhaupt gemeinsam singe, und verläßt sich auf Herders Wort: „Ein Chor Singender ist gleichsam schon eine Gemeinschaft Brüder . . ."; um so notwendiger ist es, daß verantwortungsbewußte Männer auch die Kunsterziehung nicht aus dem Auge verlieren und in der Stille diese Arbeit leisten, für die ihnen die Jugend erst nach Jahren dankbar sein wird. — Das Programm des diesjährigen Jugendsingens enthielt neben den traditionellen alten und neueren Volksliedersätzen auch einige Uraufführungen Hamburger Komponisten. Hans Ferdinand Schaub schuf nach einem sinnigen Gedicht des Holsteiner Heimatdichters Emil Duborg „De Wihnachsmann in'n Snee", einen nicht leichten Satz für zweistimmigen Chor und Kammerorchester. Ein frei durcheinander wogender Quintkanon, in dem bald die eine, bald die andere Stimme den Anfang bringt, charakterisiert entschieden einleuchtend das „große Hallo" im Dorf, als der Weihnachtsmann im Schnee stecken geblieben ist. Das hübsche Thema erscheint zum Schluß wieder in vier knappen Takten über dem Orgelpunkt der Dominante steigt es ruhig in Quart- und Quintschritten durch die Instrumente abwärts, besinnlich noch einmal die ganze Stimmung des kurzen und doch inhaltreichen Satzes einfangend. Den Mittelteil bildet ein gemütlicher romantischer Walzer, durch Harmonik und Instrumentation ebenso ausgezeichnet wie der Anfang durch die lineare Führung. Neben diesem romantischen Kabinettstückchen hörte man ferner eine neue Kantate von Hermann Erdlen, „Musiken Klang", auf einen Text des Barockdichters C. Becker.

Göttingen beruft einen Städtischen Musikdirektor.

Um das musikalische Leben Göttingens (47 000 Einwohner) einheitlich zu gestalten und auszubauen hat die Stadt die Stelle eines Städtischen Musikdirektors geschaffen. Mit dieser Aufgabe ist aus den mehr als 50 Bewerbern KM Karl Matthieu Lange vom Stadttheater Münster betraut. Als musikalischer Oberleiter des Stadttheaters wird K. M. Lange mit dem auf 36 Musiker verstärkten Theaterorchester, für das für den Sommer ein günstiger Vertrag mit Bad Nenndorf abgeschlossen werden konnte, neben seiner Tätigkeit als Operndirigent sechs Symphonie- und Chorkonzerte, mehrere Volkskonzerte durchführen, Kammermusikabende leiten und sich um das Chorwesen bemühen. Damit ist für Göttingen endlich die lang erstrebte Gesamtplanung verwirklicht, die bisher unserem sehr zersplitterten Musikleben fehlte.

G. A. Trumpff.

Nochmals zur Haydn-Kontroverse.

Schlußwort von Geh. Rat Prof. Dr. Adolf Sandberger, München.

Obwohl mir erste Männer unseres Fachs längst nahelegten, mich nicht weiter um die Anwürfe des Herrn Magister Larsen zu kümmern, halte ich es doch in Hinblick auf das „qui tacet consentire videtur" für richtig, abschließend Folgendes festzustellen.

1. Daß M. L. den ihm von mir nachgewieſenen weiteren Pſeudo-Vanhal nun ſeinem Aktionsmaterial (ZFM „Anmerkung“ Aprilheft 1937, S. 428) einverleibt, *obwohl er nicht einmal den Fundort kennt*, iſt ja rührend. Der ihm obliegende Beweis, daß dieſe angeblich voneinander unabhängigen Vorlagen in Wahrheit *nicht auf eine gemeinſame Fehlerquelle zurückgehen*, wird *damit* allerdings nicht erbracht.

2. Eine groteske Unwahrheit wird bekanntlich nicht dadurch zur „unabweisbaren Tatſache“, daß man ſie ungeniert und ſkrupellos wiederholt. Wer unentwegt drauf los behauptet, *ohne ſich mit den Argumenten des Gegners auseinanderzuſetzen, ja von ihnen überhaupt keine Notiz nimmt* oder ſie *ohne jede Begründung* (!) ableugnet, zeigt ſeltſame Begriffe von den Verpflichtungen einer wiſſenſchaftlichen Polemik.

Ich habe (ZFM „Weiter zur Haydn-Kontroverſe“, Januarheft 1937, S. 42) dargetan, daß die von mir zur Aufführung gebrachten Sinfonien durch die Praxis[1] in weiteſtem, internationalen Ausmaß: durch hervorragende und größte Dirigenten, durch Preſſe und Publikum *beſſer* ihre Echtheit bewieſen haben, als dies durch Vorträge und Aufſätze jemals geſchehen kann. *M. L. nimmt davon nicht die geringſte Notiz.*

Ich habe dargetan (ebenda), daß ich bei meinen Vorträgen und Aufſätzen jeweils auch auf Weſen und Artung der zur Aufführung gelangenden Werke hinwies. M. L. nimmt von meinen Vorträgen und Aufſätzen nur *inſoweit Notiz, als es ihm paßt*; von meinen, zum Teil recht ausführlichen Darlegungen, die zwar Unbeweisbares nicht beweiſen wollen (vgl. ebenda), aber das Nötige zur Stilerläuterung, Analyſe etc. der d-moll-, B-dur-, C-dur-, D-dur-Sinfonien ſagen, — *davon nimmt M. L. nicht die geringſte Notiz.*

Andrerſeits verlegt er ſich *aufs Ableugnen ohne jede Begründung*: Ich habe dargetan (ebenda S. 40), daß der langſame Satz der Es-dur-Sinfonie eine geniale *Neubearbeitung* der Liſette-Variationen aus Haydns Sinfonie „La reine“ (Mandyczewſki Nr. 85) darſtellt, *hier* alſo auch ein *äußerer* „Echtheits-*Beweis*“ vorliegt. Ich entnahm die Unterlage dafür meinem, ausnahmsweiſe auch von Larſen erwähnten, umfangreichen Aufſatz über beſagte Sinfonie in den „Propyläen“, München 1936, Nr. 51, Seite 403, wo ich auch beide Variationsreihen einander gegenüberſtellte. M. L. *leugnet* dieſen Beweis *ohne jede Begründung*. Nur aus ſeinen Katalogzetteln und *ohne Partitur* (!) *konnte* er einen Gegenbeweis auch gar nicht führen; und M. L. war in dieſem Fall, *wie* bei der D-dur-Sinfonie, *überhaupt nicht in der Lage*, das (*nur* in Regensburg vorhandene) Stimmenmaterial zu *ſpartieren*, weil ich es nämlich dank dem Entgegenkommen der fürſtl. von Thurn- und Taxisſchen Hofbibliothek-Verwaltung ſeit Jahr und Tag auf der Münchener Univerſitätsbibliothek liegen hatte bzw. habe.

So alſo ſieht es mit der „unabweisbaren Tatſache“ des Herrn Magiſter aus.

3. M. L. vermißt eine *thematiſche Liſte* meiner Funde. Daß ich mein Buch *ohne* den zugehörigen Apparat, alſo auch Themenangaben und ſonſtige Notenzitate hinausgehen läſſe, glaubt wohl M. L. ſelbſt nicht. Da auch er in Haydnianis arbeitet, wäre ſein Wunſch, praenumerando zu erfahren, was „die Konkurrenz“ weiter im Schilde führt, begreiflich, *wenn er ſich nur zunächſt einmal pflichtgemäß um das gekümmert hätte, was bereits vorliegt* (vgl. Januarheft S. 42/43). Ich ſage nun zum dritten Male: *Vordringlich* iſt zunächſt die Weiterführung meiner, gerade für das Buch noch unerläßlichen, bisher noch unerledigten Bibliothekaufnahmen; *am vordringlichſten* aber die Fortſetzung meiner „Münchener Haydn-Renaiſſance“ und damit *die weitere Überführung bereits ausgegrabener unbekannter Meiſterwerke* in die heutige Praxis. Die deutſche Kritik nannte das eine „kulturelle und nationale Angelegenheit“.

4. *Göttweiger Sonaten.* In den Acta musicologica nahm M. L. laut der mir von deren Redaktion vorgelegten Faſſung ſeiner „Anmerkung“ außer einem Brief Bezug auf eine Mitteilung Profeſſor Schmids im „Januarheft der Zeitſchrift für Muſik“, die dieſes Heft nicht enthält. Sie iſt vielmehr erſt im Aprilheft veröffentlicht. Wenn nun Prof. Dr. Schmid-

[1] Seitdem ſind nicht nur eine Reihe weiterer deutſcher Aufführungen hinzugekommen, ſondern auch eine *franzöſiſche*, die über ſieben dortige Sender ging.

Tübingen seine f. Zt. begründete Ansicht heute aufgibt, so wird es sich zunächst einmal darum handeln, die (Aprilheft S. 429) angekündigte neue Begründung Prof. Dr. Schmids kennen zu lernen. — Scepsis in Haydnianis ist eine berechtigte, alte, nicht erst von M. L. erhobene Forderung; nicht aber deren Karikatur, die alles, was nicht gleich ins gewohnte Bild paßt oder schwach ist, für unecht erklären will.

5. Kopenhagener Rundfunk. Ich sprach f. Zt. M. L. mein Befremden aus, daß dieses Institut im Gegensatz zum Stockholmer, bei dem ich soeben unbekannten Haydn dirigiert hatte, dafür kein Interesse zeige. M. L. versprach (was er in seiner „Anmerkung" unterdrückt) ohne weiteres, mit dem maßgebenden Herrn darüber zu verhandeln. Erfolgt ist nichts. So war die Sache und nicht anders.

6. Eingangs seiner „Anmerkung" sagt M. L., ich ginge jetzt „auf seine Person los". Er verwechselt dabei Person mit Legitimation für seine „souveräne" Gebarung; und daß er selbst zuvor (vergl. ZFM, Novemberheft 1936, S. 1334) sich einer ebenso törichten als ungehörigen Verdächtigung meiner Person erdreistete, davon sagt er nichts. Er wird mich wohl nicht in Unkenntnis dessen glauben, was auch die dänische Gesetzgebung gegenüber solchen Scherzen vorsieht.

7. Am Schlusse seiner „Anmerkung" aber tischt M. L. mit einer erstaunlichen, nun wieder verbindlich sein sollenden Geste den von mir bereits widerlegten (vergl. Septemberheft 1936, S. 1104) Unsinn nochmals auf, von dem Kontrast meiner früheren gegen meine jetzige Haydn-Arbeit. Die „Münchener Haydn-Renaissance" wird ihren Weg fortsetzen, gleichviel, ob sie Herr M. L. mit seiner „dankbaren Anerkennung" (köstlich!) beehrt, oder nicht.

Mannheimer Humor.

Dem „Fridericus" entnehmen wir:

Die Stadt Mannheim hat dem großen ungarischen Musiker, Ernst von Dohnanyi, der mit seinem Ungarischen Philharmonie-Orchester auch in Mannheim ein Konzert gab, als Gastgeschenk eine Flasche köstlichen 21er Forsters überreichen lassen, die Prof. v. Dohnanyi sich übrigens des Abends nach dem Konzert in Ruhe einverleibte.

Da sicherte man dem „Hoch Edelgeborenen gestrengen Ehrenvesten, Hoch- und wohlweisen Maestro / auch zu gnädiglichem und hochgebietendem Herrn über der edlen Frau Musica Leibgesind / so aus dem fernen Hungarland / zu unbeschreiblicher Ergötzung einer kunstbeflissenen Bürgerschaft der guten Stadt Mannheim derzeit in unseren Mauern weilet, „im Namen der ganzen Bürgerschaft" in Hulden und Gunsten decentissime Willekumm" zu. Und da bei jedem Verhandeln und Geschäft „getrunken seyn muß" und da ihm „sicherlich schon mancher Tropfen eines feurigen Tokayers die Gurgel hinab geloffen" überreichte man ihm unter Echtheitsbeweis kraft Urkunde „den allerköstlichsten und annehmlichsten Rebensaft aus des Herrgotts Pfälzischem Garten". Des „Rates Küfner" hatte ihn dem „Kellerschlund" entwunden, und versicherte, daß es wirklich „der größt Wein der Pfaltz sey".

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Gerhard Frommel: „Der Gott und die Bajadere", Tanzlegende in 2 Bildern (Baden-Baden, Internat. Musikfest).

Albert Henneberg: „Inka", Peruanische Liebessage nach Text von Fritz Tutenberg (Opernhaus Chemnitz).

E. Hoelle-Hellemund: „Der Spielmann" (Stuttgart).

Casimir von Pászthory: „Die Prinzessin und der Schweinehirt" (Weimar, Nationaltheater).

Hermann Reutter: „Die Kirmes von Delft" (Baden-Baden, Intnern. Musikfest).

E. L. Wittmer: „Tanzspiel vom Tod" (Kammerspielhaus der Freiburger Städt. Bühnen).

Konzertwerke:

Kurt Atterberg: Suite aus der Musik zu Shakespeares „Sturm" (Baden-Baden, Städt. Sinfonieorchester, Int. Musikfest).

Theodor Blumer: Die Werdung und Vollendung. Kammerkantate (Dresden).

Joh. Nep. David: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" (Dresden, Domkirche).

Helmut Degen: Variationen über ein Geusenlied (Baden-Baden, Int. Musikfest, Städt. Sinfonieorchester).

Walter Drwenski: Evangelienpassion op. 33 (Berlin, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche).

Karl Ehrenberg: Musik zu einem deutschen Märchenspiel (Nürnberg).

Johannes Engelmann: Konzert f. Violine und Streichorchester op. 25 (Weimar).

Hans Gebhard: Sonate f. Klavier A-dur (Nürnberg).

Ludwig Gebhard: Sonate f. 2 Klaviere (Nürnberg).

Max Gebhard: Jungenschwur f. Jugendchor, gem. Chor, Orchester und Orgel (Nürnberg „Junggesang").

Fritz Gerhard: Sinfonisches Orchesterspiel (Wuppertal-Elberfeld unter Klaus Nettstraeter).

Karl Hoyer: Triosonate f. Orgel (Reichssender Leipzig).

Josef Ingenbrand: Streichquartett Werk 28 (Baden-Baden, Int. Musikfest, Städt. Sinfonieorchester).

Rudolf Kattnigg: Scherzo f. gr. Orchester (Baden-Baden, Int. Musikfest, Städt. Sinfonieorchester).

Frida Kern: 3 Stücke für Cello u. Kl. (Wien, 9. März, durch Senta Benesch).

Yrjö Kilpinen: 2 Sonaten f. Kl. (Baden-Baden, Int. Musikfest durch Margaret Kilpinen).

Yrjö Kilpinen: Cellosonate (Berlin).

Fritz Kunert: Trio f. Flöte, Klarinette und Fagott (Erfurt).

Wilhelm Maler: Violinkonzert in A (Baden-Baden, Int. Musikfest, Städt. Sinfonieorchester, Solist Wilhelm Stroß).

Karl Meister: Flötenfantasie in einem Satz (Nürnberg).

Saburo Moroi: Cellokonzert (Berlin).

Sigfried Walther Müller: Böhmische Musik, op. 55 (Plauen).

Hendrik Wilh. Osiek: Concertino f. Kl. und Orchester (Baden-Baden, Int. Musikfest, Städt. Sinfonieorchester).

Robert Oboussier: Trelogia sacra (Wiesbaden).

Helmut Paulsen: Konzert f. Bratsche und Kammerorchester (Hamburg, 8. März, Hamburger Kammerorchester).

Karl Maria Pembaur: Stabat mater (Dresden).

Ernst Peters: 2. Sinfonie D-dur Werk 14 (Koblenz).

Johannes Przechowski: Streichquartett in C-dur (Baden-Baden, Internat. Musikfest, Stroß-Quartett).

Carl Rorich: Tagebuchblätter aus launigen und ernsten Stunden (Nürnberg, KZM).

Karl Schäfer: Suite für Violine und Kammerorchester (Baden-Baden, Intern. Musikfest, städt. Sinfonie-Orchester).

Gustav Schwickert: Sonate in D-dur für Flöte und Klavier (Nürnberg).

Bodo Wolf: Klavierkonzert D-dur Werk 61 (München, Philharm. Orchester, unter A. Mennerich).

Eugen Zador: Tanzsinfonie (Budapest).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Henry Purcell: „Die Feenkönigin", Tanzoper, Neubearbeitung (Darmstadt).

Franz Werther: „Das verbotene Lied", Spieloper (Ratibor).

Konzertwerke:

Ernst Moritz Hennig: „Der Ruf von der Grenze", Kantate (Schneidemühl).

Gustav Schwickert: Flötensonate op. 8 (Nürnberg).

Walter Weber: 2. Violinkonzert (Wiesbaden).

Pariser Erstaufführungen im 1. Vierteljahr 1937.

Rossini-Respighi: „Rossiniana"-Suite.
Schostakovitch: Klavierkonzert UA.
Mjaskowsky: 16. Symphonie.
Prokofieff: Ouverture op. 72.
Tansmann: Fantasie für Cello UA.
Dandelot: Streichquartett UA.
Karjinsky: 3 Cellostücke UA.
Debussy: Klavier-Symphonie 4händ.
Herscher-Clément: Madrigal-telephon.
Delvincourt: Films d'Asie UA.
Filipp-Lazar: Petite Suite UA.
Milhaud: Suite für Viol., Clar., Klavier.
Dallapiccola: Hymnes für 3 Klaviere.
Roger: Rhythmes für Orch. UA.
Ladmiraut: Streichquartett UA.
R. Hahn: Divertissement UA.
J. Françaix: Serenade UA.
J. Françaix: 2. Klavierkonzert.
Reißerowa: Pastorale maritime.
Roussel: Rhapsodie flamande UA.
Pergolese: Symphonie (Streichinstr.).
Sibelius: Malincolia für Cello.
Laparra: 4 danses basques UA.
Orloff: 3 vielles chansons UA.
Biancheri: Puère de Jeanne d'Arc.
Poulenc: Tel jour, telle nuit UA.
Brunel: Tentation de St. Antoine UA.
Milhaud: Adages (Gesang) UA.
Roussel: Cello-Concertino UA.
Langlais: Fantasie für Streichquartett.
Pierné: Streichquartett (1919) UA.
Pierné: Fragonard-Ballettsuite.
Monteverdi: Couronne de Poppée (1642).
Fitelberg: III. Streichquartett. Das neue Ungarische Quartett.

Bartok: V. Streichquartett. Das neue Ungarische Quartett.
M. Jora: Streichquartett op. 9. Das neue Ungarische Quartett.
Fl. Schmitt: Oriane-Ballettmusik UA.
Emmanuel: Zingaresca f. Orch. UA.
Gerard: Pierrot et Colombine UA.
Prokofieff: „Kije-Leutenant" UA.
Delannoy: Pantoufle de Vair (Orch.).
Ibert: „Golgotha" f. Orchester.
Barraud: Chant für Cello UA.
Orban: 3 Pièces für Bläser UA.
Laparra: Scènes iberiennes UA.
Laparra: 3 chansons UA.
Hoffein: La vie et la lumière UA.
Hubeau: 4 Rondels f. Klavier UA.
Clerk: Folle Jeunesse-Ballettmusik.
Honegger: 2. Streichquartett UA.
Paffani: La Fête (Gesang) UA.
J. Françaix: Streichqartett UA.
Hindemith: 3. Klaviersonate.
Mozart: Streichquartett b-moll.
Lambert: Sensation (Gesang) UA.
I. Dalcroze: „l'Alpe voisine" UA.
Fornerod: Konzert für 2 Violinen UA.
Wißmer: Klaviersuite UA.
Buffer: Pastorale für Orch. UA.
Vivaldi-Bach: Concerto (Bearbeitung für Cello mit Streichern von Feder).
Dumas: „Stellus" für Orchester UA.
Szering: Caprice espagnol (Violine).
Kung: 3 Pastorales für Orchester UA.
Tesson: Symphonie-Finale UA.
Leleu: Klavierkonzert UA.
Tomasi: Don Juan de Manara UA.
Dukelsky: II. Symphonie.
Maigret: Psalme CXXIX.
Ikonomow: II. Streichquartett UA.
Fl. Schmitt: Klaviersuite UA.
Bréville: 4 Vokalquartette UA.
Pierné: Variations sur une Ronde populaire für Saxophonquartett UA.
Singer: Oratorium St. Therese UA.
Karveno: Melodies UA.
Heinr. Schütz: Matthäus-Passion.

Bühnenwerke:

Roussel: „Das Testament der Tante Caroline" (opéra-comique): UA.
Dumas: „Un de la musique", Operette.
Manuel: „Elvire", Ballett (opéra).
Milhaud: Trompeur de Séville (Musik).
Février: Monna Vanna (Neueinstudierung in der Opéra). A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

II. INTERNATIONALES ZEITGENÖSSISCHES MUSIKFEST IN BADEN-BADEN.

Vom 18. bis 21. März 1937.

Von Elsa Bauer, Baden-Baden.

Musik ist geeignet Völker zu verbinden. Zum zweiten Male trafen sich Tonkünstler aus 11 europäischen Ländern zum friedlichen Austausch ihrer Kulturgüter in Baden-Baden. Ein solches Fest dient vor allem zur Mehrung und Stärkung des guten Willens, in der neuen Musik ein wichtiges Geistesproblem unserer Zeit zur Geltung zu bringen. Alle, Komponisten, ausübende Künstler, Berichterstatter dienen diesem Wollen, ohne daß deswegen lauter Spitzenleistungen erwartet werden dürfen. Auch die sorgfältigste Programmzusammenstellung kann nicht mit dem Maßstab gemessen werden, daß dieses Musikfest nun das Erreichte an sich aufzeigt, es soll nur zur Klärung führen.

Es zeigt sich im Überblick über die Kompositionen aller vertretenen Nationen eine gleiche Liebe zur Rondoform, zur Suite und zur Variation, die in einem Satz oder auch in der Gesamtstruktur zum Ausdruck kommt. Desgleichen finden sich gewisse anklingende Themenentwürfe, ohne daß die Komponisten direkte Berührungsmomente miteinander hatten. Es strömen im höchsten Maße Kräfte aus der Volksmusik ein. Nordische Klangempfindung, ungarische und italienische Melodik, deutsche Innigkeit gehören zu ihren Komponenten. An Stelle chaotischer Visionen, müder Zersetzung, unfertiger Skizzen, überspitzter Sachlichkeit trat ein Gemeinschaftsbewußtsein zutage, das neue Bindungen knüpft. Das sind Symptome des Zeitgeschehens im musikalischen Kunstwerk, weil das gesamte europäische Volkstum direkt oder indirekt mit am Werke ist.

Drei Orchesterkonzerte.

Rudolf Kattnig, 1895 in Kärnten geboren, studierte in Graz, lebt als Komponist und Dirigent in Berlin und München.

Scherzo für großes Orchester ist das erste vollendete Stück einer im Entstehen begriffenen programmatischen Suite und steht in a-moll. In großer Rondoform gebaut, durchsichtig und flüssig im dreiteiligen solistisch aufgelockerten Satz hören wir hier eine vornehme Unterhaltungsmusik, in leichtbeschwingter tänzerischer Weise mit kleinem lyrischen Zwischensatz (UA).

Arthur Bliß. 1891 in London geboren, lebt in Kalifornien.

Musik für Streichorchester in drei Sätzen. Dieses durchaus konzertante Werk verrät mit seinen harmonischen Kühnheiten seiner sehr geigerisch ge-

ſchriebenen leuchtkräftigen Partitur ein ſtarkes Talent, für reine und ausdrucksvolle Melodie. Die Eckſätze, leidenſchaftlich bewegt im choriſchen Streicherſatz umrahmen ein in ſchöner breiter Kantilene dahinfließendes Andante ſostenuto.

Wilhelm Maler. Violinkonzert in „A“ (UA). Wie er ſelbſt ſagt, bedeutet dieſes „A“ nicht, daß es ſich um ein Stück in A-dur oder a-moll handelt, ſondern der Ton „A“ iſt für alle drei Sätze — allegro, adagio, rondo — von melodiſch zentraler, d. h. formgebender Wichtigkeit. Maler macht hier keine klanglichen oder melodiſchen Zugeſtändniſſe. Es iſt ein lineares Stück, bewußt virtuos geſchrieben, ſchwierig im Rhythmus und in der Ausführungstechnik, nicht nur für den zu bewundernden Soliſten, ſondern auch für Orcheſter und Dirigent. Der wache Kunſtverſtand muß hier mitſprechen, ob die angewandte Satztechnik, Form und Gliederungen ſo dem Werk verwoben ſind, daß es als lebendiges Kunſtwerk wirkt, ſonſt wirkt es konſtruiert. Spielfreudigkeit kann hier nur im Zuſammenhang mit Spielfreude am Experimentieren erwähnt werden, eine geſtellte Aufgabe des Komponiſten ſo zu bewältigen, daß ſein muſikaliſches Stilempfinden, ſeine pſychologiſche Feinarbeit, dennoch klingend gelöſt wird. Ein energiſches und ein lyriſches Thema, von der Solovioline zuerſt vorgetragen, beſtimmen im Neben- und Gegeneinander den erſten Satz. Das Adagio zeigt eine geſangliche Linie, die dem Soliſten Gelegenheit zu ſchöner Kantilene gibt. Der letzte in Rondoform gehaltene Satz bringt die wichtigſten Themenfolgen aller drei Sätze noch einmal in der Kadenz. Wilhelm Stroß-München ſpielte die Sologeige mit allen ihren Schwierigkeiten mit einem fantaſtiſchen Elan.

Henry Barraud, 1900 in Bordeaux geboren, war lange Zeit kompoſitoriſcher Autodidakt und ſtudierte eigentlich erſt von ſeinem 27. Lebensjahr ab in Paris Muſik. Berühmte Muſiker wurden auf ihn aufmerkſam und förderten ihn. Der Staat beſtellte für die Ausſtellung 1937 ein Orcheſterwerk mit Chor bei Barraud „le feu“.

Concerto di camera. Das Werk iſt für kleines Orcheſter geſchrieben, Sätze: Präludium, Fuge, (Präludium in Kanonform), dann Aria und Finale, letzteres eine Art Rondo, ſehr frei, raſch. In der Muſik Barrauds ſchwingt etwas von deutſcher Seele mit, beſonders in dem wunderſchönen weitgeſponnenen, glänzend durchgeführten zweiten Satz. Sehr aufſchlußreich war auch der erſte Satz für die neuen Wege, die hier ein zeitgenöſſiſcher Komponiſt einſchlägt, im Gegenſatz zu Jean Françaix z. B. tiefe Verinnerlichung.

Wolfgang Fortner. Sinfonia concertante. Die bereits unter Schuricht aufgeführte Sinfonia war hier der ſtärkſte Erfolg des erſten Abends. Ungemein klar in der Form, ſehr abwechſlungsreich durch die Gegenüberſtellung thematiſch entwickelter Orcheſterſätze und vielſtimmig geführter Soloſtellen, ſowie in der ſchönen breiten Kantilene, wie im tänzeriſchen volkstümlich gehaltenen Finale zeigt die Muſik Fortners eine ungewöhnliche ſtiliſtiſche Reife, die auf weitere künſtleriſche Entwicklung hoffen läßt.

Emil Nikolaus von Reznicek: Schuld und Sühne. Das Werk iſt in zweiteiliger Sonatinenform mit abſchließender Coda geſchrieben. Im Sinne der Titelſtellung hat dieſe Muſik die Aufgabe, den Kampf der Geſchlechter zu charakteriſieren, die Reznicek mit einer von innigſtem Melodienſtrom bis zur dramatiſchen Leidenſchaftlichkeit ſich ſteigernden Orcheſterſprache löſt. In ſeiner geiſtigen Haltung iſt auch dieſes Werk, wie ſehr viele andere des Altmeiſters vornehm, er beherrſcht die Orcheſterpalette von der Romantik über Strauß hinaus in allen Schattierungen und zeichnet ihr mit großem Können in reizvoller Verteilung von Licht und Schatten ſein muſikaliſches Ideengut ein.

Francesco Malipiero: Seconda Sinfonia (elegica); auch hier ſymboliſcher Ausdruck allgemein menſchlichen Erlebens, aber ohne dramatiſche Spannung, mehr ein ſymphoniſches Tongemälde in trauriger grauer Farbenmiſchung, wie ſie oft der ewige Alltag hat. Die 4 Sätze, loſe aneinandergereiht ſind doch durch eine innere Notwendigkeit gebunden. Im beſten Sinne des Wortes abſolut in ihrem Gehalt. Die beiden Lentoſätze ſteigern ſich zu einer Gemüts- und Gefühlstiefe, die manchmal an Bruckner erinnert. Über die hochentwickelte ſtilperſönliche, verinnerlichte Geſtaltungskraft Malipieros braucht nichts mehr geſagt zu werden, aber eines gilt von ihr, nirgends empfinden wir ſie als bloßes techniſches Können, ſie ſteht ſtets im Dienſt eines Ausdrucksvermögens, deſſen ſinnlicher Auftrieb nie erlahmt.

Hendrik Wilhelm Oſiek, 1910 in Amſterdam geboren, iſt Meiſterſchüler von Max von Pauer, ſtudierte in Stuttgart.

Concertino für Klavier und Orcheſter (UA). Das Werk entſtand 1935 und wurde erſt in letzter Zeit neu inſtrumentiert. Drei Sätze: allegro, andante und presto. Der junge Holländer muſiziert friſch drauflos, ganz unproblematiſch, klare eingängige Themen, plaſtiſch in den harmoniſchen und melodiſchen Konturen. Das Fehlen eindrucksvoller tönender Geſtaltung iſt auf das Bemühen zurückzuführen, größeren Vorbildern vorläufig noch nachzueifern. Talent iſt vorhanden. Oſiek ſpielte den Solopart ſelbſt in glitzerndem ausgezeichnetem Klavierſtil, impulſiv und der Lyrik des Werkes das Gepräge gebend.

Knudage Riiſager. Der junge Däne, vom letztjährigen Muſikfeſt bekannt, brachte eine Suite über däniſche Kinderlieder „Zum Geburtstag“ betitelt. Kinderlieder aus ſehr alter Zeit, ein

Fangeſpiel, ein Tanzliedchen, ein Wiegenlied, ein Liedel des Inhaltes ungefähr: „Pauls Hühner fliegen in den Garten, er kann ſie nicht fangen" und ein Zinnſoldatenlied. Kleine Stücke für Orcheſter im Unterhaltungsmuſikſtil fröhlichſter Art, voll Geiſt, Freude an der Melodie und Klang durchſichtiger Satztechnik, immer im Kindlichen bleibend, aber nirgends banal, prachtvoll im Soldatenſchlußmarſch. Gleichzeitig als Beitrag zur Erhaltung däniſchen Volksgutes wertvoll.

Helmut Degen. Variationen über ein Geuſenlied (UA). Dieſe Muſik ließ aufhören, hier iſt ein junges Talent im Werden, das als zukunftsweiſend für die Jugend wichtig iſt. Abgeſehen von dem an ſich wunderſchönen Thema des Geuſenliedes haben die Variationen Subſtanz. In der Form iſt das Werk abwechſlungsreich, anſprechend in der ſtrukturellen Verarbeitung des Themas in den Variationen, das bald kammermuſikaliſch, bald im Orcheſtralen, bzw. konzertierender Art verwendet wird. Die 6 Variationen erſtehen aus melodiſchen oder rhythmiſchen Motiven des Geuſenliedes, jedoch immer wieder ein ſelbſtändiges Ganzes bildend bis zu der hinreißenden Steigerung im Finale. Wunderbar im Aufbau iſt das Vorſpiel. Es iſt eine herbe Sprache, der ſich Degen bedient, die nur in der Variation Nr. 5 etwas gelöſter und aufgelockerter wird, hier ſchimmert die Fröhlichkeit der Jugend durch.

Kurt Atterberg. Suite aus der Muſik zu „Der Sturm" von Shakeſpeare (UA). Atterberg iſt der Führer der ſchwediſchen Muſik und durch ſeine ſymphoniſchen Werke in Deutſchland bekannt. Eine Fülle von Ideen ſtrömt aus ſeiner Suite auf uns ein. Er muſiziert mit Schwung in farbig belebten, fein abſchattierten Kontraſten und einem edlen ſtets im Bereich der Tonalität bleibenden Orcheſterklang, etwa bei den Neuromantikern haltend. Von national ſchwediſchem Muſikgut inſpiriert ſind die einzelnen Sätze, wie Ferdinand und Miranda, Ariel ſingt und ſpielt und der Hochzeitsmarſch, von Humor und fein entwickeltem Klangſinn durchzogen. Holländerſtimmung weht uns aus dem dahinbrauſenden Präludium entgegen.

Karl Schäfer. Suite für Violine und Kammerorcheſter (UA). Eine dreiſätzige Spielmuſik von konzertanter Haltung in guter thematiſcher Arbeit von formaler Diſziplin und beachtenswerter Melodik. Das Adagio gibt Gelegenheit zu ſchöner Kantilene, iſt aber zu ausgedehnt, um dauernd zu feſſeln. Der erſte Satz wird durch ein kräftiges Thema beſtimmt mit ſcharf abgeſetztem Neben- und Gegeneinander einer energiſchen und lyriſchen Gruppe. Die Kadenz im letzten Satz faßt noch einmal alle wichtigen thematiſchen Elemente zuſammen. Die Geigerin Maria Neuß war dem Werk eine ausgezeichnete Interpretin. Ihr ſchlackenreiner Ton, ihre rhythmiſche Energie und Souveränität der Grifftechnik gaben dem Violinpart eine ſichere formale Struktur und ſicherten ihm den Erfolg.

Alfredo Caſella: Introduzione, corale e Marcia (EA). Die Orcheſterzuſammenſetzung iſt eigenartig: Holzbläſer, Blechbläſer, Schlagzeug, Klavier und Kontrabäſſe. In dieſer Zuſammenſetzung liegt auch der Kern der Wirkung dieſes Stückes. Caſella gehört zu den ſtärkſten Perſönlichkeiten der neuzeitlichen italieniſchen Tonſprache, deren Hauptmerkmale nationaler Einſchlag und Anknüpfung an die Vergangenheit ſind. Wir hören einen Trauermarſch und einen kriegeriſchen Feſtmarſch, zwiſchen denen ein Choralintermezzo ſteht. Sehr effektvoll mit Meiſterſinger- und Roſenkavalieranklängen, natürlich ſehr gekonnt, wie von Caſella nicht anders zu erwarten, aber ohne beſondere Tiefenwirkung.

Bela Bartok: Muſik für Saiteninſtrumente, Schlagzeug und Celeſta (EA). Das Werk iſt von aufrühreriſcher Kraft. Die Tiefe der Konzeption, die eigenartige thematiſche Sprache, die ungeheure Klangfantaſie in der Verwendung ungariſcher Volksmuſik, der heiße Rhythmus, verbunden mit einer Beherrſchung und einem Raffinement der Mittel, ſtempeln das Werk Bartoks zu etwas Einmaligem, durchaus Perſönlichem. Sein Können und Wiſſen iſt wohl von erzieheriſchem Wert für Lernende, jedoch wäre jede Nachahmung gefährlich. Die Partitur wirkt beim erſten Anblick wie eine Logarithmentafel infolge der vielen Taktwechſel, die zu einer Verſchiebung der Flächen und Klanggruppen führen. Die erſten beiden Sätze ſtehen auf polyphoner Grundlage, von denen der zweite und ſtärkſte Satz des Werkes durch ſeine unerhörten Akzente ins Eruptive wächſt. Trotz ſcheinbarer Verwirrung ſitzt jede Note eindeutig an ihrem Platz, von zwingender Logik gebunden. Das Adagio, an deſſen Klangbild neben dem rhapſodiſchen Motiv der Streicher das Xylophon entſcheidenden Anteil hat, iſt in ſeiner Geräuſchentwickelung mehr originell wie ſchön zu hören. Im letzten Satz lebt die ganze Wildheit der Pußta auf und brauſt in einer wilden ungariſchen Tanzorgie daher in echt Bartokſchem Stil orcheſtriert, hier iſt der Rhythmus das Grundelement.

Max Trapp: V. Sinfonie, Werk 33. Eine wunderſchöne Schöpfung im Geiſte der überkommenen Form der Sinfonie von Beethovenſcher Weiträumigkeit, im Schwelgen von Klangſchönheit bei vornehmſter Geſtaltung. Die Sinfonie iſt deswegen im beſten Sinne zeitgenöſſiſch, weil ſie durchaus der Problemſtellung nicht aus dem Wege geht, aber keine Probleme um jeden Preis aufrollt, wenn ſie ſich nicht zwangsläufig aus dem Themenaufbau und der Abwicklung ergeben. Trapp iſt ein eigenſchöpferiſcher Muſiker mit wacher Empfangsbereitſchaft für neue Erlebnis-

eindrücke in der Kunſt, aber er gibt ſie erſt dann wieder, wenn ſie geläutert durch Herz und Verſtand in einer Form gelöſt ſind, die jedem Mitmenſchen verſtändlich werden. Gerade in direkter Aufeinanderfolge mit Bartok rollt ſich die Frage auf, ob ſelbſt Dirigenten, Muſiker und Komponiſten ſehr oft das Adagio von Bartok hören und ſpielen möchten oder lieber das von Trapp. Die Wage bei der Umfrage im Konzertbeſucherkreis würde ſicher zugunſten Trapps wiegen. Über Ewigkeitswerte mag die Nachwelt entſcheiden. Die Sinfonie beſteht aus 4 Sätzen. Ein heiter beſinnliches allegro moderato und ein mit wundervollen thematiſchen Gegenſätzen und ſtarken Steigerungen wuchtiges Finale umſchließen ein geſangreiches Adagio von beglückender Schönheit und ein ſprühendes Scherzo.

Ballett-Abend.

Zwei Uraufführungen von Frommel und Reutter kamen zur Darſtellung.

Gerhard Frommel. Der Gott und die Bajadere, Tanzlegende in 2 Bildern.

Das bekannte Gedicht von Goethe gab Frommel Anregung, den Inhalt zu einer Tanzlegende zu geſtalten. Das einleitende Vorſpiel, beginnend mit einem Hornruf — das ſich in aufſteigender melodiſcher Linie entwickelt — malt in breiten Orcheſterfarben das Niederſteigen des Gottes auf die Erde in menſchlicher Geſtalt. Nun ſpringen in rhythmiſchen Verſchiebungen fremdländiſch anklingende Motive auf, den Gott zur Hütte der Bajadere lockend. Das ſtrenge Hornthema wird epiſodiſch von der lieblichen Tanzform der Bajaderen abgelöſt, die in einem erregten allegro voranſtürmt, um den verlockenden Tönen der Hauptbajadere Platz zu machen. Es folgt nun der Tanz des Gottes, der in ſtark geſpannter Steigerung im Orcheſter zum Duett führt, in dem das weltliche und göttliche Thema kontraſtierend heraustritt, um bei der Liebsvereinigung im Einklang zuſammenzuſinken. Ein düſteres Orcheſternocturno bei offener Szene leitet mit feierlicher Erhabenheit in den Morgen über. In motiviſcher Abwandlung ſpringen nun wieder die Rhythmen der Tanzmädchen auf mit rauſchenden Klängen des Schlagzeugs, Trommeln, Harfe, Celeſta, um ſogleich bei der Entdeckung des toten Gaſtes in eine Trauermelodie abzuſinken. Ein Orcheſterintermezzo deutet die Trauer der geläuterten Bajadere in einem choralähnlichen Thema an, das breit ausgeführt zur Trauerzeremonie der Prieſter führt. Im Erlöſungstanz der Bajadere erſcheint in kurzer Wiederholung der muſikaliſche Gedankengang des Stückes. Eine beachtenswerte Arbeit Frommels mit ſehr vielen ſchönen Anſätzen und Ausführungen, jedoch mehr im Sinne einer, romantiſch gefärbten Vorbildern (Tſchaikowsky, Rachmaninow) anähnelnden Suite, jedoch keine Ballettmuſik. Der Stilbruch kam durch die choreographiſche Ausdeutung, die in keinem organiſchen Zuſammenhang mit der Muſik ſtand, noch ſtärker zum Ausdruck. Die Muſik iſt ganz unerotiſch und auch keine Kultmuſik und verlangt eigentlich keinen Tanz. Vielleicht kam es daher, daß oben und unten zweierlei Dinge geſchahen. Trotzdem war der Beifall des Publikums ſtark.

Hermann Reutter: „Die Kirmes von Delft".

Eine alte vlämiſche Legende und Breughelbilder gaben den Grundgedanken zu dieſem Ballett, das auch als Orcheſterſuite ohne Tanz aufgeführt werden kann. Die Kompoſition gibt ein muſikaliſches Bild der Menſchen und Landſchaft des Niederrheins mit ihren Volkstänzen und Liedern. In der Melodik träumen und jauchzen alle guten Geiſter der deutſchen Volksſeele. Harmoniſch dringt Reutter in neue Gebiete dieſes unerſchöpflichen Gutes. Vollendete Beherrſchung polyphoner Technik befähigt ihn zu eigenartigen, doch niemals extravaganten Epiſoden im Nebeneinander der Stimmen, das illuſtrative Moment bricht zuweilen in ganz großer Kraft hervor, wie die Verarbeitung des alten zarten vlämiſchen Volksliedes von der einfachen Liedform bis zur wunderbaren Paſſacaglia. Sein köſtlicher Humor kommt in den Volkstänzen voll Schalkhaftigkeit und Frohſinn zum Ausdruck. Auch das maleriſche Element kommt im Vor- und Zwiſchenſpiel zum Ausdruck. So ergibt ſich hier ein muſikaliſches Werk von ſtarker Originalität in doch volkstümlicher Sprache. Im Gegenſatz zu der vorhergehenden Legende iſt es gelungen hier den vollen Einklang zwiſchen Muſik und Tanz zu erreichen. Die ſtark applaudierte Vorſtellung wird der Auftakt zu vielen Wiederholungen ſein.

GMD Herbert Albert war den ſämtlichen Werken ein genialer Ausdeuter. Die Tonkünſtler verlangen Sachlichkeit, Überlegenheit des Handwerkes, Erſpürung des Rhythmus, das alles erfordert vom Dirigenten und dem Orcheſter Verbundenſein in harter, unerbittlicher, nie erlahmender Probenarbeit, wobei nicht überſehen werden darf, daß bei der Interpretation der einzelnen Werke das Vibrieren von Seele, Herz und Hand deutlich werde. Ihre gemeinſame Aufgabe iſt erſt gelöſt, wenn alle darzuſtellenden Linien ihre Freiheit im Rahmen der Werke geſchaffen, wenn die Eigenwilligkeit der Themen und ſelbſtändigen Stimmen herausgefühlt ſind. Dies alles geſchah hier mit wahrer Leidenſchaft und mit einem glühenden Geſtaltungswillen, der über alles Lob erhaben iſt.

Kammermuſik.

Johannes Przechovski, Meiſterſchüler von Trapp, 1904 in Stettin geboren, erhielt 1935 den Mendelsſohn-Preis, lebt in Berlin.

Streichquartett in C-dur (UA). Eine heitere lebendige Spielmusik in drei knappen Sätzen. Die beiden Ecksätze in Sonatenform, der Mittelsatz in dreiteiliger Liedform. Das Werk ist ursprünglich, hat nirgends leere Stellen, sehr hübsche Themen und ist musikalisch eingängig. Es läßt sich, wie dieses Quartett beweist, in bestehenden Formen durchaus eigenes sagen. Es bedeutet sicherlich eine Bereicherung der Kammermusikprogramme.

Josef Ingenbrand ist Rheinländer, 1905 geboren, Inhaber des Beethoven-Preises, lebt in Berlin.

Streichquartett Werk 28 (UA). Das fünfsätzige Werk (Spiel um ein Thema, Impression, Walzer, Rezitativ, Fugenspiel) weist sehr viel Stimmungsgehalt auf. Romantische Verträumtheit, gelegentliche Aufwallungen, die Kantilene der Einzelinstrumente mit zart sich zusammenflechtendem Zusammenspiel, das alles ist sehr hübsch, aber bei dem Rezitativ und Fugenspiel kommt er gedanklich nicht mehr vom Fleck und die Sätze werden zu einer langatmigen Wiederholung. Das Stroß-Quartett spielte und spielte so, daß beide Quartette, das von Przechovski und von Ingenbrand, zu einem Erlebnis wurden. Da ist eine Reife der Vergeistigung, die dem klanglichen Reichtum ihres hervorragend durchgebildeten Ausdruckskörpers überspringende Wärme verlieh. Das sinnlich Geadelte fand somit seinen vollkommensten Niederschlag in den beiden Werken.

Edward Staempfli ist 1908 in Bern geboren, studierte bei Maler in Köln und in Paris bei Dukas, lebt daselbst.

Duo für Violine und Klavier (EA). Die beiden Instrumente entwickeln ihre konzertanten Möglichkeiten in ihrer Eigenart und Zusammensetzung. Das Werk ist viersätzig. In den beiden ersten Sätzen gibt Staempfli seinem Duo hinsichtlich Thematik und Melodik eine modern französisch weisende Blickrichtung, sehr expansiv, aber das nicht allein, sondern auch expressiv. Im weiteren Verlauf des dritten langsamen und vierten lebhaften Satzes tritt ein geistreiches Um- und Verspielen des Grundgedankens ein, der aber eigentlich nicht so recht entwickelt wird. Es fehlt nicht an klanglichen Schärfen und Härten gemäßigter Atonalität. Fritz Hirt (Violine) und Franz Josef Hirt (Klavier) erspielten mit bewunderungswürdiger Überlegenheit eines rhythmisch wie musikalisch sehr gefestigten Einzel- wie Zusammenspiels einen herzlichen Erfolg.

Yrjö Kilpinen. Der in Deutschland als vornehmer Liederkomponist bekannte finnländische Tonkünstler brachte zur Uraufführung diesmal eine Suite für Klavier in vier Sätzen und eine Sonate für Klavier in drei Sätzen. Die beiden Werke haben in ihrer formalen Gliederung etwas von dem Naturhaften, dem Persönlichen dieses Komponisten in der Mischung von Subjektivem und Objektivem, in der Verbindung von melodischer und rhythmischer Beschwingtheit. Vorwiegend ist das starke Gefühl für strenge Form des Klaviersatzes, stark folkloristische Naturschilderung und in den gesanglichen Stellen sind Melodienfolgen, die eigentlich immer Trauer ausdrücken, so als ließe die harte Zeit keine freudige Bewegtheit aufkommen. Es ist manches von „abgeleiteter“ romantischer Musik darin, im ganzen die Arbeit eines reifen Tonkünstlers, der weiß, was er will. Seine Gattin, Margaret Kilpinen, spielte die beiden Werke mit einer tiefen Einfühlung, überlegenen Technik und herzlich gewinnenden Schlichtheit, die überzeugend auf die Hörer wirkte.

LORTZING-WOCHE IN DETMOLD

vom 29. März bis 4. April.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die künstlerische Vergangenheit der Hermannsstadt ruht in gewichtigen Namen deutscher Geistesgeschichte. Sie ist gekennzeichnet mit der Stätte des Geburtshauses Ferdinand Freiligraths, im Detmolder Wirken Christian Dietrich Grabbes, der Tätigkeit Albert Lortzings sowie schließlich mit dem Aufenthalt von Johannes Brahms während der Jahre 1857—1859.

Die Grabbe-Festwoche im Herbst 1936 und die unmittelbar nach Ostern vom Intendanten Otto Will-Rasing durchgeführte Lortzing-Ehrung umschließen den künstlerischen Arbeitsbezirk des Lippeschen Landestheaters während der letzten Spielzeit. Persönlichkeit und Werk Albert Lortzings bedeuten für Detmold eine besondere Verpflichtung. Ein von Freunden seiner Kunst gestiftetes Relief erinnert im Schloßgarten den Besucher an die siebenjährige Wirksamkeit des Meisters im gegenüberliegenden Theater. Verschiedene Häuser der einstigen Residenz sind Zeugen der glücklichen Jahre, die Lortzing zusammen mit seiner Familie in dieser Stadt von 1826 bis 1833 verlebte. Nach einem unsteten Wanderleben fand Lortzing bis zu seiner Übersiedlung nach Leipzig im neu erbauten Hoftheater der Lippeschen Hauptstadt eine feste Anstellung. Das kunstgewogene Detmold bedeutet dem Schauspieler, Sänger und Komponisten eine Zeit inneren Reifens und schöpferischer Sammlung auf Meistertaten künftiger Jahre.

Aus Anlaß des 125. Geburtstages Lortzings und der hundertsten Wiederkehr des Tages, an dem der Künstler in Detmold eintraf, veranstaltete die Hermannsstadt im Herbst 1926 eine bedeutsame Lortzing-Ehrung. Die Aufführung seiner vier Meisterwerke im Frühjahr 1937 war ein beredtes Zeugnis von der Leistungsfähigkeit der erst seit wenigen Jahren wiedereingeführten Oper des Lippeschen Landestheaters, das sich mit dieser sinnigen Kunsttat einsatzfreudig zum Vermächtnis dieses Meisters bekannte. Sie erfüllte damit auch eine

Mahnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, der im Herbst 1926 der Detmolder Lortzingfeier diese Zuschrift sandte: „Lortzing in seiner gemütvollen Einfalt ist einer der guten Geister Deutschlands. Die Pflege seiner Werke ist die Pflicht aller derer, die wünschen, daß unser Vaterland von seinen guten Geistern nicht ganz verlassen werde". Und im neuen Deutschland ist Lortzing der verpflichtende Name zur Nacheiferung in der Schaffung einer zeitnahen Volksoper.

Die Opernreihe der Lortzingschen Gipfelschöpfungen: „Waffenschmied" (1846), „Wildschütz" (1842), „Undine" (1845) und „Zar und Zimmermann" (1837) innerhalb einer Woche aufzuführen, war nur unter angespanntestem Kräfteeinsatz aller Mitwirkenden zu bewerkstelligen. Hingebende Arbeit von Darstellern und Orchester erzielte unter Führung der Dirigenten Dr. Friedrich Siebert, Hans Vogt und Kurt Steuernagel, sowie der Spielleiter ein erfreuliches künstlerisches Gesamtergebnis, das diese wagemutige Lortzing-Ehrung auch im Rahmen der hier gebotenen bescheidenen Mittel rechtfertigte. Nur zwei auswärtige Gäste wurden verpflichtet. Walter Hönsch (vom Nationaltheater in Osnabrück) erntete als van Bett einen stürmischen Erfolg. Der Tenorbuffo Richard Riedel (Köln) ließ in seinen Rollen eine darstellerische und musikalische Eigennote vermißen. Von den Detmolder Kräften verdienen der Baritonist Josef Stenzel und der jetzt nach Flensburg verpflichtete Baßbuffo und Spielleiter Walter Eisenlohr anerkennende Erwähnung. Dr. Th. H. Dörings Bühnenbilder zur „Undine" erregten Aufmerksamkeit.

Der Publikumserfolg bekräftigte der Detmolder Bühne den festlichen Ausklang ihrer letzten Spielzeit im Zeichen Albert Lortzings. Die Abende erfüllten das, was der bescheidene Meister von seinem Werk wünschte: vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden zu bereiten!

MAX REGER-FEST IN MEININGEN am 10. und 11. April 1937.

Von Ottomar Güntzel, Meiningen.

Mit einem zweitägigen Max Reger-Fest hat die traditionsreiche Kunststadt Meiningen eine Ehrenschuld abgetragen, die zu tilgen ursprünglich bereits für die vorjährige Spielzeit vorgesehen war. Eine Reihe mißlicher Umstände ließen jedoch den Plan nicht zur Durchführung gelangen. Nunmehr hat sich die Max Reger-Ehrung am 10. und 11. April in umso schönerer Weise erfüllt. Allen, die daran teilgenommen haben, werden diese eindrucksvollen Tage eine unvergeßliche Erinnerung sein und bleiben. Seine besondere Note bekam das Fest dadurch, daß die Witwe des verewigten Meisters, Frau Elsa Reger, sowie der nunmehr greise erste Klavierlehrer, Hauptlehrer Adalbert Lindner aus Weiden (Oberpfalz) und einige Jugendfreunde und ehemalige Schüler es sich nicht nehmen ließen, den festlichen Tagen beizuwohnen. Sollten doch dem Gedächtnis Max Regers bleibende Stätten der Erinnerung und Verehrung errichtet werden: eine Gedenktafel am Wohnhause (Marienstraße 6) und ein Denkmal in dem herrlichen Naturpark des Englischen Gartens, dem Lieblingsaufenthalt des einstigen Freundes und großen Lehrers. Der festliche Rahmen hierzu sah zwei Fest-Konzerte und eine Morgenfeier, die zugleich die offizielle Gedenk-Feier sein sollte, und die Enthüllung des Denkmals und der Gedenktafel vor. Der groß und würdig angelegten Gesamtveranstaltung entsprach in jeder Beziehung die Durchführung im einzelnen.

Als Auftakt bot der Kustos des Max Reger-Archivs in Weimar, Herr Oberregierungsrat Karl Dittmar, der „Konzertgemeinde Meiningen" und den Regerfreunden am Dienstag, den 6. April, im Foyer des Landestheaters einen überaus interessanten Vortrag: „Max Reger und Meiningen", der sehr beifällig aufgenommen wurde. — Mit dem ersten Fest-Konzert am Sonnabend, den 10. April begann die Reihe der eigentlichen festlichen Veranstaltungen. Das Programm brachte als Einleitung die „Vier Tondichtungen für großes Orchester" nach A. Böcklin, op. 128, sowie im weiteren Verlauf des Abends das Klavierkonzert in f-moll, op. 114 und die Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von W. A. Mozart, op. 132. Der Solist des Abends war Alfred Hoehn aus Frankfurt/M., der mit seinem überragenden pianistischen Können und seiner abgrundtiefen Musikernatur ein künstlerisches Erlebnis schuf, das zu staunender Bewunderung fortriß und zu tiefster Ergriffenheit führte. Das Publikum war erschüttert und raste ob der Leistung und des Gestaltungsvermögens dieses unübertrefflichen Künstlers. Die Meininger Landeskapelle, die für die Festtage wesentliche Verstärkung erhalten hatte, spielte unter der Leitung von KM Carl Maria Artz ganz ausgezeichnet und machte somit dem Ruhm der „Meininger" alle Ehre.

Der zweite Tag wurde eröffnet mit einer Gedenkfeier (in Form einer Morgenfeier) für Max Reger: Im vollbesetzten Foyer des Meininger Landestheaters sind die zahlreichen Freunde und Verehrer Max Regerscher Kunst versammelt. Erwartungsvolle Stille herrscht. Da betritt Frau Elsa Reger in Begleitung des Prinzen Ernst von Sachsen-Meiningen und seiner hohen Gemahlin, gefolgt von den übrigen Mitgliedern des ehemaligen Herzoglichen Hauses, dem Intendanten des Meininger Landestheaters Dr. R. Prasch, dem Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters in Weimar Staatsrat Dr. H. S. Ziegler, Oberbürgermeister W. Zierdt, Landrat Groß und vieler anderer prominenter Persönlichkeiten, den stimmungs-

voll und sinnig geschmückten festlichen Raum. Schweigend erhebt sich in tiefer Ergriffenheit und Ehrfurcht das Publikum von den Plätzen. Nach kurzer Pause erklingen die beiden ersten Sätze des Klarinettenquintetts in A-dur für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncello op. 146, sauber und mit liebevoller Versenkung in das Werk gespielt von dem Streichquartett der Meininger Landeskapelle (E. J. Kiskemper, E. Spindler, H. Dick und A. Möbes) und Kammervirtuos H. Wiebel (Klarinette). Hierauf ergreift Staatsrat Dr. H. S. Ziegler, Gaukulturwart und Kommissar der Thüringischen Landestheater und Landeskapellen und Mitglied des Reichskultursenats, das Wort zu seiner groß und tief angelegten Gedenkrede für Max Reger, die es verdiente, der gesamten Musikwelt zugänglich gemacht zu werden. Leider ist hier nicht der Raum dafür. Das Streichquartett in Es-dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello op. 109 beendet diese erlebnisreiche, eindrucksvolle und ergreifende Weihestunde, die allen Teilnehmern in unauslöschlicher Erinnerung bleiben wird. — Hieran schloß sich die Enthüllung des von Professor Georg Müller-München entworfenen und ausgeführten Max Reger-Denkmals im Englischen Garten und einer Gedenktafel am Wohnhause (Marienstraße 6). Intendant Dr. R. Prasch hielt die Enthüllungsansprache, und Oberbürgermeister W. Zierdt übernahm die Gedenkstätten in den Schutz der Stadt, indem er allen, die an dem Zustandekommen des Denkmals, als des ersten für den großen Meister der Tonkunst, mitgearbeitet haben, den herzlichsten Dank zum Ausdruck brachte. Zutiefst ergriffen wohnte Frau Elsa Reger diesem feierlichen und bedeutungsvollen Weiheakt bei.

Als dritte Veranstaltung folgte am Abend das zweite Fest-Konzert unter der meisterlichen Stabführung von Carl Maria Artz, der Mitwirkung der Kammersängerin Johanna Egli aus München (Alt) und des Singvereins Meiningen, sowie des gemischten Chores aus Hildburghausen (Leitung: Musikdirektor A. Geuther). Ein Stück altmeininger Tradition aus der Ära Fritz Steinbach lebte auf. Das Konzert im alten Stil für Orchester op. 123 eröffnete den Abend. Mit inniger Hingabe und feinster Ausdeutung sang Frau Egli „An die Hoffnung" (Fr. Hölderlin) für Altstimme mit Orchesterbegleitung op. 124, dem als weitere Steigerung das unvergleichlich schöne und ergreifende „Requiem" für Alt, gemischten Chor und Orchester op. 144 folgte. (Dem Andenken der im Kriege gefallenen Helden gewidmet.) Chor und Orchester schufen eine Stimmung, die manches Auge feucht werden ließ. Auch diese Augenblicke erschütternden Erlebens werden lange nachklingen. — Den Höhepunkt und zugleich den Abschluß bildete das gewaltige Werk der „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller" für Orchester op. 100, das immer wieder Staunen und Bewunderung vor der Größe und Gewalt des Meisters Reger abnötigt, besonders wenn es mit solch hinreißendem Schwung und feinster Akkuratesse kreiert wird, wie es von der Meininger Landeskapelle geschehen ist. Der musikalische Leiter des Ganzen war Kapellmeister Carl Maria Artz, ein langjähriger Anhänger und Verfechter Max Regerscher Muse im Inland, wie im Ausland. Mit der Darbietung und Ausdeutung dieser grandiosen Regerschen Kunst hat er den Beweis erbracht, daß er imstande ist, der großen Tradition der Meininger Landeskapelle ein verantwortungsbewußter Hüter und strebsamer Förderer zu sein. In der kurzen Zeit seines Hierseins hat er es verstanden, einen Klangkörper zu kultivieren, der sich ohne Überhebung mit den ersten Orchestern Deutschlands in eine Reihe stellen kann. Ihm gebührt in erster Linie das Verdienst, das Max Reger-Fest in Meiningen zu einem Markstein in der Geschichte der Meininger Landeskapelle gemacht zu haben. — Frau Elsa Reger spendeten die Tage in Meiningen seligste Erinnerung, freudigste Genugtuung und herzlichsten Trost.

II. LANDESTAGUNG DES CHORGAUES BAYERN IM REICHSVERBAND DER GEMISCHTEN CHÖRE IN NÜRNBERG.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Am 20. und 21. März hielt der „Chorgau Bayern im Reichsverband der gemischten Chöre" in Nürnberg die 2. Landestagung ab. Bei diesem Anlaß trat erstmalig die „Städtische Singschule", die als Zweiganstalt des Nürnberger Konservatoriums der Musik nach dem Muster der Augsburger Singschule im Herbst 1936 ins Leben gerufen wurde, mit einer Großveranstaltung vor die Öffentlichkeit. Die Leistungen, die der Singschuldirektor Waldemar Klink mit seinen Zöglingen in einer verhältnismäßig so kurzen Zeitspanne erreichte, übertrafen selbst optimistische Erwartungen. Die große Kinderschar sang außerordentlich klangrein, sprachlich vorbildlich diszipliniert und — was wohl das Wesentlichste ist — mit heller Begeisterung und regster innerer Teilnahme. Man sah es den kleinen Sängerinnen und Sängern an ihren strahlenden Mienen an, daß ihnen die hübschen, meist lustigen Volksweisen einen Riesenspaß bereiteten. Es wird so nicht nur zur künstlerischen Leistung erzogen, sondern die Freude am Kunsterlebnis geweckt. Dieser erste „Nürnberger Junggesang" war ein überzeugender Beweis dafür, daß die Singschulbewegung ein bedeutungsvoller künstlerischer Aufbaufaktor zu werden vermag. Den eindringlichen Beschluß der Veranstaltung bildete die Uraufführung der Max Gebhardschen

Kantate „Jungenſchwur" (für Jugendchor, gemiſchten Chor, Orcheſter und Orgel — nach Dichtungen von Herbert Böhme und Karl Bröger). Das außerordentlich wirkſam gearbeitete Werk wurde von den 1800 Schülerinnen und Schülern der Singſchule zuſammen mit dem „Nürnberger Männergeſangverein" und dem Konſervatoriumsorcheſter zu großem, berechtigtem Erfolg geführt.

Im Anſchluß an den „Nürnberger Junggeſang" fand ein Kameradſchaftsabend ſtatt, den Nürnberger und Fürther Geſangvereine mit guten choriſchen Leiſtungen verſchönten. Im Verlaufe dieſes Beiſammenſeins ergriffen Kreischorleiter Max Gebhard, Prof. Otto Jochum-Augsburg, der Gauführer des Deutſchen Sängerbundes Lebegern-Erlangen und Präſidialrat Ihlert-Berlin das Wort zu kurzen Anſprachen. An den internen Gaubeſprechungen nahmen außer den bereits Genannten die Kreischorleiter des Gaues Bayern und Vertreter der Behörden teil.

Zwei Höhepunkte fand der künſtleriſche Teil der Tagung in der Paſſionsfeierſtunde des Nürnberger Konſervatoriums und in dem Konzert des „Augsburger Singſchulchores". Die Paſſionsfeierſtunde in der St. Lorenzkirche brachte als Uraufführung die erweiterte Neufaſſung der „Kleinen Paſſion" (Werk 18) von Max Gebhard. Schon beim Hören der „Paſſion" in ihrer urſprünglichen Form war der Eindruck beſtimmend: Das Werk iſt zwingend in der Vertiefung und Läuterung ſeiner geiſtigen Planung, in der Zuſammenfaſſung der Mittel, in der Beſchränkung auf weſentlichſte muſikaliſche Subſtanz. Es iſt in ſeiner Grundhaltung durchaus „modern". Doch wird dieſe „neue" Stilprägung, vor allem in den Chorſätzen, zu einer ungewöhnlich empfindungsfähigen Schlichtheit zurückgeführt. Stärke des Ausdrucks und hoher Stimmungswert wurden mit relativer Einfachheit der Faktur in Einklang gebracht — wahrlich ein Ausnahmefall in der jungen Geſchichte zeitgenöſſiſchen Schaffens! Nunmehr hat Gebhard mit einigen kürzeren Zuſätzen das Werk oratorienhaft gerundet. Die Ergänzungen ſind dem Geſamtſtil angeglichen. Auch ſie entnehmen das weſentlichſte Geſtaltungsmaterial dem unerſchöpflichen Melodiengut des Chorals. Mit klaren, wuchtigen Linien iſt — fern aller Künſtelei — der ſtreng ſtimmig geführte Orcheſterpart geformt. Auch die Chöre ſind in ſtrenger Konzentration „choraliter" bezogen. Sie erzielen in der ebenmäßig gegliederten Kontrapunktik (Zweiſtimmigkeit iſt vorherrſchend!) großzügige architektoniſche Wirkungen. Die Zuſätze ergänzen das Werk formal. Seinen Charakter ändern ſie kaum. Eine „Choralintrade" wurde der (früher einleitenden) „Orcheſterſonate" vorangeſtellt. Ein knapp und eng gefaßter „Choralbeſchluß" bringt nunmehr „ſchweren und wuchtigen" Ausklang. Außerdem wurden die Aufgaben der Soliſten beträchtlich erweitert. Chor und Orcheſter des Konſervatoriums, Lery Stix (Sopran), Friedrich Brückner (Tenor) und Alfons Fritton (Bariton) boten unter der Leitung des KMD Prof. Walther Körner eine wohldurchgeſtaltete Aufführung.

Die etwa 300 Sängerinnen und Sänger des „Augsburger Singſchulchores" boten Proben einer ſchlechthin vollendeten Chorkultur. Mit ſtaunenswerter Müheloſigkeit vermag der weiche, klangedle Sopran „höchſte" Höhen zu nehmen. Ein Fundament von ſatter, fülliger Tonſubſtanz geben die Männerſtimmen. Die einzelnen Stimmgruppen ſind nicht nur an ſich vorbildlich durchregiſtriert. Sie fließen zu einem Geſamtklang von berückender Schönheit, ſtrahlender Fülle und wundervoller Ausgeglichenheit zuſammen. Auch die ſprachliche und muſikaliſche Durchbildung der Sänger erfüllt letzte Forderungen. Der leiſeſte Wortakzent wird von den 300 Chormitgliedern mit ſtupender Einheitlichkeit durchgeführt, ſelbſt die leiſeſte deklamatoriſche Zäſur dient der ausdrucksmäßigen Geſtaltung. Ähnlich geſchliffen vollzieht ſich die Behandlung des Rhythmiſchen: Mit ſpieleriſcher Eleganz bewältigt dieſer Großchor kniffliche Synkopierungen, ſchwierige Bewegungsabläufe und metriſche Umbildungen, die manchen Qualitäts-Kammerchor aus der Faſſung bringen könnten.

Prof. Otto Jochum ſpielt dieſes ſängeriſche Meiſterinſtrument mit überlegener Virtuoſität. Ein leiſer Wink von ihm läßt den Chor im wunderbar gleichförmigen crescendo aufbrauſen, eine ebenſo knappe Bewegung dämpft den Klang zum hauchzarten pianiſſimo. Ein Fingerzeig ſchafft plaſtiſche thematiſche Hervorhebung, klarſte formale Gliederung. Man ſpürt: der Wille des Dirigenten herrſcht auch ohne geſtiſche Verausgabung über die geringſte muſikaliſche Äußerung jedes einzelnen der dreihundert Sänger.

Der erſte Teil der Vortragsfolge war dem Gedenken Johannes Brahms' gewidmet. Die zweite Programmhälfte brachte eine intereſſante Zuſammenſtellung von Werken Karl Krafts, Armin Knabs, Gerh. Streckes und Otto Jochums (Tanzchor „Der Schüchterne" und Sätze aus dem „Augsburger Singſchulgarten"). Ein „Kammerorcheſter von Singſchulfreunden", Alfons Meyer und Ludwig Radmüller (Klavier) waren ſichere Inſtrumentalbegleiter.

DIE KULTURELLE SENDUNG DER THÜRINGISCHEN MUSIKHOCHSCHULE.

Zur dritten Thüringen-Muſikfahrt der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik Weimar.

Von Günther Köhler, Weimar.

Zum dritten Male zogen zum Ende des Winterſemeſters die Studierenden der ſtaatlichen Hoch-

schule für Musik Weimar hinaus in die Städte und Dörfer des Heimatlandes und sogar ein Stück in süddeutsche Gaue, um eine besondere Aufgabe zu erfüllen, einen weiteren Stein an das Denkmal zu setzen, das aus den Forderungen des nationalsozialistischen Denkens und kulturellen Wirkens langsam und folgerichtig ersteht und segenspendend hineinragt in die Welt des Neubaus einer wirklichen Kulturgemeinschaft. Es ist nötig, Mittel zu finden, die das durch bewußt eingeleitete Zersetzungsmittel aufgelöste Kulturleben wieder neu an das organisatorische Werden des Volkhaften schmieden. Es ist sogar Bedürfnis für diejenigen, die ohne den Zwang einer staatlicherseits aufgenötigten Maßnahme, Mithelfer an dem Werk der Volkwerdung im edelsten Sinne sein wollen. Es läßt sich gerade Musik nicht durch Gesetze und Erlasse aufzwingen, ja es nützen Pflichtveranstaltungen ungemein wenig, wenn nicht der Mittler, von einem natürlichen Bedürfnis und einer uneingeschränkten Liebe erfüllt, versteht, die Kraft und Stärke seines Auftrags weiterzugeben und zu übertragen und in der Erfüllung immer wieder neuen Impuls in sich aufzunehmen, um damit weiter zu wirken und zu schaffen. Dann wird der Mittler zum Künder und Spender, zum lebendigen Kraftstrom, der mitreißt und, was noch wichtiger ist, erzieht.

Der organisatorische Aufbau der diesjährigen Fahrt ist der gleiche geblieben und beinahe unwichtig in diesem Rahmen angeführt zu werden: Drei Riesenomnibusse mit etwa 110 Studierenden befahren die Strecke Weimar—Pößneck—Saalfeld—Coburg—Lichtenfels—Zella / Mehlis—Großbreitenbach. Ohne Ausnahme sind sämtliche Studierenden zum gemischten Chor zusammengefaßt, der für den vokalen Teil der Abendkonzerte, für Freikonzerte, Jugendmusikstunden und Werkspausenkonzerte zur Verfügung steht. Aus diesem Chor rekrutiert sich eine Blaskapelle für Platzkonzerte, ein Streichorchester für den instrumentalen Teil der Abendkonzerte, für die Einleitung bei Jugendmusikstunden und Werkskonzerten; ferner ein Kantoreichor und Kammermusikgruppen für Kirchen, Krankenhaus und Spital. Wie im vergangenen Jahr werden die Tage wieder so eingeteilt, daß auf den Vormittag die Anreise zum nächsten Tagesziel fällt, die nur durch einige kurze Musikaufenthalte in kleineren Städten und Dörfern unterbrochen wird. Gegen Mittag angekommen, findet ein Jugendkonzert statt, in der Mittagswerkpause gehts in die Aufenthaltsräume der Betriebe, nachmittags Besichtigungen, kleine Musiken in Krankenhäusern, Kirchen usf., gegen Abend Stellprobe, und am Abend festliches Konzert.

Viel bedeutsamer und noch immer einzigartig ist die kulturelle Sendung, die sich in den letzten drei Jahren immerfort gesteigert hat und gerade in diesem Jahre wieder zu einem Ergebnis besonderer Art wurde. Der Erfolg steht und fällt mit der Voraussetzung, daß ein einziger Gedanke alle die beseelt, die an der Erfüllung der Aufgabe mithelfen sollen, daß sowohl die Schulmusiker wie die Privatmusiklehrer, die Kirchenmusikstudierenden wie die Orchesterschüler trotz der Verschiedenartigkeit der Fachausbildung wissen, daß sie nicht zur Vervollständigung ihrer Fachstudien, sondern für den Gedanken einer wahrhaften Volkstumsarbeit auf Fahrt gehen. Jeder Einzelne hat seinen Posten, vom Fahrtleiter bis zum Postboten, vom Inspizienten bis zum Notenwart. Wenn sich am ersten Tage noch deutlich der akademisch gebildete Schulmusiker vom Orchesterschüler trennt, so gleichen sich am folgenden bereits die Unterschiede aus, am letzten Tage kehrt eine Mannschaft zurück, die gestärkt an den gemeinsamen Erlebnissen aber auch nicht mehr die geringste Spur von Eigensinn, Dünkel und selbstsüchtigen Stolz aufweist. Die gemeinsamen Aufgaben haben sie zusammengeschweißt zu einem Kampftrupp, der mit berechtigtem Stolz auf die große Arbeit und den unbeschreiblichen Erfolg draußen im Volke zurückschauen kann.

Der gewaltige Aufstieg unseres Vaterlandes seit der Machtübernahme wird zu leicht nur in der Perspektive der organisatorischen und ausgesprochen formalen Entwicklung gesehen. Viel wunderbarer und erfreulicher kann man auf einer solchen Musikfahrt in die Städte und Dörfer in die Tiefe der Seele unseres Volkes hineinschauen. Es können die allabendlichen festlichen Chor- und Orchesterkonzerte getrost übergangen werden, weil sie mit anspruchsvollerem Programm und zumeist in größeren Städten noch immer die strengere Form der Konzerte wahren. Dabei darf nicht übersehen werden, daß auch hier die örtlichen Sängerbundesvereine und gemischten Chöre in Arbeitsgemeinschaft mit der Hochschule zusammenwirkten — und das bedeutendere Ereignis, daß eine 600köpfige „Kraft durch Freude"-Zuhörerschar in Lichtenfels einem Instrumentalprogramm mit Bruckners g-moll Ouverture, Beethovens F-dur Violinromanze und Mozarts Es-dur Sinfonie mit großer Freude und begeistert ihre Zustimmung zollte. Die vielen Platzkonzerte auf Dorfplätzen und Märkten kleinerer Städte ließen in noch stärkerem Maße die wachsende Liebe zur Musik erkennen. Alles eilte herbei, die Frauen und Mädchen und Kinder, die Fenster öffnen sich, der Verkehr wird umgeleitet, alles lauscht den Märschen des Blasorchesters und möchte am liebsten mitsingen, wenn der Hochschulchor vom „zerbrochenen Ringelein", vom Jagen und vom lustigen Soldatenleben singt. Wer vermag in Worten zu schildern, wenn Prof. Oberborbeck in einem Jugendkonzert eine offene Singstunde hält und — wie in Saalfeld — mit nahezu 1200 Schülern, Lehrern und Direktoren singt? Mit leuchtenden Augen und frohen Herzen nehmen die jungen Zuhörer ein Menuett aus der Es-dur-Sinfonie

von Mozart oder die Ballettmuſik aus „Roſamunde“ von Schubert in ſich auf, und laut ſchallen die friſchen Marſch- und Wanderlieder und mehrſtimmigen Kanons aus tauſend Kehlen in den Raum. Zum Dank ſingt zum Schluß der Hochſchulchor noch heitere Volkslieder im mehrſtimmigen Satz und als das letzte angekündigt wird, antwortet es tauſendfältig: „Nein, noch nicht das letzte!“

Noch mehr als in den vergangenen Jahren haben die Fabriken der Muſikantenſchar Tür und Tor geöffnet. Es verging kein Werktag, an dem die drei Autobuſſe nicht in einem Werkshof angehalten haben, um den ſchaffenden Menſchen eine Muſikſtunde in der Mittagspauſe zu bringen. Hier boten ſich die ſchönſten Erlebniſſe! Kein ſcheuer Blick, keine gleichgültige Gebärde! Mit frohen Herzen und natürlicher Bereitwilligkeit wurden die Sänger in die hellen und ſauberen Aufenthaltsräume geführt. Wenn der unermüdliche Singeleiter Prof. O b e r b o r b e c k zu den Arbeitskameraden ſprach, ihnen in kurzen Worten erklärte, daß er mit ſeinen Studenten nur käme, um von ihnen zu lernen, um ihnen aber auch Freude zu bringen, ihre Werkpauſe zu einem Feſt zu geſtalten, da öffnete jeder Arbeiter bereitwilligſt ſein Herz, ſang mit, wenn es galt gemeinſam zu muſizieren, und es ſind für die Studierenden unvergeßliche Erlebniſſe, wenn in dem Großbetrieb der „Mercedes“-Büromaſchinenwerke A. G. Zella/Mehlis ein Chor aus 2000 Arbeitern die Lieder oder Kehrreime mitſingt, oder in den vielen anderen Fabriken der Arbeiter neben dem Angeſtellten und Betriebsleiter ſitzt und aus vollem Herzen mit in das Bekenntnis zur Fahne, zu Deutſchland, zur herrlichen Natur oder zum Wandern einſtimmt.

Alle dieſe einzelnen Bilder geben der Fahrt ihr Gepräge, und die frohgeſtimmten Menſchen, die den Muſikanten entgegentreten, ſind Zeugen eines heranwachſenden neuen Geſchlechtes, das wieder empfänglich iſt für die kulturellen Werte unſerer Zeit, die zu wecken die Weimarer Hochſchule und ihr nimmerverſagender Leiter Prof. Dr. Oberborbeck nicht theoretiſch ſondern mit der Tat an die Arbeit gehen. Wer kann die Freude ermeſſen, als ein Schreiben von der Präſidialkanzlei Dr. Meißners an die Teilnehmer der Thüringen-Frankenfahrt eintraf, in dem der Staatsſekretär im Namen des Führers und Reichskanzlers Adolf Hitler herzliche Grüße und Wünſche übermittelte?

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

ALBERT HENNEBERG: „INKA“

(Peruaniſche Liebesſage).

Oper mit Text von F r i t z T u t e n b e r g.

Uraufführung im Opernhaus Chemnitz.

Von Prof. E u g e n P ü ſ c h e l, Chemnitz.

Die farbige Welt des Inkareiches, der edle Sonnenkult der friedlichen Altperuaner, die paradieſiſche Landſchaft mit den eisbedeckten Anden im Hintergrund, der tragiſche Untergang des Inka Atahualpa und der verwegene Raubzug des goldgierigen Pizarro — ſind hier nicht die Vorbedingungen gegeben für eine große Ausſtattungsoper im Aida-Stil? Dr. Fritz T u t e n b e r g, Oberſpielleiter der Chemnitzer Oper, erkannte die Möglichkeiten für eine ſpannungsgeladene Handlung in dieſer Umwelt und hob den Stoff aus dem Nüchtern-Politiſchen ins Menſchliche, indem er den letzten Inka ſich gegen die althergebrachte Satzung auflehnen läßt. Statt ſeine Schweſter zu heiraten, wie es das Geſetz ſeiner auf Reinheit des Blutes bedachten Ahnen verlangt, vermählt er ſich mit der Sonnenprieſterin Cura und fordert damit den Widerſtand der Prieſterſchaft und des abergläubiſchen Volkes heraus. Die verſchmähte Schweſterbraut und ein nach Macht ſtrebender Halbbruder verbinden ſich mit dem Spanier und zeigen ihm den Weg zum Sieg.

Das alles ſpielt ſich in einer Reihe von wirkungsvollen Bildern ab, in denen der deutſchſchwediſche Komponiſt Albert H e n n e b e r g den Gegenſatz von Liebe und ſtarrer Satzung muſikaliſch geſtalten konnte. Henneberg hat eine richtige Oper mit geſchloſſenen Sätzen geſchrieben, wie ſie im ſpäteren Verdi vorgebildet iſt. Da gibt es Chöre der Sonnenprieſter, liedartige Einzelgeſänge, ſchöne Liebesgeſänge allein und zu zweien, ein Quintett, ein Gebetsfinale, Märſche, Aufzüge, Verwandlungsmuſiken und ein Ballett. Henneberg hat gelernt, im ſinfoniſchen Stil zu ſchreiben; das gibt ſeiner klangfarbenreichen Inſtrumentation Fülle — manchmal Überfülle. Seine melodiſchen Einfälle ſind nicht ſtark, aber gefällig; Nordiſches miſcht ſich mit Südländiſchem, die Herbheit Griegs mit der Süße Puccinis. Die weichen Mixturen der Harmonik Puccinis haben es auch ihm angetan, dazu die Freude an freizügiger Modulation. Es klingt viel Ohrenfälliges, aus dem Geſang heraus Erfundenes auf, und im ganzen iſt in Hennebergs Muſik eine geſunde Miſchung von lyriſchem Fluß und dramatiſchem Schwung. An ſeinem Erſtling wird er lernen, daß man an gute Abgänge und Aktſchlüſſe denken muß; weil der 2. Akt ein großes Finale hat, war hier der Beifall am ſtärkſten, während das Vorſpiel wie ein Bruchſtück wirkte und die Hörer in Verblüffung zurückließ.

Dr. Tutenberg und GMD L e ſ c h e t i z k y hatten die Aufführung mit größter Liebe vorbereitet. Felix L o c h hatte in farbenfreudigen und ſtimmungsvollen Bühnenbildern das Inkaparadies, die prunkvollen Tempel und warmgetönten Innen-

räume dargestellt, in denen die Eigenart der stilecht entworfenen peruanischen Gewänder harmonisch zur Geltung kam. Leschetizky holte aus dem Orchester alle Reize des sinnlichen Klangs heraus, dirigierte die lyrischen Partien mit Feingefühl, die dramatischen mit Schwung. In den Hauptrollen gaben Kammersänger Hageböcker (Inka), Hannel Lichtenberg (Cura), Emmy Senff-Thieß (Raua), Hans Schweska (Huascar), Ferdinand Frantz (Oberpriester) ihr Bestes und trugen mit Chor und Ballett zum Gelingen des Werkes bei. So hatte die Aufführung, der außer dem Komponisten Legationsrat Arfwedson, Hofkapellmeister Grevillius, Oberregisseur Stangenberg (Stockholm) und Dr. Julius Kapp beiwohnten, einen bemerkenswerten Erfolg.

W. A. MOZART: „APOLLO UND HYAZINTHUS“

in der Bearbeitung von Dr. Roland Tenschert.

Ur-Aufführung in Linz.

Von Paul Günzel, Linz.

Die am 16. April stattgefundene Uraufführung der Jugendoper Mozarts „Apollo und Hyazinthus“ durch die Linzer Opern- und Gesangsschule Maria Günzel-Dworski vollzog sich im festlichen Rahmen des von der ersten Linzer Gesellschaft wie von den Musikliebhabern der Landeshauptstadt vollbesetzten Landestheaters. Verschiedene Mozartgemeinden Österreichs, darunter auch das Salzburger „Mozarteum“, hatten Vertreter entsendet. Einleitende Worte sprach Dr. Cornelius Preiß, der Obmann der Linzer Mozartgemeinde, und Dr. Roland Tenschert führte die andächtige Gemeinde in die Geschichte der Jugendoper Mozarts ein. Das wiedererstandene Werk wurde mit lebhaftester Zustimmung aufgenommen, die Leiterin der Aufführung Maria Günzel-Dworski und die Darsteller: Jetti Topitz-Feiler (Melia), Erwin Euller (Öbalus), Flora Janisch (Apollo), Trude Haudeck (Hyazinthus) und Walter Schatzberger (Zephyrus) wurden mit anhaltendem Beifall und Blumen bedacht.

Das Werkchen eines Genialen — es schlummerte 170 Jahre im Archiv — ist nun plötzlich, dank der verständnisvollen Arbeit idealistisch fühlender Künstler, aus dem Dornröschenschlaf erweckt, um im Linzer Landestheater seine Uraufführung zu erleben. In der Neufassung Dr. Roland Tenscherts, des in Wien lebenden Musikhistorikers und Biographen, ist vor allem die langwierig, breitausgestattete Form in lateinischer Ursprache gehaltener Rezitative durch gedrängte Dialoge und Melodramen ersetzt. Das erste Bild beginnt nach kurzer Intrada mit einem ganz entzückenden Opferchor; dieser zeigt den jungen Mozart bereits als Meister der Stimmführung und des dramatischen Ausdrucks. Nun folgt über eine kurze Dialogszene die frische lebenswarme Arie des Hyazinthus und die des als Hirten verkleideten Apollo, letztere in dreiteilige Form gegliedert und ganz im Stile Glucks gehalten; die seriöse Arie ist für eine weiche, in den Kadenzen auf Umfang und Fülle eingestellte Mezzostimme geschrieben und dient als Spiegel der aufzubauenden Gestalt Apollos. Das zweite Bild: Garten des Königs Öbalus, bringt die sehr schwierige Arie der Melia. Der Koloratursopran schwingt sich in kadenzierten Capriolen bis zur dreigestrichenen Oktave und verlangt vor allem Atemtechnik. Eine nun sehr dramatisch gehaltene Dialogszene Zephyrus, Öbalus und Melia bringt die Kunde von Hyazinths Tod. Nach einer Werbe-Arie des heuchlerischen Zephyrus (Baß) — dem Geist der Selbstsucht in Menschengestalt — schließt der Akt mit einem Duett zwischen Melia und Apollo. Das letzte Bild zeigt die melodramatisch gehaltene Todesszene des Hyazinthus, der die sehr temperamentvolle, großformatige Arie des Öbalus folgt. Eine Perle musikalischen Feinschliffes ist das Duo, die Totenklage Melia und Öbalus. Das nun folgende Blumenwunder (Melodram) führt zum Finale mit dem reizenden Schlußterzett. Die kleine Oper (Aufführungszeit etwa 1½ Stunden) ist in dieser Fassung mehr als eine nur musikalische Delikatesse. Für jede deutsche Bühne ist die Aufführung dieses entzückenden Erstlingswerkes eines unserer größten Genies deutscher Kunst nicht Pflichtsache allein, es spendet mit ihm eine Fülle von Kostbarkeiten für jung und alt.

CASIMIR VON PASZTHORY: „DIE PRINZESSIN UND DER SCHWEINEHIRT“

Uraufführung in Weimar.

Von E. A. Molnar, Weimar.

Ein Deutsch-Österreicher, Casimir von Paszthory, nahm sich die Bearbeitung eines Märchens von Andersen vor (die aus der geschickten Feder seiner Frau Dora v. Paszthory stammt) und formte mit seiner Musik, in der unverkennbar das Wiener Element lebensnah schwingt, und einer Serie von wundervoll fein empfundenen Bühnenbildern seiner Tochter Eva v. Paszthory jenes überraschend glücklich gelungene Bühnenwerk, dem unser Nationaltheater mit der Liebe und Hingabe, die dazu unerläßlich sind, eine wirklich rührend-eindrucksvolle Tauffeier bescherte. Hineingestellt in die Welt des deutschen Nationalsozialismus erscheint die Märchenoper doppelt wertvoll; als eine Allegorie auf die Umwandlung des Denkens längst überwundener Zeiten, die von Unnatur, Lack, Puder und Schminke, Prüderie und Hoffahrt glänzten: ja es klingt wie ein Bekenntnis zu Wille und Weg unsres Volkes inmitten einer Welt des Mißverstehens, wenn eine Stimme ruft: „Das Gute gibt

Das Schöne gib! Das Echte gib!“ Andersen läßt die oberflächliche Prinzessin gewissermaßen zur Warnung all solcher „dummer Puten“ das Glück völlig verscherzen — um den Prinzen kümmert sich das alte Märchen nicht mehr! Und er ist es doch gerade, der all die guten und anständigen Menschen verkörpert, die es ja noch überall gibt, wo Zucht und Sitte, Rasse und Reinheit ein Volk regieren. So ersinnt die Dichterin des Opernlibrettos einen Schluß, der wie gegossen in unsre Tage gleitet: ein schlichtes, liebreizendes Mädchen aus dem Volke, das die einfachen, aber tief sinnigen Geschenke dem Prinzen brachte, wird seine Lebensgefährtin! Staatskapellmeister Paul Sixt mit der hervorragend musizierenden Staatskapelle brachte die unendlichen Feinheiten und volkstümlichen Linien, den Humor und auch den tiefen Ernst, welcher in der Partitur schwingt, ganz ausgezeichnet zu Gehör. Prächtig die wienerischen Tanzrhythmen! Dramatische Akzente und Lichter der Mystik in vortrefflicher Feinheit und Klarheit und oft von zwingender Schlagkraft schufen wechselvolle musikalische Eindrücke von bestechender Wirkung. Die ganz herrlichen Bühnenbilder atmen so unendlich viel Anmut und deutsches Empfinden und sind mit einem künstlerischen Scharfblick einerseits, mit farbenmusikalischer Abgeklärtheit anderseits geschaffen, daß man sie so staunend als freudig bejahend in sich aufnahm. Ein ganz hervorragendes Talent steckt in diesen Meisterwerken der Bühnenkunst! Das bunte Geschehen des Spiels leitete mit sicherer Hand Dr. Rudolf Hesse und die Tänze waren Martha Gäblers Gestaltungskraft verdingt. Rudolf Lustig sang den Prinzen; hätte man einen besseren finden können? Nein! Diese Leistung war — wie immer bei diesem Künstler — ein Ausdruck seiner großen Einfühlungskraft. Hilde Ploetz, das Mädchen aus dem Volke, eine rührend liebliche Gegenspielerin mit außerordentlich gesanglicher Vollkommenheit. Lea Piltti, als Tochter des Kaisers, spielte und sang echt und schön; die eine Hofdame, von Priska Aich dargestellt, war köstlich in ihrer famosen Art, die Prüderie einer versunkenen Gesellschaftsklasse zu glossieren. Sehr gut in Maske und Gesang wieder Walter Mayer als Hofnarr und köstlich Xaver Mang als Majestät „in Latschen“. Eine ganze Reihe kleinerer Rollen noch seien genannt, da sie alle, ohne Ausnahme, ein so herzerfrischendes Mitarbeiten und Einfühlen zeigten, daß man sie einfach nicht weglassen darf: Anna Palo (Meißner Porzellan), Dr. Kranz (Kammerherr), Maria Peschken (Obersthofmeisterin), die Damen Adam, Stübin und Rockinger, Fritz Stauffert (Bote), Gertrud Grimm-Herr (Stimme der Rose) und Siegfried Benndorf (Magier). Unser Reichsstatthalter, Gauleiter Fritz Sauckel wohnte der wohlgelungenen Aufführung bei, ebenso Dr. Drewes, der Vizepräsident der Reichsmusikkammer. Am Schlusse eine Menge Vorhänge für Komponist und Darsteller sowie die Schöpferin der Bühnenbilder. Dieses Bühnenmärchen voll kindlich-volkstümlicher Prägung und echt deutschen Wesens wird seinen Weg auf den deutschen Bühnen machen. Wir freuen uns, daß das deutsche Blut im Südosten des Reiches einen so begabten und deutsch empfindenden Musiker in den Anbruch einer neuen deutschen Geschichte der Kunst geschenkt hat.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 6. März: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in a-moll für Orgel (gespielt i. V. von Arthur Eger, Freiberg). — Johann Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm“, Motette für zwei Chöre (achtst.). — Hans Leo Hasler: „Agnus Dei“ für zwei Chöre (achst.). — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea“, Motette für fünfst. Chor.

Sonnabend, 13. März: Kurt Thomas: Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus für vier- bis achtst. gem. Chor a cappella, op. 6.

Sonnabend, 20. März: Joh. Gottfr. Walther: Choralpartita über den Choral „Jesu meine Freude“ für Orgel (gespielt von Gerh. Paulik i. V.). — Joh. Seb. Bach: „Mein Jesus, was für Seelenweh“ für vierst. Chor. — Max Reger: Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“ f. Solostimmen, Chor, Violine, Oboe und Orgel.

Oster-Sonnabend, 27. März: Joh. Seb. Bach: Präludium in Es-dur für Orgel (gespielt von Alfred Hottinger i. V.). — Ludwig Senfl: „Also heilig ist dieser Tag“ für sechsst. gem. Chor. — Joh. Seb. Bach: Kantate am Osterfeste: „Christ lag in Todesbanden!“ (Nr. 4) für Chor, Orchester und Orgel.

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 10. März: Joh. Pachelbel: Präludium, Fuge und Ciacona d-moll für Orgel; Choralvorspiel über „O Lamm Gottes, unschuldig“. — Hans Leo Haßler: „O Haupt voll Blut und Wunden“. — Johannes Eccard: Motette zu sechs Stimmen „Im Garten leidet Christus Not“. — Joh. Seb. Bach: Choral „Herzliebster Jesu, was hast du ver-

brochen?" — Michael Haydn: Motette zu vier Stimmen „Tenebrae factae sunt".

Mittwoch, 17. März: Joh. Seb. Bach: Fantasie c-moll für Orgel. — Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge fis-moll für Orgel. — Antonio Lotti: Vere languores (Männerchor). — Passionschoral: „Es ist vollbracht" (Satz von Heinrich Kaminski). — Antonio Lotti: Crucifixus, sechsst. — Altes Passionslied: „O Traurigkeit, o Herzeleid" Satz für Knabenchor von W. Hensel). — Antonio Lotti: Crucifixus, achtst.

Mittwoch, 7. April: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge C-dur für Orgel; Choralvorspiel über „Christ ist erstanden" (Vers 1—3). — Melchior Franck: Motette zu vier Stimmen „Ist Gott für uns". — Geistliche Osterlieder: „Was ist nicht heut für eine heilige Nacht" (Satz für Knabenchor von Herm. Poppen); „Erstanden ist der heilig Christ" (Satz für Männerchor von K. Hirsch); „Christ ist erstanden" (Satz f. gem. Chor von K. Hirsch. — Heinrich Finck: Motette zu fünf Stimmen „Christ ist erstanden". — Geistl. Osterlied: „Mit Freuden zart" (Satz für gem. Chor von Karl Hirsch).

Mittwoch, 14. April: Max Reger: Toccata d-moll und Fuge D-dur Op. 59 für Orgel. — Friedrich Caro: Fuge zum Choral „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" von J. S. Bach (UA). — Ernst Pepping: Mottete zu vier Stimmen (1937) „Ich bin der Herr" (EA). — Joh. Nepomuk David: Choralmotette zu vier Stimmen „Ich wollt, daß ich daheime wär" (EA). — Max Reger: Morgengesang Op. 138, sechsst.; Mottette zu fünf Stimmen „Lasset uns den Herren preisen" (EA).

HERMMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 13. März: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge g-moll für Orgel (vorgetr. von Fr. Xav. Dreßler). — Michael Prätorius: „Auf, mein Herz, ermunt're dich" (Vom Leiden Jesu, aus „Musae Sioniae", 5. Teil) für sechsst. Chor. — Joh. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Motette für für zwei Chöre. — Heinrich Schütz: Zwei Motetten für gem. Chor a cappella aus „cantiones sacrae": „In dich, Herr, hab ich gehoffet" und „Komm, ich bitte, in mein Herze". — Johann Rosenmüller: „Welt ade, ich bin dein müde" für fünfst. Chor.

Sonnabend, 20. März: Johann Nep. David: Fantasie super L'homme armé für Orgel (vorgetr. von Fr. Xav. Dreßler). — Johann Nep. David: 2 Motetten für gem. Chor: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" und „Nun bitten wir den heiligen Geist". — Anton Bruckner: Zwei Motetten f. 4—8st. Chor: „Christus" und „Locus iste". — Albert Becker: Geistlicher Dialog, op. 26 (aus dem 16. Jahrh.) für Chor, Altsolo und Orgel.

Sonnabend, 27. März: Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen" für vierst. Chor. — Heinrich Schütz: „Cantate Domino canticum novum" (aus cantiones sacrae, kompon. 1625) für vierst. Chor a cappella. — Johann Eccard: „Christ ist erstanden" für fünfst. Chor und „Zu dieser österlichen Zeit" für vierst. Chor. — Michael Prätorius: Osterlied für vierst. Chor.

ANNABERG/Sa. Das rührige unter der umsichtigen Leitung von MD Karl Potansky stehende Obererzgebirgische Grenzland-Orchester zu Annaberg hat auch in dem zu Ende gegangenen außerordentlich erfolgreichen Konzertwinter 1936/37 wiederholt in künstlerisch hochstehenden Konzerten bewiesen, daß es ein wertvolles Kulturinstitut ist, welches an der Grenze deutsche Musik mit verblüffender Werktreue vermittelt. Nunmehr ist die begrüßenswerte Arbeit des Grenzland-Orchesters auch durch den mehrtägigen Besuch des Präsidenten der Reichsmusikkammer, GMD Prof. Dr. Peter Raabe, anerkannt worden, der sich nicht nur einige wirkungsvolle Aufführungen im Grenzlandtheater ansah, sondern auch als schaffensfroher Dirigent sich an das Pult stellte. Einleitend dirigierte er die berückend schöne „Oberon"-Ouvertüre von C. M. von Weber. Dann folgte die romantische Sinfonie Nr. 2 von Joh. Brahms und schließlich das durchaus moderne Züge aufweisende Werk „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 2 für Orchester" von Werner Trenkner. Es war kein Wunder, daß der Abend zu einem Markstein in der Geschichte des noch jungen Grenzland-Orchesters wurde und daß dem bedeutenden Gast herzlicher Beifall dankte. Heinz Beyer.

ANSBACH. Die im letzten Bericht angekündigte Neugestaltung des kulturellen Lebens unserer Stadt durch die NS-Kulturgemeinde hat in der Spielzeit 1936/37 bereits herrliche Früchte gezeitigt. Wertvolle Opern- und Konzertveranstaltungen gaben dem Musikleben ein hohes Niveau. Franz Adam eröffnete den Reigen der Darbietungen mit seinem NS-Reichssymphonie-Orchester, das auf seine Vortragsfolge die vierte Bruckner-Symphonie gesetzt hatte und damit für Ansbach ein ganz seltenes Ereignis schuf. Das Wendling-Quartett, dann der immer gern begrüßte Tenor Julius Patzak, das Elly Ney-Trio mit einem wertvollen Abend vervollständigten die Reihe der konzertanten Veranstaltungen, die ihren krönenden Abschluß in einem Schloßkonzert fanden, zu dem das Würzburger Bläserquintett verpflichtet war. In dem

historischen Prunksaal des Markgrafen-Schlosses, der im matten Schein zahlreicher Kerzen leuchtete, musizierten die Professoren des Würzburger Konservatoriums in historischen Kostümen und schufen zusammen mit Kammersängerin Anny v. Kruyswyk-München, die ebenfalls im Rokokokostüm sang, einen erlesenen Genuß, wie er in dieser Vollendung und Stilreinheit einmalig genannt werden darf. Neben diesen Konzerten standen Aufführungen einheimischer Vereine, allen voran der Sing- und Orchesterverein, dessen rühriger Leiter Stadtkantor Hermann Meyer wieder einige prächtige Abende bescherte. Zusammen mit dem Liederkranz gelangte in der St. Johanniskirche eine Liszt-Bruckner-Feier zur Durchführung und des weiteren eine geistliche Abendmusik, die die Kurt Thomas-Kantorei an der Staatl. Akad. Hochschule für Musik in Berlin mit einem vornehm gestalteten Programm bestritt. In der Passionszeit gelangte unter Hermann Meyers Stabführung die Johannis-Passion zur Aufführung, die zugleich die Bekanntschaft mit dem jungen Tübinger Bassisten Hermann Achenbach brachte, der in der Christuspartie durch die sonore Fülle eines äußerst weich timbrierten Organs überraschte. Nicht unerwähnt bleiben soll die sorgsame Studierung des deutschen Weihnachtsspieles „Christnacht" von Joseph Haas durch den Gesangverein „Frohsinn", den Robert Funk für eine stimmungsvolle Wiedergabe dieser schlichten Musik zu begeistern wußte. — Das Theaterleben hatte Höhepunkte zu verzeichnen mit Aufführungen der Flotowschen komischen Oper „Martha" und des „Postillon von Longjumeau", wobei von den großen Bühnen des Reiches, wie München, Stuttgart, Karlsruhe und Berlin, erste Kräfte verpflichtet waren. Da solche Aufführungen stets im Einvernehmen mit dem jungen Fürther Stadttheater, das sein Orchester und den Chor stellt, veranstaltet werden, ist trotz der aus allen Gegenden des Reiches zusammengestellten Ensembles stets eine geschlossene Leistung gewährleistet. Mit dem „Fidelio" (ebenfalls mit allerbesten Sängern) endete die Spielzeit. Für den Sommer ist wieder im Schloßhof ein Mozart-Festspiel geplant und zwar soll „Don Giovanni" im Freien aufgeführt werden. Es darf als ein erfreuliches Zeichen betrachtet werden, daß bei der Vielzahl der Aufführungen, die sich in die sonstigen zahlreichen Veranstaltungen einreihen müssen, fast alle Aufführungen ausgezeichnet besucht waren. Dr. Fritz Jahn.

BERLIN. Es ist schon seit langem Brauch, daß die Orchester im Frühjahr auf Reisen gehen. Auch die Philharmoniker sind dann oft auswärts und das bedeutet fast immer eine beängstigende Stille in dem sonst so bewegten Hafen des Berliner Musiklebens. Aber wenigstens erhalten wir dafür auch den Gegenbesuch einiger Orchester.

Sehr wertvoll war z. B. die Bekanntschaft mit dem Philharmonischen Orchester aus Budapest, das wohl schon in Deutschland, aber noch nicht in der Reichshauptstadt musiziert hatte. Man bedenkt oft nicht recht, daß dieses Orchester fast drei Jahrzehnte älter ist als das Berliner Philharmonische Orchester. Wir haben es bei den Budapestern also mit einer alten, kulturverbundenen Körperschaft zu tun. Wie eng das ungarische Musikleben mit dem deutschen seit je verbunden ist, braucht hier nicht noch einmal belegt zu werden. Besonders enge Brücken zu Deutschland hat der jetzige Leiter des Ungarischen Philharmonischen Orchesters geschlagen: Dr. Ernst v. Dohnányi. Sein Studium bei deutschen Meistern, seine Lehrtätigkeit in Berlin, die Aufführungen seiner Opern auf deutschen Bühnen — all das hat unzerreißbare Bogen gespannt. Stets aber war bisher Dohnányi nur als Tonschöpfer und Klavierspieler bekannt. Auf den Dirigenten Dohnányi haben wir lange warten müssen.

Nun an der Spitze seines eigenen Orchesters hat sich seine Eigenart und die seiner Musikanten am klarsten geoffenbart. Wir neigen ja leider immer noch ein wenig dazu, die Ungarn und die Zigeuner in Bezug auf die Musik irgendwie zu vergleichen oder sogar nebeneinander zu stellen. Wie töricht dieser Irrtum ist, — dem ja auch Liszt einst verfallen war —, bewies gerade dieses Konzert der Budapester. Hier wird nicht etwa ein freies und zügelloses Musizieren gepflegt, sondern es ist im Gegenteil ein strenger, fast akademischer Stil zu Hause. Der Klang des Orchesters weicht etwa von dem unserer Philharmoniker um vieles ab. Im allgemeinen sind hier kräftigere Farben beliebt. Besonders die Bläser, aber in ihren Grenzen auch die Streicher neigen zu dunklen, gesättigten Tonfärbungen. Besonders aufschlußreich wäre natürlich gewesen, von den Ungarn ungarische Musik zu hören. Dieser Wunsch wurde jedoch nur in geringem Maße erfüllt. Denn Dohnányis Suite fis-moll op. 19 ist wohl das Werk eines artechten Ungarns, aber im Grunde liegt die geistige Heimat dieses Werkes doch ganz bei der deutschen Musik. Nur in der Romanze brechen entschiedenere Pusztatöne durch. Die anderen Gaben des Abends waren das „Meistersinger"-Vorspiel und die „Eroica".

Der nächste Gast war das Leipziger Gewandhausorchester, das allerdings ziemlich regelmäßig einmal im Jahr in Berlin einkehrt. Auch hier wird ein durchaus eigenes Klangideal gepflegt. Dies berührt darum so seltsam, weil doch die Orchester Mitteldeutschlands alle aus demselben Orchesterstamm nachgefüllt werden. Aber die Orchester bewahren eben mit bewunderungswürdiger Treue den Stil ihrer großen Dirigenten durch die Jahrzehnte.

Das Programm der Leipziger Gäste reichte von der „Oberon"-Ouvertüre über das Beethovensche

Violinkonzert, von Prof. Wilh. Stroß gespielt, bis zur Pathétischen Sinfonie Tschaikowskys. Prof. Hermann Abendroth konnte hier seine Neigung zum glanzvollen Orchesterstil voll ausleben.

Das Berliner Philharmonische Orchester beendete unterdessen seinen Beethoven-Zyklus, der nun auch zu einer ständigen Einrichtung des Berliner Musiklebens geworden ist. Im Laufe des Winters gibt es in Berlin gewiß schon allerhand von Beethoven zu hören. Man sollte also glauben, daß in den Wochen des wiederkehrenden Frühlings die Sehnsucht nach Beethoven hinreichend befriedigt sei. Aber das Gegenteil ist der Fall. Fast alle acht Abende des Zyklus waren ausverkauft. Besonders eindrucksvoll waren die Abende, an denen Peter Raabe, Rudolf Siegel und Karl Elmendorff dirigierten. Der Zyklus klang mit dem heitersten Werk des Meisters aus, mit seiner achten Sinfonie in F-dur. Hier konnte sich auch der junge Kapellmeister Wilhelm Brückner-Rüggeberg die ersten Sporen in Berlin verdienen. Die große Anziehungskraft an diesem Abend übte Wilhelm Kempff aus, der die beiden Klavierkonzerte in B-dur und Es-dur spielte.

Ganz anderer Art war ein Konzert des Philharmonischen Orchesters zu Gunsten des Reichsluftschutzbundes. Als Dirigent war GMD Karl Böhm aus Dresden gewonnen worden, als Sänger Kammersänger Max Lorenz, Gerhard Hüsch und Kammersängerin Erna Sack. Von einigen Opernvorspielen umgeben, boten sie Opernarien und -gesänge. Ein wenig haben wir den Geschmack daran verloren, wenn Tannhäuser im Frack von seinen Erlebnissen in Rom berichtet und wenn Wolfram mit liebenswürdigem Lächeln ins Publikum — in diesem edlen Kreise umherblickt. Doch wird wohl auch dieses Konzert die beiden ihm gestellten Aufgaben gelöst haben, den Besuchern Freude zu bereiten und dem Reichsluftschutzbund neue Mittel zuzuführen.

In der Reihe der ausländischen Dirigenten erschien Robert Denzler aus Zürich, der freilich in Berlin kein Unbekannter ist. Erst unlängst dirigierte er eines der großen internationalen Austauschkonzerte in der Akademie der Künste und noch vor wenigen Jahren wirkte er an der damaligen Städtischen Oper in Charlottenburg. Er brachte den „Feuervogel" von Strawinsky wieder einmal zu Gehör und weiterhin das Violinkonzert von Dvořák (von Max Strub gespielt) und schließlich die „Eroica". Es war also im wahrsten Sinne des Wortes ein internationales Konzert.

Die Zahl der Uraufführungen pflegt in der Osterzeit stets recht herab zu sinken. Wesentlich war die Evangelien-Passion von W. Drwenski op. 33. Die Aufführung hatte allerdings beträchtliche Fährnisse zu überwinden. In einem Konzert der Akademie der Künste gab es eine Uraufführung von Yrjö Kilpinen, die insofern überraschte, als es sich einmal nicht um Lieder handelte. Als Liedermeister hat Kilpinen seinen Ruhm begründet. Seine Kammermusik ist darüber immer etwas vernachlässigt worden. Die neue Cellosonate — von Paul Grümmer und Kilpinens Gattin gespielt — ist in weiten Formen aufgebaut, ohne in Einzelheiten den Liedcharakter zu verleugnen. Es ist ein Stück von seltsamer Gedrungenheit und Schwere. Fast undenkbar erscheint, daß die Klaviersonate op. 86, die am gleichen Abend von Kilpinens Gattin gespielt wurde, von dem gleichen Tonschöpfer sein soll. Sie zeigt zweifellos eine gewisse Strawinsky-Nähe.

Neu für die Berliner waren die Werke des Dresdner Tonschöpfers Max R. Albrecht. Am glücklichsten ist er in der Erfindung der kleinen Formen, also vor allem im Lied. Albrecht fühlte sich von seinen Berliner Erfolgen so ermutigt, daß er einen zweiten Kompositionsabend, diesmal mit Orchester, folgen lassen wird.

Von den vielen Solistenkonzerten fesselte stark der Lieder- und Arienabend des spanischen Baritons Celestino Sarobe. Natürlich singt er genau in der italienischen Schule. Besonders einige spanische Lieder, feine Gebilde von reizsamen Stimmungen, hinterließen starke Eindrücke. Eine Stunde musikalischen Hocherlebens bereiteten schließlich Wilhelm Kempff und Georg Kulenkampff in ihrem gemeinsamen Sonatenabend. Das war vollkommene, zu Herzen gehende und beglückende Kunst in ihrer reinsten Gestalt.

Im Deutschen Opernhaus gab es indessen eine Aufführung des „Evangelimanns" von Wilhelm Kienzl. Der Entschluß zu dieser Aufführung wurde wohl von dem kürzlichen Jubiläum Kienzls hergeleitet, aber auch aus der Einsicht, daß diese Oper mit ihrer Gefühlsweichheit noch immer eine angenehme Kost für unsere Theatergemeinde darstellt. In der großen Volksszene ist dem so schätzenswerten österreichischen Tonsetzer auch wirklich ein kleines Meisterstück gelungen.

Die Staatsoper setzte alle Mittel für die Neueinstudierung des „Parsifal" ein. Die Spielleitung führte Bruno von Niessen, während sich in die musikalische Leitung Robert Heger und Johannes Schüler teilten. Die wahrhaft bühnenfestliche Besetzung wechselte wegen der rasch aufeinanderfolgenden Aufführungen mehrmals. Zu einem Feste wurde schließlich die geschlossene Aufführung des „Nibelungenringes" und zwar vor allem durch die weihevolle Versunkenheit, mit der Wilhelm Furtwängler die Partituren zu klingendem Leben erweckt. Hier wickelten sich im wesentlichen die Aufführungen ab, die bei den Londoner Krönungsfeierlichkeiten für die deutsche Kunst zeugen sollen.

Friedrich Herzfeld.

BERNBURG a. S. Auch in diesem Winter war es dem hiesigen Konzertverband leider nur einmal möglich, ein großes auswärtiges Konzertorchester zu verpflichten. Wiederum erfreute das Orchester des Landeskonservatoriums zu Leipzig unter Prof. Davisson durch erstaunlich abgerundete künstlerische Leistungen. Im Mittelpunkt des Programms standen Schumanns 4. Sinfonie und Spohrs Violinkonzert in Form einer Gesangsszene, das Paul Eberhardt technisch und musikalisch vorzüglich zu gestalten wußte. — Durch KDF machten wir die Bekanntschaft mit dem Pianisten Johannes Strauß, der in einem ausschließlich Chopin gewidmeten Abend hohe pianistische Qualitäten zeigte. In einem der allmonatlich stattfindenden KDF-Abende „Schöne Musik nach Feierabend", die stets von heimischen Kräften bestritten werden, wurde unter starkem Beifall neben Musik aus der Zeit Friedrichs des Großen Mozarts „Bastien und Bastienne" aufgeführt. Die heimische Pianstin Annette Garlepp brachte in einer Morgenfeier unter Hinzuziehung von Flöte, Violine und Cello mit ihren Schülern wertvolle alte und neue Hausmusik zu Gehör. Erfreulicherweise ist für diese Veranstaltung ein Zunehmen des Interesses seitens des Publikums festzustellen. In einem Kirchenkonzert spielte ML und Organist Erich Litte alte Meister und sang mit seinem gut geschulten Chore seltener zu hörende Sätze vorbachischer Zeit. Auch hierbei stellten sich einheimische Kräfte solistisch in den Dienst der Sache. — An dem großen Konzert zur Eröffnung der Gaukulturwoche in Dessau waren auch die beiden hiesigen unter der Leitung von MD Bollmann stehenden Männerchöre, Lehrer-Gesangverein und Zöllnerverein, beteiligt. — Im Stadttheater, das vom Friedrich-Theater Dessau bespielt wird, hörten wir eine eindrucksvolle Rigoletto- und eine köstlich beschwingte Cosi fan tutte-Aufführung. Bollmann.

BRAUNSCHWEIG. Die Symphonie-Konzerte der Landestheaterkapelle bilden den Schwerpunkt des Musiklebens. Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, daß diese Konzerte restlos ausabonniert sind und Wiederholungen eingeschoben werden mußten, um der gesteigerten Nachfrage genügen zu können. Das dritte Konzert zeigte unsern neuen KM Ewald Lindemann als gewissenhaften und künstlerisch hochstehenden Dirigenten, dessen Ausdeutung des „Feuervogels" von Strawinsky und der 5. Symphonie von Tschaikowsky zum besonderen Erlebnis wurde. Cecilia Hansen spielte das Violinkonzert g-moll von Max Bruch überlegen. Im vierten Symphonie-Konzert gelangte nach den „Variationen über ein Thema von Haydn" von Brahms die „Faust-Symphonie" von Liszt unter dem hier schon heimisch gewordenen Prof. Hermann Abendroth zur Aufführung. Abendroths virtuose, aber sich nie verlierende, sondern konzentrierte und nach großer Linie strebende Dirigierkunst ließ gerade die Faust-Symphonie in wunschloser Vollendung erstehen. Das „Requiem" von Verdi unter Leitung von Ewald Lindemann hörten wir im fünften Symphonie-Konzert. Abgesehen von unserer inneren Einstellung zu diesem Werk war die Aufführung dank der ausgezeichneten Leistungen des Chors (Opernchor und Braunschweiger Lehrergesangverein), der Solisten (Lotte Schrader, Ruth Gehrs, Josef Witt und Rudolf Watzke) und nicht zuletzt der Landestheaterkapelle mehr als zufriedenstellend. Über die Tätigkeit der Oper möchte ich am Schusse der Spielzeit eine gesonderte Würdigung geben. Unter den Solistenkonzerten ist der Beethoven-Abend Frédéric Lamonds und der Chopin-Abend Koczalskis hervorzuheben. Es erübrigt sich, über diese beiden Pianisten, die sich auf Beethoven, bzw. auf Chopin spezialisiert haben, noch irgendetwas zu sagen. Ihr Spiel auf diesen Gebieten dürfte kaum zu übertreffen sein. Der Musikverein Braunschweig unter Leitung von Willi Sonnen brachte in seinem zweiten Symphonie-Konzert ein anspruchsvolles Programm zu Gehör (Vivaldi: Concerto grosso d-moll, Mozart: Symphonie Nr. 36 in C-dur und Beethoven: Symphonie D-dur). Eine Hausmusik bei Henry Litolffs Verlag vermittelte die Bekanntschaft mit Werken neuerer Komponisten (Paul Höffer, Walter Niemann, Otto Siegl, Wilhelm Weismann, Fritz Werner, Kurt v. Wolfurt und Emil Jürgens). Diese zielbewußte Förderung zeitgenössischer Komponisten durch den Verlag Litolff ist eine Tat, die man dankbar anerkennen muß. Das Konservatorium der Musik Max Plock erwarb sich ein Verdienst durch die Erstaufführung der „Variationen über ein Thema von Mozart" für Violine (Martha Wegener), Violoncell (Willi Sonnen) und Klavier (Ernst Brandt) von Fred Lohse im Rahmen der 9. Hausmusikveranstaltung. Ernst Brandt.

BREMEN. Im 6. Philharm. Konzert hatte Gastdirigent Mennerich einen ganzen Beethovenabend zu bewältigen. Er nötigte uns unbedingte Hochachtung ab. Er hat zu Beethoven das richtige Verhältnis. Gezügeltes Temperament feinste Sauberkeit, Klarheit und Klangschönheit zeichneten seine Führung aus. Der Erfolg war sehr groß. Im nächsten Conzerte betonte Schnackenburg das Virtuose und ließ sich verleiten, in der 4. Beethovensinfonie zu schnelle Tempi anzuschlagen. Seine Begleitung des Mozartschen d-moll-Klavierkonzertes (Kempff) war meisterhaft. Wolfurts Tripelfuge (erstmalig) fand bei den Hörern kein seelisches Mitklingen. Das 8. philharmonische Konzert leitete Ludwig Lürmann. Er brachte eine eigene Komposition mit: „Concertino für

Orchester, op. 9" (zum 1. Male). Das Praeludium ist ein zu großer Steigerung geführtes, akkordisches Grave mit anschließendem Allegro. Ein frisches Thema beherrscht in der Hauptsache diesen 1. Satz. Der 2. Satz, eine Arietta, ist ein ausgeglichener Gesang, der angenehm zu hören ist. Der letzte Satz ist nach Inhalt und Form der bedeutendste und durch sein prickelndes Vivace (Rondo) am reizvollsten. Das Werk ist nicht ganz einheitlich im Stil, aber klangschön. Strub spielte zur Begeisterung aller das Violinkonzert von Dvořák. Ihm folgte Brahms Nr. 1. Es ist anzunehmen, daß sich L. Lürmann durch Leitung dieses Konzertes nicht um die Nachfolge Wendels bewarb. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe (9. Konzert) fesselte durch klare und schwungvolle Darstellung von Bruckners 5. Sinfonie in der Originalfassung und gab in Regers Einsiedler ein herrliches Klangbild. Wer das Schlußkonzert unter Abendroth (Coriolan und 9. Sinfonie) hören durfte, soll seinem gütigen Geschick dankbar sein. Das war ein Höhepunkt, wie ihn das Leben sehr, sehr sparsam spendet. — Das Gastdirigieren ist zu Ende. H. Schnackenburg ist Leiter der philharmonischen Konzerte geworden. Möchte er würdig das Erbe Wendels mehren. — Die Kammermusiken der Philharmonie gipfelten in einem Liederabend der Gertrude Pitzinger. In der „Winterreise" bot sie eine schlechthin vollendete Leistung. Besonders erfreulich war die Heranziehung der vorzüglichen Bläser unseres Staatsorchesters. Außer Therstappens Quintett (siehe Aprilheft) stellten sie virtuos ein Quartett von Rossini heraus und gaben Mozart eine würdige, feinsinnige Darstellung.

In der NS-Kulturgemeinde vereinigte sich Prof. Dahlke-Berlin mit unserem jugendlichen Opernbaß Hermann Uhde zu einem erfolgreichen Klavier- und Liederabende. „Das Bremer Kammerorchester" (Gedok) ließ Händel, Bach und Telemann erklingen, nicht ganz so, wie man es gewünscht hätte.

B. Bulling besitzt natürliches Gefühl und großes Können; kein Wunder, wenn sein melodisches „Spiel in 4 Sätzen für Flöte, Violine und Bratsche" großen Beifall fand. In der Kammermusik des Instrumentalvereins hoben es Dr. Kratzi, Dr. Zöckler und H. Weber aus der Taufe. Daneben stand Hoyers Canzone: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" für Sopran, Flöte, Violine und Bratsche und H. Grabners Konzert im alten Stile für 3 Geigen als Erstaufführung. Dies op. 1 verrät in jedem Takte der drei Sätze bereits den großen Komponisten. Es war interessant, die drei Reger-Schüler Bulling, Grabner, Hoyer in ihrer unterschiedlichen Gefühlsäußerung zu hören. In einem Mozart-Abend des Instrumentalvereinsorchesters (Bulling) spielte Ruth Meister das Violinkonzert D-dur in höchster technischer und seelischer Vollendung, das Orchester die Es-dur-Sinfonie mit gutem Gelingen.

Der Spielplan unserer Oper bringt nicht ein buntes Vielerlei der Zerstreuung, sondern weist eine geschlossene Linie hoher künstlerischer Verantwortung auf. Die besten Werke der gesamten Opernliteratur wurden ebenso wirkungsvoll herausgestellt, wie Neuheiten. Dazu gehörte Verdis „Schlacht bei Legnano" oder „Das heilige Feuer", bearbeitet von Dr. Kapp. Der Bearbeiter hat das historische Geschehen in den Hintergrund gerückt, das rein Menschliche herausgestellt. Ein Totgeglaubter kehrt zurück und findet seine Braut als Gattin seines Freundes. Erkennen der alten Liebe, Eifersucht des Freundes. Flucht aus dem Gefängnis, da das Vaterland zu den Waffen ruft. Aus dem Kampfe kehrt der einst Totgeglaubte schwer verwundet zurück; er hatte sich, vom heiligen Feuer der Vaterlandsliebe durchglüht, den Rittern „Tod oder Sieg" angeschlossen und den Sieg erfochten. Tod und Versöhnung. Das Geschehen ist mit pakkender Straffung geformt und ist dem Empfinden unserer Zeit nahe gerückt: Opfern dem Gemeinwohl, Verbannung der Sehnsüchte des eignen Ichs. Die Musik zu diesem Texte könnte man sich als Deutscher anders denken. Aber denken soll man hier nicht, sondern sich der berauschenden Melodienfülle eines Verdi, seinen großen Steigerungen und Effekten und der Wahrheit seines Empfindens mit offener und empfänglicher Seele hingeben. Dann wird man Verdi und sich selbst gerecht. Die Aufführung unter E. Zimmer war recht gut. Die Oper wird ihren Weg machen. Am Karfreitag zelebrierte uns GMD Beck mit Dr. Becker im Verein den „Parsifal". Das war ein Gottesdienst an der Kunst. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Mit einer in den letzten Jahren nicht mehr beobachteten Lebhaftigkeit rollte das erste Drittel der dieswinterlichen Theater- und Konzertsaison ab. Der Opernspielplan ist vielseitig und erweckt mit der Wahl des Gebotenen viel Freude. Die neuverpflichteten Kräfte bewähren sich bis auf einige Ausnahmen recht gut, einzelne der Künstler bilden bereits eine starke Anziehungskraft für das Publikum. Unter der energischen Führung des neuen GMD Philipp Wüst befindet sich das Orchester in günstiger Entwicklung. Frei von aller erschwerenden Problematik erfaßt Wüst mit gesundem, natürlichen Empfinden die zur Aufführung gelangenden Werke in ihrem Grundgehalt, und gibt ihnen eine ungebrochene, musikfreudige Ausdeutung. KM Richard Kotz verdanken wir einige prachtvolle Auffrischungen bewährter Repertoireopern, mit viel Geschick und gutem Geschmack betreut KM Dr. Lindner die heitere Muse. In die szenische Gestaltung der Werke teilen sich mit sichtbarem Erfolg Dr. Skraub und Dr. Hellwig, während sich für die bild-

hafte Verwirklichung der Szene, Richard Eifold, und der überragende Künstler und große Praktiker Prof. Hans Wildermann mit all seinen hohen Qualitäten einsetzt.

Zu den bedeutendsten Ereignissen der letzten Zeit gehört die Aufführung des „Othello“ mit Rudolf Streletz in der Titelrolle, und der hochwertigen Leistung Robert Hagers als „Jago“. Der „Freischütz“ kam anläßlich der 150. Wiederkehr des Geburtstages seines Komponisten in einer wahren Festvorstellung zur Wiedergabe. Die Agathe sang erstmalig Annelies Kupper, die sich in künstlerischer und stimmlich-musikalischer Hinsicht zu ihrem großen Vorteil weiter entwickelt. Was Albert Rapp als Betreuer des technischen Apparates in allen zur Aufführung gelangenden Werken und im besonderen in der „Wolfsschluchtszene“ des eben genannten leistet, verdient auch an dieser Stelle einmal mit allerhöchstem Lob anerkannt zu werden. Zu den größten Erfolgen der bisherigen Spielzeit zählt der Ballettabend mit Stravinskys „Feuervogel“, Mozarts „Kleiner Nachtmusik“ und De Fallas „Dreispitz“. Gertrud Steinweg, die uns den Gehalt der drei verschiedenen Werke choreographisch ausdeutete und verlebendigte, zeigte sich als eine Ballettmeisterin von unerschöpflicher Phantasie, die sich in den von Professor Hans Wildermann, aus dem jeweiligen Geist des Werkes geschaffenen Bühnenbildern, ungehemmt ausleben konnte. Die Einzeltänzer, allen voran Anna Kappama, Aenne Arras, Christof Claßmann, Rudolf Henschel und das gesamte Ballett, hielten sich auf stolzer Höhe. Sehr gefeiert wurde Richard Strauß, der seine Oper „Die Frau ohne Schatten“ dirigierte und das Ensemble der heimischen Künstler Arthur Bednarczyk, Ly Betzou, Charlotte Müller, Martha Cuno, Leo Klaka, Manfred Schäffer und Paul Schmitmann zu Höchstleistungen inspirierte. Das gleiche gilt für den Gastdirigenten Hans Pfitzner, der uns seine Spieloper das „Christelflein“ zu einem nachhaltigen Erlebnis werden ließ.

Mit viel Befriedigung erinnert man sich der bisherigen Konzertveranstaltungen. GMD Philipp Wüst und KM Hermann Behr veranstalten mit der Schlesischen Philharmonie Konzerte, deren Anlage und Durchführung geradezu mustergültig genannt werden kann. In angenehmer Abwechslung hat das Publikum Gelegenheit bewährte alte und wervolle neue Literatur kennen zu lernen. Das erste Konzert war Beethoven und Brahms gewidmet. Im nächsten hörten wir außer Schumanns „Frühlingssymphonie“ und Liszts „Es-dur-Klavierkonzert“, das Poldi Mildner mit Aufsehen erregender Virtuosität spielte, ein „Konzert für Orchester“ von Max Trapp, das durch die Klarheit seiner Disposition und die meisterliche Orchestrierung bestach. Für das dritte Konzert hatte man den Cellisten Enrico Mainardi verpflichtet, der mit dem lieblichen Cellokonzert von Haydn triumphalisch gefeiert wurde. Den gleichen Erfolg hatte Lubka Kolessa mit der Wiedergabe des C-dur Klavierkonzertes von Mozart (K. V. Nr. 467), Elgar „Variationen über ein eigenes Thema“ hinterließen trotz der vorzüglichen Interpretationen keinen nachhaltigen Eindruck. Eine interessante Erstaufführung war die neu herausgegebene „Es-dur-Symphonie“ des Stamitz-Schülers Franz Beck, die mit ihren gefälligen melodischen Einfällen und ihrem edlen Pathos eine Bereicherung unserer Kammermusikliteratur darstellt. Hermann Behr ist besonders dafür zu danken, daß er in den von ihm geleiteten Volkssymphoniekonzerten Breslauer Künstlern Gelegenheit gibt, ihr Können unter Beweis zu stellen. Solist des ersten Konzertes, in dem Werke von Bach, Mozart und Beethoven zur Aufführung gelangten, war der geschätzte Pianist Herbert Weiß, der sich mit Mozarts Es-dur-Konzert (K. V. 482) einen verdienten Erfolg erspielte. An einem anderen Abend lernten wir den Leiter der Gesangsklasse an der neugegründeten Landesmusikschule, Theodor Werhard, kennen, der mit wohlgebildeter Stimme und sprachlich vorbildlicher Formulierung, Arien von Gluck und Mozart sang. Der Solocellist der Philharmonie, Albert Müller-Stahlberg, der als gewandter Kammermusikspieler bereits vorteilhaft bekannt ist, hatte sich den selten gespielten „Variationen über ein Rokokothema“ von Tschaikowsky verschrieben. Er wußte den musikalischen Gehalt des Werkes als feinsinniger Künstler zu erschließen; die Bewältigung der nicht geringen technischen Schwierigkeiten, war für ihn eine Selbstverständlichkeit.

In der Pflege der Kammermusik stehen obenan die Abende im Schloß, die zum Teil durch eine kleine Spielgruppe erlesener Mitglieder der Schlesischen Philharmonie unter Leitung von Philipp Wüst, zum Teil durch das Schlesische Streichquartett (Franz Schätzer, Violine I, Georg Olowson, Violine II, Fritz Lang, Bratsche, Müller-Stahlberg, Cello) bestritten werden. Die Veranstaltungen sind durch ihre Güte ein Sammelplatz und ein Bedürfnis der Musikfreunde geworden. Lebhaftes Interesse wird der von der hiesigen NS-Kulturgemeinde nach Berliner Vorbild eingerichteten „Stunde der Musik“ entgegengebracht, die jungen, der engeren Heimat entstammenden Künstlern den Weg in die Öffentlichkeit erleichtern helfen will. Wir kommen auf diese Nachwuchsförderung noch einmal zurück. Die Sensation der in Frage stehenden Wochen war das Konzert des Regensburger Domchores, dessen phänomenale Leistungen genügend bekannt sind, so daß sich jedes weitere Wort erübrigt. Mit dem Chor und Orchester des

Spitzerſchen Männergeſangvereins ſchenkte uns Dr. Ringmann eine poeſieverklärte Wiedergabe von Haydns ewig junger „Schöpfung“, die ſich dadurch beſonders auszeichnete, daß die Solopartien nur durch heimiſche Künſtler beſetzt wurden, die jedem weithergeholten Enſemble völlig ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen waren. (Sopran: A. Kupper, Tenor: K. Brauner, Baß: Gerhard Bertermann.) Zum Schluß verdienen noch zwei Konzerte rühmender Erwähnung, die Oberorganiſt Gerhard Zeggert mit dem Kirchenchor der Magdalenenkirche veranſtaltete, weil hier Leiſtungen zu vernehmen waren, die von anderen Chören unſerer Stadt ſchwerlich überboten werden dürften. Zur Aufführung gelangten J. Haas' „Deutſche Singmeſſe“ und das „Deutſche Requiem“ von Brahms.

Frau Grete Altſtadt-Schütze, die wiederholt ihre beſondere Begabung für die Interpretation neuzeitlicher Klaviermuſik bekundet hat, ſpielte kürzlich im Reichsſender Breslau mit großem Erfolg das zu Unrecht wenig bekannte Klavierkonzert in g-moll von Auguſt Reuß. Sie erwies ſich bei der Wiedergabe des hohe muſikaliſche Werte bergenden Konzerts erneut als eine temperamentvolle Künſtlerin von äußerſt gepflegter Technik, klarem Anſchlag und kultiviertem Geſchmack. Vor allem aber beſtach ſie durch die Natürlichkeit ihres Empfindens und die große Beſtimmtheit, mit der ſie dieſes Empfinden zum Ausdruck zu bringen vermochte. Sie gehört zu den wenigen Pianiſten, die ihr Inſtrument zum Singen und Klingen zu bringen verſtehen. Die Leitung des großen Rundfunkorcheſters hatte KM E. Prade. Heinrich Polloczek.

DRESDEN. In den Sinfoniekonzerten der Dresdener Staatskapelle hat es zuletzt nochmals allerhand Neuheiten oder wenig bekannte ältere Werke gegeben. Den Vogel ſchoß dabei der alte Dvořák ab, mit ſeiner hier wohl noch nie geſpielten G-dur-Sinfonie, einem Werk von faſt Schubertſcher Melodienfülle und Klangfreude. Mit der Sinfonieform ſpringt es freilich etwas frei um, inſofern es meiſt mehr fantaſiehaft als ſonatenmäßig iſt. Julius Weißmanns Vorſpiel zum „Sommernachtstraum“ erwies ſich als eine „Suite“, will beſagen, Folge von kleinen Charakterſtücken, die die bunte Welt des Shakeſpeareſchen Märchendramas kaleidoskopartig vorüberziehen laſſen. Fließende, wohlgeformte ſpätromantiſche Muſik, der ſich gut zuhören läßt. Ehrwürdige Melodien des gregorianiſchen Chorals hat Karl Höller in ſeinen „Hymnen für Orcheſter“ zum Gegenſtand neuzeitlicher Orcheſterbearbeitung gemacht und ein den höchſten Zielen zugewandtes Werk geſchaffen, das gewiß nicht leicht eingängig iſt, aber ſtets durch Gedankentiefe und ehrgeizige kunſtvolle Arbeit feſſelt. Ein „Konzert für Orcheſter“ von Max Trapp endlich iſt durchaus nicht, wie der Titel vermuten läßt, ſachliches Neubarock, ſondern eine ſtark impreſſioniſtiſche dreiſätzige Sinfonie etwas freier Faktur. Beſonders gefiel der weltfern ſchwärmende langſame Satz. Max Trapp trat als Gaſtdirigent ſelbſt für ſein Konzert ein. Den übrigen Werken war GMD Prof. Dr. Karl Böhm an der Spitze ſeines prächtigen, hingebungsvoll ſich einſetzenden Orcheſters ein liebevoller Ausdeuter.

Bei der Dresdner Philharmonie brachte neben den mehr den Standardwerken des Konzertſaals dienenden Anrechtskonzerten ein Sonderzyklus „Meiſter des Auslands“ manchen ungewohnten Eindruck. So hörte man dort den Pariſer Saxophon-Virtuoſen Marcel Mule in Kompoſitionen von Debuſſy und Ibert. Er gewann als wirklich idealer Kantilenenſpieler im Adagio und brillanter Techniker im Allegro ſtürmiſchen Erfolg. Daß Paul van Kempen, der wagemutige Leiter dieſer Konzerte, manches bringt, was nur als Experiment zu werten iſt, liegt im Weſen der Sache. Aber man machte auch wertvolle Bekanntſchaften. Ein Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orcheſter von Alfredo Caſella rechnen wir dazu, zumindeſten mit ſeinem ſchönen, Feinfarbigkeit mit Melodienfreude einenden langſamen Satz. Auch die „Värmland-Rhapſodie“ des Schweden Kurt Atterberg, die einen fröhlich folkloriſtiſch-ſpieleriſchen Mittelteil mit verſonnenen Triſtanſtimmungen umrahmt, behält man in guter Erinnerung.

Sehr neuheitenfreundlich ſind neuerdings die Abende unſeres Tonkünſtlervereins eingeſtellt. Auch da verſucht man zwar manches, was ſich hinterher nicht als Treffer behauptet. Aber auch da wird man ſolchen immer grundſätzlich verdienſtlichen Verſuchen keinesfalls gram. Als Gewinn behielt man in Erinnerung die Begegnung mit einem Liederzyklus „Werbung und Vollendung“ von Theodor Blumer. Man möchte das Werk eine neuzeitliche „Kammerkantate mit Inſtrumenten“ nennen. Naturverbundene, ſchwärmeriſch-leidenſchaftliche Liebeslyrik findet tönende Ausmalung im impreſſioniſtiſchen Stil. Künſtler der Staatskapelle und zwei der ſchönſten Stimmen unſeres Opernenſembles — Inger Karén und Arno Schellenberg — ſicherten dem Werk eine Wiedergabe von höchſter Klangkultur. Ein andermal hörte man ſehr angeregt ein Präludium und Fuge über den Namen „Abegg“ von Heinrich Kaminski. Fremdartiger wirkte ein Trio für Flöte, Viola und Violoncello von dem eigenwilligen Debuſſy-Gefolgsmann Albert Rouſſel, deſſen kontrapunktiſche und harmoniſche Kühnheiten manchesmal die Grenze des Atonalismus ſtreifen. Eine Partita für Violoncello und Klavier von Gaſpar Caſſado wirkte ſeltſam zwiſchen den Zeitſtilen ſchwankend. Sie begann barock ſo etwa in Corellis Art und verlor ſich ſchließlich in die

Bahnen eines sehr neuzeitlichen Scherzos und Finales.

Übrigens kam kurz nach dieser kompositorischen Stilprobe Cassado, der Meistercellist selbst, und feierte mit einem klassischen Sonatenabend gemeinsam mit dem ebenbürtigen Pianisten Friedrich Wührer größte Triumphe. An Solistenkonzerten ersten Ranges war überhaupt kein Mangel: Cortot, Kempff, Hoehn, Lamond, Schaufuß-Bonini, Gg. Wille, Manén, Schlusnus, Schaljapin, Erna Berger — das ist nur eine Auswahl der glänzendsten Namen, die da zu nennen wären. Sehr herzlich begrüßt wurde der einheimische Pianist Franz Wagner, der von Auslandstriumphen zurückkehrend, als Spieler intimer Klaviertonpoesie seine Eigenart erneut fesselnd bewährte. Zu den selbständigen Solisten kamen noch die der Sinfoniekonzerte, von denen die Geigerin Cäcilie Hansen mit dem Glasunowkonzert, der Geiger Francescatti mit dem Tschaikowskykonzert, der Cellist Tibor De Machuala mit dem Dvořákkonzert besonders lebendig in Erinnerung stehen. Kirchliche Musik gab es in der Fasten- und Osterzeit in reichem Maße. Bachs Johannespassion erklang in diesem Jahre sogar zweimal in sehr würdigen Aufführungen unter Gerhard Paulik in der Johanniskirche und Erich Schneider in der jetzt Dom benannten Frauenkirche. Der Matthäuspassion sicherte Kreuzkantor Mauersberger die überlieferungsgemäße festliche Karfreitagsaufführung. Sie gehört ebenso selbstverständlich zum Jahresbild unseres Musiklebens, wie die Palmsonntags-„Neunte" im Opernhaus und die vier österlichen „Parsifalaufführungen", die diesmal schon tagelang vorher ausverkauft waren.

Dr. Eugen Schmitz.

ERFURT. Die „Städtischen Konzerte" waren vor Jahren einmal drauf und dran, eine Versuchsstätte für „atonale" Umstürzler und Kunstsnobs zu werden und damit auf die Anteilnahme weiterer Kreise zu verzichten. Das „Umwerfen des Steuers" (das an dieser Stelle immer verlangt worden ist) kam gerade noch zur rechten Zeit und in den letzten Jahren hat sich langsam ein Stammpublikum für diese Konzerte eingefunden, so daß sie nun wieder zu den wichtigsten Veranstaltungen des Konzertwinters geworden sind. Besonderes Glück hatte man bei der Aufstellung des letzten Winterprogrammes, in dem ein schöner Ausgleich zwischen klassischer und neuer Musik geboten und obendrein durch die Verpflichtung bedeutender Künstler eine besondere Anzugskraft erreicht wurde. An neueren Werken hörte man in dieser Konzertreihe ein ganz unbeschwertes, unterhaltsames Musizierstück von Gerhard Strecke: „Lustige Ouvertüre" op. 44, eine etwas kraftgenialische Sinfonie von Gernot Klußmann (c-moll, op. 6), in deren Schlußsatz der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" das Thema für eine Passacaglia abgibt, eine durch mitreißenden Schwung bemerkenswerte Orchester-Rhapsodie „Mittsommernacht" op. 19 des Schweden Hugo Alfven und des großen finnischen Tondichters Jean Sibelius stimmunggesättigte Sinfonie Nr. 2 (D-dur). Das Violinkonzert desselben Komponisten wurde von dem ungarischen Virtuosen Emil v. Telmányi mit überzeugender Gestaltungssicherheit vorgetragen. Als wertvollstes Stück moderner Kunst empfand man aber das großangelegte Klavierkonzert Es-dur op. 31 von Pfitzner, bei dessen vollendeter Wiedergabe Walter Gieseking zu ehrlicher Bewunderung mitriß. Endlich lernte man in Werner Trenkners „Variationen und Fuge op. 2" ein natürlich gewachsenes, aus frischem Musikempfinden entstandenes Werk kennen und schätzen. Man freute sich, daß gerade Peter Raabe diese Musik seines persönlichen Eintretens wert hielt. Denn an diesem Abend begrüßte man den Präsidenten der Reichsmusikkammer als temperamenterfüllten Orchesterleiter, während sonst GMD Franz Jung in seiner gewohnten, durch innere Spannkraft überzeugenden Sicherheit den Stab führte. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ an einem anderen Abend Margarete Klose mit Orchesterliedern von Haydn, Reger, Hugo Wolf.

Peter Raabe widmete dem Erfurter Musikleben seine Kräfte nicht nur als Orchesterdirigent, sondern zugleich als Redner. In frischen, lebensprühenden, von heiteren Wendungen erwärmten Ausführungen behandelte er einen großen Kreis musikpolitischer Fragen. Im Rahmen dieses Vortrages stellte er die „bodenständige Musikpflege" in jeder Provinzstadt über die sogenannten „Starkonzerte" (obwohl natürlich auch diese nicht abgelehnt wurden) und ließ einmal alle, die es anging, über die verschiedenen Arten des Musikbetriebes in einer Stadt nachdenken. Was das Erfurter Musikleben anbelangt, so würde aus Raabes gesunden und überzeugenden Forderungen zu schließen sein, daß neben den „Städtischen Konzerten" besonders die „Hansmannschen Musikalischen Feierstunden" allgemeine Förderung verdienen. Denn hier werden von heimischen Künstlern — in erster Linie Walter Hansmann (Violine), Horst Gebhardi (Klavier), August Link (Cello) — Kammermusikabende geboten, die ihrer geistigen Haltung wegen mustergültig genannt werden dürfen. Ein hübsches, namentlich im letzten Satz wirkungsvolles Trio für Flöte, Klarinette und Fagott von Kurt Kunert erlebte im Rahmen dieser Konzertreihe eine erfolgreiche Uraufführung. Auch die Abendmotetten der „Thüringer Sängerknaben" (Leitung Herbert Weitemeyer) sind wertvoller Teil unseres mit heimischer Kultur verwachsenen Musiklebens geworden.

Der „Erfurter Männergesangverein" konnte unter Leitung von Heinrich Bergzog und unter Mitwirkung von Marga Baakes-Bolitsch (Alt) mit einem großangelegten Orchesterkonzert einen bemerkenswerten künstlerischen Erfolg verbuchen. Eine Reihe stimmungsvoller Abendmotetten verdankt man wieder dem „Richard Wetzschen Madrigalchor" (Leitung Alfred Thiele). Im Rahmen der „Kempfffschen Meisterkonzerte" hörte man Heinrich Schlusnus, Eduard Erdmann und das Römische Streichquartett. Eigene Abende veranstalteten Raoul v. Koczalski (Klavier), Lis Knauth (Klavier) mit Liselotte Bötticher (Violine), Maria Neuß (Violine) mit Horst Gebhardi (Klavier), Senta Kopf (Klavier) und endlich — von der alten Gemeinde seiner Erfurter Anhänger herzlich gefeiert — das „Berliner Frauenkammerorchester" (Leitung Gertrude-Ilse Tilsen).

Auf die Opernveranstaltungen der „Städtischen Bühne" wird im nächsten Bericht ausführlich einzugehen sein. Dr. Rudolf Becker.

ERLANGEN. Der Konzertwinter war nicht reich an großen Veranstaltungen. Symphoniekonzerte fehlten ganz. Von großen auswärtigen Künstlern war nur Josef Pembaur zu hören. Daß es trotzdem an ganz großen Eindrücken nicht fehlte, ist dem Wirken des Universitätsmusikdirektors Georg Kempff zu danken. Er veranstaltete zum Ehrengedächtnis seines Vorgängers Prof. D. Ernst Schmidt (gest. 29. Dez. 1936) mit dem Akademischen Chor eine sehr würdige Totenfeier. Die Bachsche Kantate 118 „O Jesu Christ, meins Lebens Licht", ein Miserere von Orlando di Lasso, das „Sanktus der zween Seraphim" von Jakob Handl, der Schlußchor aus den Deutschen Exequien von Heinrich Schütz wurden eindrucksstark gesungen. Georg Kempff spielte Bachs Partita über „O Gott, du frommer Gott" und weitere Orgelchoräle Bachs. — Die lange vorbereitete Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms durch den Akademischen Chor mit Mia Neusitzer-Töniffen und Johannes Willy als Solisten gelang so gut, daß Universitätsmusikdirektor Kempff Wiederholungen in Bamberg und in Nürnberg durchführen konnte. Zur Einleitung spielte Kempff jeweils die as-moll-Fuge von Brahms. Auch die Karfreitags-Abendmusik wurde zur Weihestunde, besonders durch die „Improperien" (Vorwürfe Gottes gegen sein Volk), die Georg Kempff in Anlehnung an die schwedische Fassung dieser kostbaren liturgischen Stücke bearbeitet hat. Er sang die anklagende Gottesstimme selbst und leitete von der Orgel aus die getrennt aufgestellten Chöre, die das Sanktus nach der griechischen Liturgie zu singen hatten. In der Passionskantate „Sehet, wir gehen hinauf" von Bach hörte man den Dresdener Bariton Leopold Löschcke in der Jesusstimme, während die „klagende Seele" von Georg Kempff gesungen wurde. In die Umgebung Bachscher Orgelchoräle und Kantaten wollten sich die beiden Karfreitagslieder, die wir Hugo Wolf verdanken, nicht recht einfügen. Sophie Redlin sang sie ausdrucksvoll.

Zwei schöne Liederabende, beide Male mit Dr. Heinrich Eckert am Klavier, boten Marie Burger-Siedersbeck (Alt), die Grieg, Löwe, Schumann und Volkslieder nach Brahms sang, und Else Brock (Erlangen), die mit Liedern von Robert Franz, Max Zenger, Phil. Allfeld und Peter Cornelius herzliche Anerkennung fand. Das Kammerorchester im Studentenhause hielt unter Mitwirkung von Militärmusikern und Musikfreunden ein Semester-Schlußkonzert ab. Gerhard Pflugradt fand mit Werken von Händel, Joh. Christian Bach, Erich Bauer und einer Haydnsymphonie Beifall. Das Collegium musicum an der Universität brachte Händelsche Chöre in kleiner Besetzung mit wertvollen Erläuterungen von Prof. Dr. Rudolf Steglich. Dr. Otto Neumerkel spielte Werke für Kniegeige von Bach und Sammartini. Elisabeth Baur sang in der Aula die Arie aus der Cäcilienode „Wie hebt und senkt Musik", und mit einer Schülerin Duette von Händel, Steffani und Brahms, begleitet von Rudolf Steglich. Den Ausklang des Konzertwinters bildete ein Sonatenabend des Geigers Robert Haaß (Essen) mit Dr. Heinrich Eckert (Nürnberg). Ein Originalflügel aus der Mozartzeit verband sich bei der zeitgenössischen Musik schön mit der „Kurzhalsgeige" enger Mensur, die Robert Haaß spielte. Dr. Heinrich Weber.

FLENSBURG. Zwischen den beiden hier schon beschriebenen Eckpfeilern, der Gastdirektion Peter Raabes und der Franz-Schubert-Festwoche, entwickelte sich der Konzertwinter in großer Mannigfaltigkeit. Der Konzertplan bezeugt das Streben MD Johannes Röders, neben dem Vermächtnis unserer großen Meister auch der Musik der Zeitgenossen Eingang zu verschaffen. Leider finden seine Bemühungen bei unserer Konzertgemeinde noch nicht das gebührende Verständnis. Wir hörten im Rahmen der Anrechtskonzerte zwei Werke von ausgesprochen neuzeitlicher Haltung: das geist- und humorvolle, von Röder sprühend gestaltete „Divertimento" von Max Trapp und ein gleichfalls überzeugend vermitteltes „Concerto grosso" von E. L. von Knorr, letzteres in reizvoller Gegenüberstellung mit einem Händelschen Orgelkonzert. Dankbar wird dagegen die Spätromantische Musik älterer Zeitgenossen aufgenommen, so das von KM Heinz Schubert als Gastdirigenten mit schwellendem Leben dargestellte Variationenwerk „Aufklänge" von Hausegger.

auch (in demselben Konzert gespielt) noch „Tod und Verklärung" von Strauß. Zu unbestreitbarem Erfolge verhalf Konzertmeister Hans Suchanek (Cello) dem für das Soloinstrument außerordentlich dankbaren Pfitzner-Konzert. Ein Höhepunkt des Konzertwinters und musikalisches Erlebnis reinster Art war die Erstaufführung der B-dur-Symphonie von Richard Wetz (Nr. 3). Mit dem überzeugten Eintreten für diesen tiefgründigen und eigenwüchsigen deutschen Symphoniker, dessen zweite Symphonie wir im vergangenen Winter hörten, hat Röder allgemeine Zustimmung gefunden. Möchte sein Beispiel zur Nachfolge anregen. Gilt es doch, ein kostbares Vermächtnis der unverdienten Vergessenheit zu entreißen! Neben den deutschen Komponisten gab es für die Ausländer wenig Raum. Für den greisen Finnland-Schweden Sibelius trat Jan Dahmen durch eine herrliche Wiedergabe des eigenartig schönen Violinkonzerts sehr wirksam ein. Die Zusammenstellung mit Brahms' c-moll-Symphonie gab diesem Abend ein bedeutendes Gewicht von ausgesprochen nordischer Prägung. Ein weiterer Abend brachte die spannende Gegenüberstellung von Brahms, dessen d-moll-„Klaviersymphonie" Eduard Erdmann wie aus eigener Eingebung gewaltig erstehen ließ, und Bruckner. Mit der leuchtend schön dargebotenen Vierten (in der Urfassung) setzte Röder die seit Jahren betriebene Bruckner-Pflege mit starkem Erfolge fort. Die klassische Musik nahm in dem beschriebenen Konzertabschnitt einen verhältnismäßig geringen Raum ein. Doch wurde uns im Rahmen der Anrechtskonzerte eine unvergeßliche Feierstunde mit der Aufführung von Händels lieblichem Oratorium „Acis und Galathea" geschenkt. Margot Heger-Hamburg (Sopran) und Ernst Resch-Grenzlandtheater Flensburg (Tenor) fanden sich in die Partien der Galathea und des Damon glücklicher als Joh. Koberg-Hamburg (Tenor) in die des Acis; über jedes Lob erhaben die vollsaftige Verkörperung des Polyphem durch Prof. Albert Fischer. Der städtische Oratorienchor und die Gastchöre aus dem abgetrennten Nordschleswig verschmolzen unter Röders Stabführung mit dem Grenzlandorchester zu einem geschlossen, lebensvoll und mit durchsichtiger Klarheit musizierenden Klangkörper. Zu nennen wäre noch der beachtliche Versuch unseres jungen begabten KM Willi Krebs, Beethovens Violinkonzert zu gestalten und die recht befriedigende Wiedergabe des A-dur-Orgelkonzerts von Händel durch die Organistin Grete Stöhr.

In der Oper hörten wir bis zur Bühnenfeier des Schubert-Festes („Der häusliche Krieg") „Figaros Hochzeit", den „Barbier von Bagdad", „Tannhäuser", Humperdincks „Königskinder", „Fidelio" und — eine Entspannung nach all den gewichtigen künstlerischen Leistungen — Flotows „Stradella". Für „Figaro", „Tannhäuser" und „Fidelio" war die Hinzuziehung von Gästen erforderlich. Den Anforderungen ihrer Rollen entsprachen am besten Robert Mohl-Hamburg als Tannhäuser und Jenny Thillot-Thierfelder-Hamburg als Leonore. Unter den einheimischen Kräften ragt Eva Eckert (Sopran) durch unbegrenzte Wandlungsfähigkeit und eine fein kultivierte Stimme von eigenem Zauber hervor; ihr ebenbürtig als Sänger und Darsteller ist Hanns-Heinz Hamer (Bariton); auch der lyrische Tenor Ernst Resch und Fritz Bürgmann (Baß) verfügen über schöne Mittel. Unter Heinz Schuberts Leitung gewinnt die Arbeit unserer Oper von Jahr zu Jahr größere künstlerische Bedeutung.

Für zeitgenössische Musik setzte sich auch das „Flensburger Trio" (Gertrud Trenktrog, Willi Krebs, Hans Suchanek) in seinen beiden Kammermusikabenden ein. Es bot seiner sehr aufgeschlossenen und dankbaren Gemeinde im ersten Abend das Klavier-Trio F-dur von Pfitzner, am zweiten Abend unter Mitwirkung unseres Solo-Bratschers Alfred Schwerdtner die „Kammersonate für drei Streichinstrumente" von Heinz Schubert, ein Werk von vollwertiger musikalischer Substanz in straffer Formung. Kammermusik von Beethoven, Mozart, Franz Schubert und Dvořák ergänzte die wertvollen Darbietungsfolgen. Zu den regelmäßigen Wintergästen gehört das „Weimarer Trio" (Edmund Schmid, Robert Reitz, Walter Schulz), das uns an drei denkwürdigen Abenden Brahms' sämtliche Violinsonaten, Beethovens Klaviertrios und Bachs Cöthener Kammermusik in durchgeistigter Form bot. Zu den schönsten kammermusikalischen Ereignissen ist auch ein Gastspiel des Meistercellisten Rudolf Metzmacher mit der Pianistin Hermine Carstens (Heide) zu rechnen. Wir verdanken den beiden Künstlern das wundervolle Erlebnis der Sonate Op. 5 Nr. 2 von Beethoven, Op. 38 Nr. 1 von Brahms und das „Adagio und Allegro" von Schumann. Bemerkenswert war ein Besuch des ausgezeichneten Pianisten und Organisten Carl Seemann (Bremen), der uns mit reifer Kunst auf der Orgel Bach, Reger und Kaminski, an einem Klavierabend Bach, Mozart, Scarlatti, Brahms und eine beachtenswerte Suite des jungen Bulgaren Jury Arbatzki spielte. Eine freudige Überraschung bot der Besuch des tschechischen Geigers Vasa Prihoda; statt, wie erwartet, mit seiner beispiellosen Virtuosität glänzen zu wollen, spielte er, wenigstens im ersten Konzertteil, mit echt künstlerischer Innerlichkeit und feinem Stilempfinden Bach, Mozart und Beethoven, aufs beste unterstützt von seinem hervorragenden Begleiter Otto A. Graef. Unter die durchaus erfreulichen Einzelerscheinungen des Konzertwinters ist auch ein Besuch der Altistin Gerty Molzen, einer gebürtigen Flensburgerin, zu

rechnen, die in einem Liederabend mit Schumann, Robert Franz, Hugo Wolf und einer Reihe von Volksliedern ihr stetiges Wachsen und Reifen in der Kunst des Liedgesanges erwies. Endlich sei noch eines Abends der „Flensburger Wanderkantorei" gedacht, die unter ihrer hochbegabten Leiterin Ilse Struck heitere Chorsätze des 16. und 17. Jahrhunderts sang.

Hinter einer solchen Fülle trat die Kirchenmusik in diesem Winter ein wenig zurück. Immerhin haftet mancher Abend im Gedächtnis: Vor allem (im Rahmen der von Johannes Röder geleiteten Motetten in der St. Nicolai-Kirche) die Aufführung der köstlichen „Deutschen Singmesse" von Joseph Haas durch den städtischen Kantatenchor, unterstützt von einer jugendlichen Instrumentalgruppe, wetteiferten; endlich eine von der Organistin der St. Johannis-Kirche, Ilse Struck, mit der „Wanderkantorei" und dem Kirchenchor veranstalteten Totensonntagsmusik mit schöner alter Kirchenmusik und einer charaktervollen Motette von Hugo Distler. Erich Hoffmann.

FRANKFURT a. Main. In der Oper: Der Generalmusikdirektor der Stadt Freiburg i. Br., Franz Konwitschny, ließ in vier Dirigier-Gastspielen („Carmen", „Rosenkavalier", „Zauberflöte", „Meistersinger") eine ungemein vielseitige, geistige Spannkraft erkennen, die (unter Verzicht auf die Partituren) eine überraschende Verbundenheit und innere Einfühlungskraft mit den genannten Werken bewies. Dieser günstige Eindruck wurde außerdem durch seine gastweise Leitung des 9. Freitagskonzertes der Frankfurter Museumsgesellschaft aufs beste bestätigt. Puccinis „Manon Lescaut" von Bruno Heyn vom Hessischen Landestheater Darmstadt als Gast in Caspar Nehers geschmackvollen Bühnenbildern wirksam gestaltet, fand unter Bertil Wetzelsbergers beweglich-musikalischer Leitung freundliche Aufnahme, zumal Elsa Kment in der Titelrolle gesanglich und darstellerisch sehr gefiel. Die Weihe eines Opern-Abends von großem Format trug die Aufführung des „Parsifal" unter GMD Carl Elmendorffs gastweiser Stabführung, in der Titelrolle abwechselnd mit Albert Seibert und Paul Kötter hervorragend besetzt.

Der Cäcilien-Verein, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, bot (mit dem Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M.) unter Paul Belkers Leitung eine in allen Teilen sehr sorgfältig vorbereitete Karfreitags-Aufführung der „Matthäus-Passion" von Bach unter Heranziehung namhafter Solisten wie Prof. Johannes Willy, H. Kuppinger (Mannheim), Susanne Horn-Stoll, Yolla Hochreiter u. a. m.

Der Frankfurter „Arbeitskreis für neue Musik" widmete sich mit der Aufführung von Werken von Honegger, de Falla und Bartok ziemlich stark der neuen Musik des Auslandes und vermittelte in einem Hausmusik-Abend (bei freiem Eintritt) fesselnde Kompositionen des Freiburgers Julius Weißmann.

In der Reihe der 9 Kammermusikabende der Frankfurter Museumsgesellschaft, deren musikalisch hochstehendes Niveau u. a. mit den Namen: Wendling-, Strub-, Queling-Quartett, Quartetto di Roma, Frankfurter Streichquartett, Kammertrio für alte Musik, Berlin bestens dokumentiert wurde, spielte im großen Saalbau-Saal die Kammermusik-Vereinigung der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Hugo Kolberg Beethovens Septett op. 20 Es-dur und Schuberts Octett op. 166 F-dur. Es war ein musikalisch beglückendes Erlebnis!

An Solisten hörte man, außer den im Rahmen der Konzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft verpflichteten Künstlern wie Jaro Prohaska-Berlin, den 24jährigen Jean Françaix-Paris, der bester Vermittler für sein Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung D-dur war, den Geiger Zino Francescatti-Paris und Walter Gieseking-Berlin in eigenen Abenden: den ausgezeichneten Berliner Chopin-Spieler Johannes Strauß, den sehr begabten jungen Pianisten Romuald Wikarski, ferner die beiden Ostpreußinnen Charlotte Bonsa-Piratzky (Sopran) und Margarete Schuchmann (Klavier) in einer sehr fein und ansprechend ausgewählten Vortragsfolge. Helmut Walcha gab in dem neu hergerichteten Saale von Dr. Hochs Konservatorium, das inzwischen zur Staatlichen Musikhochschule unter Dr. Hermann Reutters Direktion ernannt wurde, an der neuen Barockorgel in sechs Abenden einen sehr eindrucksvollen Querschnitt durch das gesamte Orgelschaffen J. S. Bachs, wobei u. a. die selten zu hörenden 6 Orgelsonaten zur Aufführung kamen, und bewies damit vor einer zahlreichen und andächtigen Zuhörerschaft sein geistig großes, technisch sicheres und seelisch tief fundiertes Können als Vermittler Bachs. Die diesjährigen Mittwochs-Konzerte des deutschen Volksbildungswerkes Frankfurt a. M. in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" gaben eine Reihe fesselnder musikalischer Eindrücke durch folgende Künstler: Rose Stein (Harfe) vom Frankfurter Opernhaus, Fritz Kullmann und Heinz Schröter mit einem Konzert auf zwei Klavieren, das Collegium musicum, Wiesbaden, das von Prof. Peischer geleitete Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde Frankfurt a. M., die außerdem das Leipziger Gewandhaus-Quartett (im Bürgersaal des Rathauses) und Franz Völker (von der Berliner Staatsoper) zu einem Lieder- und Arienabend, der sich zu einem festlichen Ereignis gestaltete, verpflichtet hatte. August Kruhm.

GÖTTINGEN. Aus der Überfülle musikalischer Veranstaltungen, die teilweise ein Einordnen in die örtliche Musikpflege ablehnten, Programmüberschneidungen, die sich in einer mittleren Stadt bei gutem Willen und Verantwortungsbewußtsein leicht vermeiden lassen, Starkonzerten alten Stils, wollen wir nur einige bedeutsame Ereignisse herausheben. Stadtorganist L. Doormann bemühte sich, den liturgischen Wert der Bach zugeschriebenen Lukaspassion eindringlich werden zu lassen; er beschränkte sich in der stark gekürzten Aufführung auf (oft recht belanglose) Tubachöre und Evangelientext, ließ die betrachtenden Arien völlig unberücksichtigt, ein Verfahren, das auch vom rein liturgischen Standpunkt kaum zu billigen ist. Neben den wöchentlichen Kantaten seien die Weihnachtsmusik und Bachs Kantate „Christ lag in Todes Banden" angeführt. Die Weihnachtsmusik der Akademischen Orchester-Vereinigung bot unter Wilhelm Kamlahs gestalterischem Willen ein mit Haßler-Chorälen fein abgestimmtes Programm: das pastorale, etwas schwache Oboenkonzert in F-dur von Händel, das Hans Ebert hervorragend blies, Dialog und Motetten von Schütz, Ruth E. Maichel sang stilvoll wie immer Buxtehudes Solokantate „Also hat Gott die Welt geliebt". Die Sudetendeutschen Studenten betonten im ersten Teil ihres hiesigen Abends die musikalischen Beziehungen zu England und den Niederlanden, Dunstable, Taverner, Josquin, Willaert, Prof. Dr. Gustav Becking sprach zu ihnen von den heimatlichen Volksliedern und der Kunstmusik, die sich zu einer herrlichen Wiedergabe von Bachs achtstimmigen „Singet dem Herrn" steigerte, einführende Worte. Siegmund von Hausegger ließ mit den Münchener Philharmonikern Bruckners VII. in wundervoller Deutung zu tiefem Erlebnis werden. Fritz Lehmann gab mit dem Niedersächsischen Landesorchester einen beschwingten Mozartabend in D-dur, Serenade, Konzertrondo, das Lehmann vom Flügel dirigierte, und Linzer Sinfonie. Das Theaterorchester beschloß leider die Reihe seiner Symphoniekonzerte mit dem zweiten Abend unter Eugen Jochum, der in Beethovens VII. unser Orchester zu höchsten Leistungen emporführte. An neuen Werken hörten wir vom Lenzewski-Quartett ein sauber gearbeitetes Quartett von Kurt Hessenberg, Paul Lohmann setzte sich für Lieder von Rudi Stephan und Emil Mattiesen ein, Lore Fischer mit gepflegtem Können und eindrucksvollem Gestalten für Hermann Reutters Claudiuskantate, Ruth Maichel sang Claudius-Lieder von Karl Marx, Gerhard Hüschs hohe Liedkunst, leider durch Begleiter und Publikum sehr gehemmt, wurde an Kilpinens Liedern offenbar, Erna Berger blieb Schumanns Eichendorff-Liedern jede Verinnerlichung schuldig, sang Mark Lothars oberflächliche Morgensternvertonungen mit virtuosem Glanz. Herrlicher Ausklang der Klavierabend Elly Neys. Beethovens op. 111 wird man nicht vollkommener wiedergeben können: höchste künstlerische Vollendung im Dienst am Werk!

Gustav Adolf Trumpff.

HAMBURG. Während sich die Staatsoper bis zur nächsten „Holländer"-Neuinszenierung eine kleine Ruhepause gönnt, herrschte in der Schiller-Oper Hamburg-Altona um so mehr Leben. Mit dem „Freischütz" weihte man im Jahre 1933 diese einzige Privatoper Deutschlands ein; auch die Neuinszenierung dieser Oper, sowie diejenige von Konradin Kreutzers „Nachtlager in Granada" legt die Arbeit der Schiller-Oper auf einer volksopernhaften, kunsterzieherisch durchaus wertvollen Linie weiterhin fest. — Comm. Max Sauter-Falbriard zog als italienischer „stagione"-Unternehmer zum zweitenmal in den Rundbau der Schiller-Oper ein. Die italienischen Künstler — darunter viele Mailänder Scala-Sänger von Rang und Würden — brachten je ein Werk der opera buffa („Barbier von Sevilla", mit Rezitativen, versteht sich!), der opera drammatica („Rigoletto") und der opera „seria" („Tosca"). Es war ein voller Erfolg echt italienischer Opernkultur, den die italienische Stagione sicherlich auf ihrer geplanten Rundreise durch ganz Deutschland fortsetzen wird.

Die beiden letzten Konzerte des Philharmonischen Staatsorchesters setzten sich unter Leitung von Staatskapellmeister Eugen Jochum für die Aufführung zweier zeitgenössischer Werke ein. Mut zum Melos sagt man der „Partita für Orchester" von Reinhart Schwarz nach; bei rhythmisch-tänzerischer Grundhaltung ist das Werk des in Hannover geborenen, in München lebenden Komponisten barockem Konzertstil verpflichtet. Mit besonderem Interesse sah man der Uraufführung des in Hamburg lebenden Komponisten, und zwar der „Sinfonia brevis" von Heinrich Sthamer im achten Philharmonischen Konzert entgegen. Wie man uns berichtet, handelt es sich wiederum um eine Arbeit eines geistreichen Kopfes, der bei aller Neigung zu konstruktivem und spekulativem Arbeiten immer noch genügend Musikant bleibt, um auf der Linie einer Reger-Nachfolge stark zu fesseln. Dem Zweiundfünfzigjährigen gegenübergestellt wurde, in einem Konzert des Hamburger Kammerorchesters unter Leitung von Hans Hoffmann, die Uraufführung eines jungen Hamburger Stürmers und Drängers, das „Konzert für Bratsche und Kammerorchester" von Helmut Paulsen; abgesehen von einigen noch abzuschleifenden Schreibmanieren (zur impressionistischen Parallelführung neigende Harmonieblockierungen und etwas konstruktiv wirkende motorische Themen-Aufwallungen) hat Paulsen in diesem Werk erfreuliche innere Fortschritte gemacht, wovon der ernste und doch weihevoll getragene

Mittelsatz besonders eindringlich Zeugnis ablegt. Man darf die weitere Entwicklung dieses bislang zum größten Teil autodidaktischen Tonsetzers mit Aufmerksamkeit verfolgen. Ein kleines Gelegenheitswerkchen, ein zweistimmiger Kinderchorsatz mit Kammerorchesterbegleitung nach einem plattdeutschen Heimatgedicht des „Hamburger Kontrapunktisten" Hans F. Schaub, wies sich wieder als ein vornehmes Kabinettstückchen echt romantischer Charakterisierungskunst aus Humperdinckscher Meisterschule aus. Es wurde, zusammen mit einer Kantate „Musik-Klang" von Hermann Erdlen, anläßlich des diesjährigen öffentlichen Jugendsingens der Staatlichen Hamburger Singschule uraufgeführt. Das Singen war gleichzeitig ein zehnjähriger Markstein aus der im stillen arbeitenden, reichen Erziehungsarbeit dieser Singschule, die unter Leitung von Karl Paulke in ihrer Eigenart der bekannten Augsburgischen nicht nachsteht. — Hamburger Komponisten — Gerhard Maaß, Paul Treutler, Helmut Paulsen — kamen auch auf dem „Hamburger Musiktreffen" zu Gehör. Es wurde von Kurt Haefeker und Dr. Deckert im örtlichen Auftrag des „Arbeitskreises für Hausmusik" und in Anlehnung an die Kasseler Musiktage aufgezogen. In vier inhaltsschweren Veranstaltungen gruppierte sich dieses Treffen um das Volksliedschaffen Walther Hensels und musizierte mit den Erschienenen alte und neue Hausmusik. Heinz Fuhrmann.

HAMBURG. Die Arbeit der Hamburgischen Staatsoper stand im Zeichen einer großangelegten Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer" unter Führung ihres Generalintendanten Heinrich K. Strohm. In Verfolg der aufführungsmäßigen Wünsche Richard Wagners, das Szenische — und hier vor allem die beiden Schiffe — so naturgetreu wie nur möglich herauszuarbeiten, erreichte man mit dem Eindruck der Bühne einen Naturalismus von nicht zu übertreffender Dichte. Namentlich das Dalandschiff und das Schiff des Holländers sind mit allen Raffinessen einer echten Schiffszimmermannskunst eingerichtet und aufgetakelt. Die Bühnenbilder Wilhelm Reinkings haben farbige, hell-dunkle Atmosphäre und gute Raumgliederung. Zweifellos darf man allein das, was sich dem Auge bietet, als einen wertvollen Beitrag zum Inszenierungsproblem des „Holländers", 1939 auf dem Bayreuther Festspielhügel, ansehen. Dem Naturalismus einer großen Oper stemmt sich die etwas zu pathetisch geratene Spielleitung H. K. Strohms entgegen. Doch unter der musikalisch sorgfältig studierten Leitung von KM Schmidt-Isserstedt werden die Klänge der Holländer-Partitur unter dem Einsatz der ersten Sängergarnitur am Premieren-Abend zu schöner musikalischer Verinnerlichung geführt.

Sonst hält man es an der Staatsoper mit Wiederaufnahmen: des Gluckschen „Orpheus" in der Pariser Fassung mit einem Tenor in der Titelrolle; mit Mussorgskys „Boris" unter Verwendung der verschiedenen, von Rimsky-Korssakoffs instrumentaler Überarbeitung Abstand nehmenden Urfassungen; und schließlich mit Puccinis „Manon Lescaut", deren Wiederaufnahme durch die Verpflichtung eines italienischen Gast-Kapellmeisters, Fabio Giampietro, einen besonderen Darstellungs-Reiz gewinnt. Giampietro stellt sich als ein Dirigent des „affettuoso" dar, mit feurigem Temperament und südländisch lyrisierender Zärtlichkeit. Der außerhalb seines Vaterlands, unter anderem zwei Jahre auf den Philippinen, Tätige versucht eigentlich nur im ersten Manon-Akt, die künstlerische Erbschaft eines Toscanini-Schülers durch eine klare Aufzeigung des Liniengefüges für sich zu reklamieren. Die Wiederaufnahme des „Parsifal" bildete den beitragsmäßigen Opernpfeiler für die Karwoche; man hatte den an und für sich durchaus folgerichtigen und gerundeten Inszenierungskanon der vorjährigen Bühnenbildfassung des Bayreuther Prof. Emil Preetorius durch einige bildmäßige Umstellungen und Retuschen zu korrigieren versucht, die sich beim Gralstempel recht problematisch gaben.

Die sonstigen, kirchlich gebundenen Aufführungen in der Karwoche fanden einen schönen tönenden Niederschlag in stilistisch wechselvollen Aufführungen durch den Chor der Hamburgischen Singakademie, das Philharmonische Staatsorchester unter Eugen Jochum (Bachs „Matthäus"-Passion), durch den Chor der Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona (Bachs „Johannispassion") und durch die Aufführung der Schützschen a cappella „Lukas"-Passion durch den Michaeliskirchenchororganisten Fr. Brinkmann.

Die Sonntagskonzerte erhielten eine begrüßenswerte programmliche Auflockerung durch den Einbau von Graeners selten gespieltem Klavierkonzert, das der Berliner Pianist Georg Stieglitz mit feinem Empfinden vortrug. Ernst von Dohnányi setzte auch in Hamburg mit seinen Ungarischen Philharmonikern den künstlerisch überlieferungsstark fundierten Triumphzug seiner Deutschland-Gastspiel-Reise fort. Die Schiller-Oper Hamburg-Altona bewies durch den Einsatz ihres neuinszenierten „Freischütz" anläßlich des Tages der Übernahme Altonas nach Groß-Hamburg, daß sie die Linie ihrer volksopernhaft verankerten Spielplanpolitik mit besten künstlerischen Kräften fortzusetzen bestrebt ist.

Hamburgische Komponisten kamen in besonderem Maße anläßlich eines Festabends zu Gehör, den das Kammerorchester der Hamburger NS-Kulturgemeinde zusammen mit der Gaukulturhauptstelle der NSDAP und der Hamburger Kultur- und Schulbehörde veranstaltete. Man hörte verschiedene Musizierformen, von der kleinen kammermusikalischen Spielform bis zur

kleineren sinfonischen Form. Die verschiedenen schöpferischen Veranlagungen der berücksichtigten Komponisten, Helmut Paulsen, Hans F. Schaub, Alex Grimpe, Otto Tenne und Walter Girnatis, fanden sich gemeinsam in dem Bekenntnis guter handwerklicher Fundierung. An anderen Stellen erklangen die Uraufführungen von Klavierliedern des Hamburgers Robert Pomfrett und von einem Ochesterlied Heinrich von Manikowskis — schöpferische Gaben, die weiterhin erhärteten, daß man von einer stilistisch geschlossenen „Hamburger Komponistengruppe" nicht reden kann.

Aus den Darbietungen des zweiten Hauptkonzerts des Hamburger Lehrergesangvereins, der neuerdings unter der Leitung des Flensburger MD Johannes Roeder steht, nehmen wir einen Beitrag zur Volksmusik heraus: Franz Philipps „Volkskantate", die gehaltlich wohl dort am wertvollsten ist, wo einfach gerichtete, volksliedhafte Elemente mit kontrapunktischen Rahmenfassungen eine künstlerische Bindung eingehen.

Aus dem Auftrittsbereich namhafter, deutscher und fremdländischer Solisten erwähnen wir dieses Mal zwei Vertreterinnen der letzten Gruppe. Die junge, begabte Französin Jaqueline Roussel und die technisch und musikalisch reife Engländerin Thelma Reiß gaben sich auf dem Violoncell an zwei Abenden ein fesselndes Wettstreits-Stelldichein.

Nicht unerwähnt möchten wir abschließend die Bemühungen lassen, die der Hamburger Musikwissenschaftler Dr. Walther Krüger in der diesjährigen Nachosterzeit mit der Wiederaufführung eines mittelalterlichen geistlichen Singspiels „Christi Dood und Uperstahn" nach einer Wolfenbütteler Handschrift aus dem 15. Jahrhundert anstrengte, und zwar in einer Übertragung ins Neuplattdeutsche von Thomas Westerich und einer musikalischen Umrahmung mittelalterlicher Musiken, die Dr. Krüger ebenfalls zusammentrug. Nicht nur die gelungene musikalisch-rhythmische und wortmäßige Übertragung, sondern vor allem die starken Empfindungskräfte, die abseits aller religiösen Einseitigkeit aus dieser Wiedererweckung strömen, lassen eine Herausstellung auch im nächsten Jahre als geboten erscheinen.

Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. N. Das letzte Konzertjahr war, an der Zahl der musikalischen Aufführungen gemessen, weniger ergiebig als die vergangenen. Den stärksten Eindruck hinterließ wohl das Karfreitagskonzert des „Singkranz": Requiem von G. Verdi (Leitung: KM Dr. Ernst Müller; Solisten: Julie Maier-Stuttgart, Sopran; Elisa Keller-Stuttgart, Mezzosopran; André Kreuchauff-München, Tenor; Eugen Grimm-Heilbronn, Baß; Orchester: das verstärkte Stadttheaterorchester). Solisten, Chor und Orchester hatten sich in ernstem gleichgerichtetem Streben vereinigt, um unter der anfeuernden und überlegenen Leitung des trefflichen Dirigenten eine einheitlich-schöne, völlig ausgeglichene Aufführung zustande zu bringen, die kaum noch einen Wunsch offen ließ. Der Singkranz steht nun dank der zähen, zielbewußten Arbeit von Leiter und Sängern auf einer Höhe chorischer Leistung, wie man sie auch in größeren Städten nicht oft findet: er singt vollkommen rein, mit sattem und doch beweglichem, lockerem Chorklang; er weiß Licht und Schatten richtig zu verteilen, Höhepunkte zu formen und beherrscht alle dynamischen Schattierungen; die einzelnen Chorstimmen stehen in gutem Verhältnis und haben ihre charakteristische Farbe. Das prächtige Werk, das ja auch opernhafte Ausdrucksmittel und Wirkungen nicht verschmäht und so ganz und gar verschieden ist von dem gewohnten Stil kirchlicher Musik, die sonst in unserer Kilianskirche erklingt, gefiel in ihrer farbigen und spannenden Wiedergabe ungemein und — wir bestätigen es gern! — mit Recht. — Aus der großen Zahl der übrigen Chorkonzerte möchten wir zwei herausheben: einen Abend des „Liederkranz" (Leitung: MD Zipperer) mit Werken des Schweizer Tonsetzers Heinrich Pestalozzi, der neben Chören verschiedener Art auch Sololieder (Eugen Grimm), Violinstücke (Trude Zipperer-Roth) und Klavierkompositionen (Flora Pestalozzi-Hofer) brachte, und das Konzert beim Kreisliederfest (Trapp, Konzert für Orchester; Lißmann, Sonnengesang; Siegl, „Eines Menschen Lied" für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester).

Eine für hiesige Verhältnisse außerordentlich große Zuhörerschaft (3000 Personen!) hatte das NS-Reichssymphonieorchester unter ReichsKM Franz Adam bei seinem Konzert in der Stadthalle, das neben bekannteren Sachen uns etwas ganz Neues brachte: Max Trapp, Symphonische Suite in drei Sätzen, die infolge ihrer lebendigen, zeitnahen und kraftvollen Art und ihrer vortrefflichen Wiedergabe sehr beifällig aufgenommen wurde. — Das Theaterorchester gab drei „Symphonische Konzerte"; der erste Abend (Leitung KM Haelssig) war Josef Haydn gewidmet (mit der Ouverture zur Oper „L' isola disabitata" als Erstaufführung); der zweite brachte Bruchstücke aus Wagneropern (Gesangssolist: Marius Andersen, früher am Heilbronner Stadttheater); im dritten (Leitung wie auch beim zweiten KM Dr. E. Müller) führte der auswendig dirigierende Kapellmeister mit Werken von Smetana (Moldau), Dvořák (Violinkonzert a-moll; Solist: W. Kleemann-Stuttgart) und Tschaikowsky (Symphonie op. 64 in e-moll) unser Orchester zu hervorragenden Leistungen.

Ein Sänger von Gottes Gnaden besuchte unsere

Stadt: Julius Patzak! Seinem erstaunlichen Können gelingt alles gleich gut: Opernarien von Mozart und Strauß, Lieder von Schubert, Schumann und Strauß; er vermochte sogar unsere riesige Stadthalle zu einem geeigneten Raum für seine intime Kunst zu machen; sein wunderbar schwebender Pianoton drang bis zum hintersten Platz.

Unsere Oper begann mit einem verheißungsvollen Auftakt: „Troubadour" (Verdi; vortrefflich war Alberta Gorter als Zigeunerin Azucena!) und hielt sich im ganzen auf dieser Höhe in „Fra Diavolo" (Auber), „Evangelimann" (Kienzl), „Waffenschmied" (Lortzing), „Madame Butterfly" (Puccini), „Mona Lisa" (Schillings), und „Abu Hassan" (Weber) — hauptsächlich ein Verdienst der Intendanz (Hans Gerhard Bartels), der musikalischen (Dr. E. Müller, A. Haelssig, Dr. Fr. Waldkirch) und der Spielleitung (R. Sebert, H. Groß); sehr fein und wirksam, dabei mit einfachsten Mitteln gestaltet, sind auch immer die Bühnenbilder von H. Buhe. Aber auch dem Ensemble gebührt volle Anerkennung, für künstlerische Einzelleistungen ebenso wie für die Zusammenarbeit. Paul Roos.

KÖTZSCHENBRODA b. Dresden. (Musikalische Feierstunde mit Werken Paul Gerhardts.)

Es gebührt dem Veranstalter der musikalischen Feierstunde, Kirchenmusikdirektor Johannes Lindner, aufrichtiger Dank, sich für Werke Paul Gerhardts erneut eingesetzt zu haben. Klingt doch aus Gerhardts Werken eine tief empfundene ungekünstelte persönliche Musik an unser Ohr, die noch viel zu wenig von Kirchenmusikern beachtet wird.

Als berufener Interpret seiner Orgelwerke an der Spitze aller Ausführenden stehend hatte Meister Gerhardt ein Programm zusammengestellt, das im Hinblick auf den nahen Totensonntag mit dem Leitgedanken „Trauer und Gedenken, Aufblick, Abendausklang" eine zahlreiche Gemeinde in andachtsvolle Stimmung versetzte. Mit dem Tone tiefen Musikempfindens über den Verlust teurer Toten anschlagenden Trauerzug op. 17, IV, der beschaulichen Idylle op. 17, V und der virtuosen Tokkata op. 30, I wußte Gerhardt alle klanglichen Feinheiten der Jehmlich-Orgel abzugewinnen. Bewundernswert die jede Feinheit der Dichterworte und ihres Stimmungsgehalts koloristisch und dynamisch nachzeichnende Art seiner Begleitung. In Hertha Böhme war eine Sängerin gewonnen, die mit ihrer gutgebildeten und warmen Altstimme einige der schönsten, zum Teil auch bekanntesten Lieder zu vollendeter Wiedergabe brachte: „Es bricht dereinst ein Tag herein", „Dulde, gedulde dich fein", „Der Mond ist aufgegangen" und „Nun gute Nacht" (als weihevoller Abschluß der Feierstunde).

Als weitere Helfer der Veranstaltung verdienen mit hoher Anerkennung genannt zu werden die Vertreter der Streichinstrumente sowie ganz besonders der von Lindner vorzüglich geschulte Kirchenchor, der mit den Motetten „Menschliches Wesen", „Mach's, Herr, wie dir's gefällt", „Gott ist mein Lied", „Der Stunden Gesetz" seine nicht leichte Aufgabe mit tiefem Nachempfinden und schöner Klangkultur bewältigte. Paul Gerhardt wird am 10. November dieses Jahres siebzig Jahre alt. Möchte dieser Tag vielen ein Anlaß werden, sich nicht nur mit seinen Werken bekannt zu machen, sondern dieselben zur Freude und Ehrung des Meisters auch auszuführen. Richard Schmidt.

LINZ/D. (Liszt-Abend.) Im Mittelpunkt des Linzer Konzertlebens leuchtet der Name Göllerich immer noch wie eine olympische Fackel, die, von August Göllerich, dem einstigen, musikalisch geistigen Führer entzündet, nun von Frau Professor Gisela Göllerich, der ausgezeichneten Lisztschülerin getragen, weiterhin flammt. Anläßlich des Geburtstages ihres verstorbenen Gatten spielte die Patriarchin im Festsaale des Kaufmännischen Vereinshauses auserlesene Werke des Meisters Liszt in so lebhafter Ursprünglichkeit, die nur mit dem Bekenntnis Victor Hugos: „Winterschnee liegt auf meinem Haupte, aber der ewige Frühling wohnt in meiner Seele" auszudrücken ist. Die urdeutsche Künstlerin beherrschte das umfangreiche Programm auswendig und mit außergewöhnlicher Intensität und gereifter Musikalität. Gleich Liszt stehen auch bei ihr das Titanische, die geistige Ausdeutung und die Plastik im Vordergrunde musikalischen Ausdrucks; davon zeugten die als mächtiges Eingangstor dramatisch gebrachten Variationen über ein Motiv von Bach: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" aus dem Crucifixus der h-moll-Messe, die nach herben Farben mit dem erlösenden Choral: „Was Gott tut, das ist wohlgetan" schließen. Leider sind die von dem Monumentalstil des Großmeisters Liszt zeugenden Variationen nur selten zu hören. Daß Frau Professor Göllerich aber auch den lyrischen wie den religiösen Inhalt des Lisztschen Schaffens mit Poesie zu erfüllen vermochte, ließ sie uns im zweiten Teil des Programms „Trauung der heiligen Maria nach dem Gemälde Raffaels" und im Benedictus „de Dieu dans la Solitude" hören. Frau Professor Göllerich, die ihrem achtzigsten Lebensjahre rüstig zuschreitet, dankte ein zahlreicher Verehrerkreis für den Abend, mit dem sie als Priesterin ihrem einstigen Meister und der Kunst diente.

Paul Günzel.

LÜBECK. (Franz Liszt zum Gedächtnis.) Im Bereich der vielgestaltigen Lübecker Musikpflege fand anläßlich des Gedenkjahres der Kirchen- und Kammermusiker sowie der Sinfoniker Liszt eine würdige Ehrung. Die Liszt-

Feier im Dom veranschaulichte an sinnvoll ausgewählten Beispielen die stilistische Haltung der Orgel- und Vokalliteratur in Liszts kirchenmusikalischem Schaffen. Mit einsatzfreudigem Bekenntnis huldigte Domorganist Prof. Wilhelm Stahl — als einziger unter den Lübecker Kirchenmusikern — dem Lisztschen Genius u. a. mit den Variationen über ein Thema der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen". Eine nach Sorgfalt der Klangkultur wie der Ausdrucksgestaltung gleich sympathisch berührende Wiedergabe der sechssätzigen a cappella „Missa choralis" war dem von Dr. Fritz Jung vorbildlich betreuten Domchor zu danken. Die Hamburger Sopranistin Annemarie Sottmann und Betty Köglmaier (die Harfenistin des Lübecker Orchesters) vereinigten sich zu einem künstlerisch erschöpfenden Vortrag des 23. Psalms.

Die Reihe seiner sonntäglichen Feierstunden begann das Staatskonservatorium und Hochschule für Musik mit einer von Studienrat Dr. Wilhelm Haas bestrittenen Veranstaltung, die der Erläuterung und dem Vortrag der Lisztschen h-moll-Klaviersonate gewidmet war. Der stellvertretende Direktor des Instituts bekannte sich in kernhaften Worten zum Menschen und Musiker Liszt. Er bot seinen Hörern eine Formenanalyse der Sonate, die den thematischen Aufbau des Werkes klar und anschaulich erschloß. Zum Abschluß spielte Dr. Haas Liszts bedeutendste Klavierkomposition mit auszeichnender pianistischer Beherrschung und einfühlsamer schöpferischer Nachgestaltung.

Im zweiten der dieswinterlichen Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde und der Lübecker Singakademie ehrte GMD Heinz Dressel das Andenken Franz Liszts mit einer Aufführung des „Tasso". In hinreißender Steigerung führte der Dirigent das zu virtuoser Höchstleistung ermunterte Orchester durch die Klangpracht dieser Tondichtung, die hier eine von innerem Schwung und kraftvoller Männlichkeit erfüllte Wiedergabe erfuhr. Dr. Paul Bülow.

MEISSEN. Im vergangenen Halbjahr nahmen besonders die Veranstaltungen des Städt. Orchesters unter dem Städt. Kapellmeister H. Nerlich das Interesse in Anspruch, der dabei bewies, daß er zu den Berufenen gehört. Auch die mehrfach auf 50 Musiker verstärkte Kapelle zeigte sich den Anforderungen der gebotenen Kompositionen voll gewachsen. Es wurden zu Gehör gebracht: Sinfonien von Haydn, Naumann (in D), Tschaikowsky (in h, ganz besonders eindrucksvoll) und von Beethoven die 5. und 8. Außerdem kamen noch zum Vortrag Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre, Variationen über ein schottisches Volkslied von Günter Raphael, Suite Nr. 2 von Bach, Heitere Musik von S. W. Müller, Serenade Nr. 3 von Volkmann (dem Solocellisten H. Henfel-Lohmeyer gebührt ein besonderes Lob), Introduktion und Allegro für Klavier und Orchester von R. Schumann und ein Klavierkonzert von Richter-Haaser. In letzten beiden Werken spielte R.-H. den Klavierpart ausdrucksvoll und technisch glanzvoll. Das Klavierkonzert ist ein ansprechendes Werk, das tüchtiges kompositorisches Können verrät und dem Interpreten Gelegenheit gibt, sein blendendes technisches Können zu zeigen. Leider ist es an einigen Stellen zu stark instrumentiert, so daß man den Solisten wohl spielen sah aber nicht hörte. Oder sollte es der Kapellmeister an der nötigen Abdämpfung des Orchesters haben fehlen lassen? Richter-Haaser wurde außerordentlich gefeiert. Ferner kam auch noch Brahms' Violinkonzert in D zu Gehör, in welchem sich Marianne Tunder-Dresden als technisch völlig ausgereifte Künstlerin bewährte, die das ganze Werk souverän beherrschte und reichen Beifall erwarb. Nicht zu vergessen sind auch Irene Körner, die mit drei Wesendonkliedern von Wagner entzückte, und Karl Otto Zinnert, der sich mit heiteren Liedern verschiedener Komponisten wiederum als Gesangsmeister ersten Ranges bewährte. — Die Gesangvereine bestehen z. Zt. den Kampf ums Dasein; nur die Kirchenchöre regen sich noch. So bot die Kantorei der Frauenkirche (Kantor Jänig) in einer Lutherfeier Werke von Bach und anderen alten Meistern; die Kantorei der Trinitatiskirche (Kantor Müller) brachte ein ähnliches Programm zur Ausführung, aus dem Kantaten von Bach und Prätorius besonders zu erwähnen sind, und die Kantorei der Johanneskirche (KMD Walther) bot ihrer zahlreichen Gemeinde das Oratorium „Der verlorene Sohn" von Geilsdorf. Alle die genannten kirchlichen Veranstaltungen hatten sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen. Endlich sei noch erwähnt, daß die Dresdener Philharmonie mit ihren 70 Künstlern durch ein Konzert unter der Leitung von Dr. Meyer-Giesow mit Werken von Berlioz, Bizet, Liszt, Tschaikowsky, Wagner und Weber ein zahlreich erschienenes Publikum enthusiasmierte. Max Menzel.

MÜNCHEN. (UA Bodo Wolf: Klavierkonzert.) Die Münchener Philharmoniker erinnerten sich in einem von Adolf Mennerich geleiteten Volkssinfoniekonzerte des aus der Münchener Schule hervorgegangenen Bodo Wolf, indem sie die Uraufführung seines „Klavierkonzerts D-dur" op. 61 übernommen hatten. Das Konzert zählt zu jenen Vertretern der Gattung, in denen weniger virtuoser Ehrgeiz des Soloinstruments als vielmehr sinfonischer Gestaltungs- und Vertiefungswille vorherrschend ist. Der erste Satz entwirft in der Gegenüberstellung starker Themenkontraste, im Spiel der Kontrapunkte ein Bild bewegten Kämpfens und Ringens, dessen dramatische Auseinandersetzung mit einem

energievollen Aufſchwung der Coda ſiegreich beendet wird. Der zweite Satz, dem der Komponiſt ein ausdrucksſchönes Thema aus ſeiner Oper „Das Wahrzeichen“ zugrunde gelegt hat, atmet friedvoll in ſich verſonnene Stimmung. Im letzten Satz bricht ſich das Bekenntnis zu froher Lebensbejahung Bahn. Es ſchwingt etwas von rheiniſcher Fröhlichkeit in dieſem Rondo des Frankfurter Komponiſten. In der Coda dieſes Schlußſatzes findet auch das hier wiederkehrende erſte Thema des Eröffnungsſatzes machtvolle Steigerung und letzte Entfaltung. Der Komponiſt, der den Klavierpart ſelbſt übernommen hatte, wurde lebhaft gefeiert.

(UA Karl Ehrenberg: „Muſik zu einem deutſchen Märchenſpiel“.) Auch Karl Ehrenberg hat es ſich nicht nehmen laſſen, der Uraufführung ſeiner „Muſik zu einem deutſchen Märchenſpiel“ perſönlicher Interpret zu ſein. Vier Orcheſterſtücke werden ſuitenartig aneinandergereiht; ſämtlichen iſt die Unmittelbarkeit deutſchen Märchentons gemeinſam. Klingt das eröffnende Hornthema des erſten Satzes nicht wie ein Lockruf zum Ritt ins alte romantiſche Land? Nach lebhafter Bewegung, die ſich zu einem regelrechten Fugato verdichtet, kehrt der gehaltvolle Satz ſchließlich wieder zur verſonnenen Welt des Anfangs zurück. Der zweite Satz, „langſam und feierlich“, iſt ein „Nachtſtück“, das aus träumeriſcher Ruhe zu ſtarker innerer Erregung höhepunktartig anſchwillt, um dann wieder abzuebben. Im Scherz, der „Zwergenſzene“, gelangt ein kauziger, ſich bis zur Groteske ſteigernder Humor, von einer Holzbläſerfuge charakteriſtiſch eingeleitet, zu ungezwungener Auswirkung. Das Finale endlich wird von einem klangrauſchenden, zügig ſchreitenden „Feſtmarſch“ beſtritten. Das außerordentlich lebendig inſtrumentierte Werk wurde unter Ehrenbergs eigener Leitung zu ſtürmiſchem Erfolg getragen. —

An großen Konzertereigniſſen wären noch die öſterlichen Aufführungen der Bachſchen „Matthäuspaſſion“ unter der Geſamtleitung von Richard Trunk im traditionellen Zuſammenwirken von Staatsorcheſter und Münchener Lehrergeſangverein ſowie die Aufführung der „Johannespaſſion“ anzumerken, für welch letztere der Leiter des „Chorvereins für evangeliſche Kirchenmuſik“, Profeſſor Ernſt Riemann, einen vorbildlichen Wiedergabeſtil geſchaffen hat. Die Abonnementskonzerte der Philharmoniker beſchloſſen, einem ſeit Jahren eingebürgerten Brauche gemäß, die diesjährige Reihe mit einer Aufführung der „Neunten“ von Beethoven unter Siegmund von Hausegger; in der Muſikaliſchen Akademie des Staatsorcheſters ging das letzte Richard Strauß-Konzert unter des Meiſters Leitung mit einer aus Liſzts „Idealen“, der „Alpenſinfonie“ und dem „Feſtlichen Präludium“ von R. Strauß zuſammengeſetzten Vortragsfolge glanzvoll zu Ende. — Die Ungariſchen Philharmoniker hatten München als letzte Station ihrer erfolggekrönten Deutſchlandreiſe erkoren; ihr Dirigent Ernſt von Dohnányi errang mit dem „Meiſterſingervorſpiel“, Beethovens VII. Sinfonie, zwei Sätzen aus Dohnányis „Ruralia Hungarica“, Kodalys „Galantaer Tänzen“ ſowie Fr. Liſzts „Les Préludes“ einen triumphalen Erfolg, was umſo mehr heißen will, als Dohnányi trotz eines ihn ſtark behindernden Katarrhfiebers ſeinem Orcheſter Wunder an Klang, Präziſion und Temperament entzauberte. — Bald nach der Uraufführung in Leipzig machte Wilhelm Furtwängler gemeinſam mit Hugo Kolberg (Geige) die Münchener Freunde mit der „Großen Sonate d-moll“ bekannt, die hier begeiſterte, vom erſten bis zum letzten Takt gefeſſelte Hörer fand. Mit der jetzt erſt erfolgten Münchener Erſtaufführung der „Zaubergeige“ von Werner Egk hinkte die engere Heimat des Komponiſten einigermaßen nach. Egk hatte ſeine Oper ſelbſt vorbereitet. Die intenſive Art ſeiner Leitung ſicherte der „Zaubergeige“ ſtarke Beachtung, wie ſie dieſer mit viel Laune, Temperament und friſchem Zugriff unternommene Verſuch einer Volksoper verdient. Heinrich Rehkemper, unermüdlich im Einſatz ſeiner künſtlerſängerlichen Kräfte, wo es dem Schaffen der jüngeren Generation zum Durchbruch zu verhelfen gilt, war in der Rolle des Kaſpar wahrhaft überragend.

Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. (Uraufführungen.) Mit unentwegtem Einſatz hält ſich Dr. Adalbert Kalix in der vorderſten Front derer, die als Wegbereiter für junge ſchöpferiſche Kräfte eine ebenſo wichtige, wie — leider — an ſich nicht gerade dankbare Aufgabe erfüllen. Die 4. Veranſtaltung ſeiner „Kammerkonzerte für zeitgenöſſiſche Muſik“ war vorwiegend fränkiſchem Schaffen gewidmet. Die Reihe der Uraufführungen eröffnete Ludwig Gebhard mit einer formal gelockerten „Sonate für zwei Klaviere“ (Werk 5). Die wuchtende Ornamentik laſtender Oktaven, deren Eigenart durch die Verwendung der Ganztonreihe verſtärkt wird, leitet in den motoriſchen Ablauf einer ſtrengen, burlesken Mehrſtimmigkeit über. Aus einfachem motiviſchem Material ſteigert ſich der langſame Teil zu machtvollem Aufbau. Sehr eigenartig erſcheint das freizügige „recitativo“. Originelle Echowirkungen verweiſen an die Anfangszeit polyphoner Satzweiſe. Auch das Finale erzielt ſtark virtuoſe Wirkungen, in denen ſich ein elementar hervortretender Spieltrieb vital auslebt.

Guſtav Schwickert gibt der Thematik ſeiner „Sonate in d-moll für Flöte und Klavier“ (Werk 8) freundlichere Züge. Auch er verwendet

— im Adagio nach kurzen stimmungshaften Impressionen — das lineare Prinzip als ureigenstes Gestaltungsmittel. Der in der Erfindung herzhafte Schlußsatz fällt durch den reich ausgestatteten Klavierpart auf.

Markant in der Betonung einer selbständigen Stilcharakteristik gibt sich Hans Gebhards wirkungssicher angelegte „Sonate für Klavier in A-dur" (Werk 26). Ein formal und inhaltlich fesselndes Werk modernster Geisteshaltung! Ungewöhnlich vertieft im Ausdruck erscheint der ruhige Mittelteil, während die kernige Virtuosität des abschließenden „Sehr rasch" in prächtiger Wirksamkeit eine Erfolgsicherheit garantiert, die dem „stylo nuovo" sonst nicht gerade eignet.

Als vierte Uraufführung bot das umfassende Programm die Bekanntschaft mit einer „Flötenfantasie in einem Satz" (Werk 23) von Karl Meister. Sie ist aus einem einfachen musikalischen Gedanken heraus frei und sehr ungezwungen entwickelt und nähert sich vielfach der Aera der Ganztonreihen und der übermäßigen Dreiklänge. Der häufige Einsatz eines thematisch nicht verankerten Passagen- und Figuralwerks lockert die Substanz des Werkes zuweilen beträchtlich auf.

Zarte lyrische Episoden schuf Heinz Pauels in seinen (erstaufgeführten) „Drei Liedern für Alt und Klavier" (1936). Zu eng dem Wortakzent verhaftet ist das Lied „Der Gram zur Seite" — am ehrlichsten empfunden wohl das „Gebet", das der Erfüllung des Dichterischen keinerlei hemmende abstrakte Spekulation entgegenstellt. Pianistisch lohnende Aufgaben ergeben sich in der frischen, harmonisch differenzierten und rhythmisch gestrafften „Sonatine für Klavier" (Werk 26) von Max Gebhard. Klar angelegt und melodisch verhältnismäßig wenig ablenkend sind die „Variationen". Das Finale knüpft geistig an den Einleitungssatz an. Die tonalgebundene Spielfrische des in seiner musikantischen Urwüchsigkeit barock anmutenden „Konzertes für 2 Klaviere, Werk 13" (Erstaufführung) von Cesar Bresgen war dem „Kammermusikabend" ausgleichender Beschluß. Für die Ausführung setzten Nürnberger Künstler, deren Verständnis für neue Stilrichtungen sich schon oft bewährte, Können und Persönlichkeit ein: Hedwig Fritton und Karl Rast (Klavierduo), Michael Rubasch (Klavier), Elfriede Glockzin (Alt), Johann Schneider (Flöte) und Dr. Adalbert Kalix (Klavier).

Das bedeutsamste Werk des 5. Konzertes war die 8sätzige „Suite für Streichtrio" (Werk 1) von Joseph Rauch. Sie ist zum Teil an Bach orientiert. Die unbedingte geistige Konzentration des Komponisten prägt sich in der knappen Fassung der Themen, in der starken ausdrucksmäßigen Durchdringung der Formteile und in den Kräftespannungen, welche die streng geführte Linearität auch im harmonischen Querschnitt aufzuweisen hat, bedeutsam aus. Bei Rauch ist keine Note um eines stilistischen Effektes willen geschrieben. Auch die unbedingt „moderne" Stilhaltung der Suite ist in ihrer gesamten Erscheinungsform wesenhaft begründet. Die ganze Sonderart der schöpferischen Begabung Rauchs tritt in den könnerisch hervorragend gearbeiteten Sätzchen dieses „Frühwerkes" bereits entgegen. Daß dies „Opus 1" erst jetzt seine Uraufführung erlebte, ist schwer verständlich. Denn Joseph Rauch hat nicht nur dem hohen Ernst seines künstlerischen Wollens nach, sondern ebensosehr dank der Unermüdlichkeit, mit der er sich das notwendige technische Rüstzeug schuf, ein Anrecht darauf, unter den jungen deutschen Komponisten mit an erster Stelle genannt zu werden. Das Werk wurde mit einer Begeisterung aufgenommen, wie sie an eine ausgesprochene „moderne" Schöpfung selten gewendet wird.

Eine gewisse Stilabklärung bekundete Erich Limmert in seinem „Streichquartett II" (Uraufführung). Limmert ist offenbar beherrschter im Einsatz neuartiger Kompositionstechniken geworden. Vorzugsweise wird ein hochpolyphoner Satz bevorzugt, der sich jedoch im Grunde durchaus in tonalen Bahnen hält. Die Gewissenhaftigkeit der technischen Arbeit ist ein Sondervorzug des Quartetts. Allerdings wurde das Prinzip der selbständigen Stimmführung fast zu hartnäckig betont. Eine in ihrem diatonischen Aufbau gewissermaßen volksnahe Melodie wandelt Limmert in einer Weise ab, daß ihre eigentlichen Gefühlswerte kaum mehr zur Geltung kommen können. Viel Ausdrucksmöglichkeit birgt das „Adagio". Das „Rezitativ" bringt originelle harmonische Überschneidungen. Das „Fugato" bleibt ein burlesker Ansatz.

Zwei Erstaufführungen ergänzten die Werkfolge. Hans Zeltner (Baß) verhalf den wirksamen, in ihrer eigengearteten Fassung interessierenden „Vier Gesängen vom Tage" (Baß und Streichquartett, Werk 25) von Karl Marx zu beachtlichem Erfolg. Das romantisch empfundene „Streichquartett in f-moll" von Reinhard Schwarz begeisterte durch die treffliche könnerische Ausarbeitung. Der Spieldisziplin und der Gestaltungssicherheit des „Städtischen Streichquartetts Nürnberg" (Drahozal — Prögel — Hellriegel — Scheffler) hatten die Komponisten die schönen Werkerfolge zu einem wesentlichen Teil mitzudanken.

Karl Foesel.

REGENSBURG. Das vergangene Winterhalbjahr stand im Zeichen des Neuaufbaues unserer Oper. Die schon im vorigen Jahre begonnene Arbeit wurde in diesem Winter mit gutem Gelingen fortgesetzt. Unser Intendant Dr. Rudolf Meyer vereinte sich mit unserem führenden musikalischen Leiter Dr. Rudolf Kloiber in ernstem Wollen. Eine besondere Tat war die Erstaufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike". Musikalische Leitung (Dr. Rudolf

Kloiber), Inszenierung (Dr. Rudolf Meyer), Tanzleitung (Annie Heuser), Bühnenbild (Jo Lindinger) verbanden sich mit vortrefflichen solistischen Leistungen, Orpheus (Anna Bargo), Eurydike (Else Schlegel), Eros (Friedel Winhold), gut ausgearbeiteten Chören und einem sorgfältig ausgefeilten Orchester. Die besondere Bedeutung dieser Aufführung lag in dem Umstand, daß die Aufführung vollkommen mit eigenen Kräften durchgeführt wurde. Das gleiche gilt für eine Neueinstudierung von Humperdincks „Königskindern". Auch hier dirigierte wieder Dr. Kloiber und fand besondere Unterstützung in den Trägern der führenden Partien: Königssohn (Arno Vorberger), Gänsemagd (Friedel Winhold), Spielmann (Paul Werder). Ein ganz besonderer Erfolg erwuchs unserer jungen Oper in der Neueinstudierung des „Waffenschmied" von Lortzing unter KM Keßner. Wilhelm Lehnert „meisterte" in des Wortes bester Bedeutung die Titelpartie; neben ihm zeichneten sich aus Friedel Winhold (Marie), Paul Werder (Ritter Liebenau), Jochen Trojan-Regar (Knappe Georg), Willy Stadler (Ritter Adelhof) und Anna Bargo (Irmentraud). In Gesang und Spiel war dieses unverwüstliche Werk so vortrefflich und lebendig dargestellt, daß es eine ganze Reihe ausverkaufter Häuser erzielte. In KM Fritz Keßner ist unserer jungen Oper ein wertvoller Zuwachs geworden, dem gerade das bewegliche Element der Spieloper vortrefflich liegt. Dies bewies er auch in der Neueinstudierung von Flotows „Martha", die zur Feier seines dreißigjährigen Dirigentenjubiläums zur Aufführung gelangte. Soli, Chor und Orchester wirkten vortrefflich zusammen; es war ein fröhliches und doch gefühlvolles Spielen und Singen, um das sich solistisch wieder Wilhelm Lehnert (Plumpket), Arno Vorberger (Lyonel), Willi Stadler (Lord Mikleford) und die Damen Anna Bargo (Nancy) und Else Schlegel (Lady Harriet) verdient machten. Auch „Martha" spielte in allen Wiederholungen vor vollen Häusern, wie überhaupt unsere Oper erfreulicherweise eine starke Anteilnahme des Publikums gewinnt. Neben diesen ausschließlich mit eigenen Kräften zur Aufführung gebrachten Opern sind noch die Erstaufführung des „Rosenkavalier", eine Neueinstudierung des „Lohengrin" und Wiederaufnahmen von „Tiefland" und „Bohème" zu verzeichnen, die mit Hilfe hervorragender Gäste zur Aufführung gebracht wurden. Es ist das bewundernswerte Verdienst Dr. Kloibers mit unseren verhältnismäßig bescheidenen Mitteln und mit Hilfe auswärtiger Gäste doch immer wieder eine gewisse Abrundung dieser teilweise schwierigen Werke erreicht zu haben. Einen besonderen Aufschwung nahmen die Leistungen unseres Orchesters. Diesen Umstand danken wir vor allem der vortrefflichen Regimentsmusik unseres Inf.-Rgt. 20 unter Musikmeister Maas. Er hat ganz ausgezeichnete Kräfte beim Neuaufbau seiner Regimentsmusik zu finden gewußt, so daß unser Stadttheaterorchester für die Verstärkung der Bläser in den großen Opern auf diese Kräfte zurückgreifen konnte. Eine intensive Probenarbeit unter Dr. Kloiber schweißte das Orchester stets zu erfreulicher Einheit zusammen. — Das bewies sich auch immer wieder in den vom 1. KM Dr. Kloiber geleiteten Symphoniekonzerten. Anläßlich des 40. Todestages hörten wir die 3. Symphonie von Anton Bruckner in einer formvollendeten Wiedergabe. Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag erfuhr eine überraschend beschwingte Ausführung. Einen Höhepunkt in den symphonischen Darbietungen bildete die pathetische Symphonie h-moll von Tschaikowsky. Auch Schuberts Unvollendete in h-moll geriet zu einem Erlebnis. Unter den Solisten der Konzerte sind vor allem Prof. Alfred Hoehn mit Robert Schumanns Klavierkonzert in a-moll op. 54 und Anna Bargo mit Orchesterliedern von Max Reger „An die Hoffnung" op. 124 und „Hymnus der Liebe" op. 136 zu nennen. Anna Bargo gehört gesanglich zu den ganz großen Talenten. Ihr mangelt nur, besonders in höheren Lagen, die deutliche Aussprache. Könnte sie diese noch erringen, würde ihr sicher der Weg zu den großen Bühnen offenstehen. — Das eigentliche Musikleben Regensburgs spiegelt sich in den Konzerten des Musikvereins, der wiederum auf die stolze Reihe von 10 hervorragenden Konzertabenden zurückblicken kann. Seine Stärke suchte er diesmal auf dem Gebiete der Kammermusik. Wir danken ihm das Erscheinen des Calvet-Quartetts aus Paris, das im 3. Konzert des Vereins in ganz einzigartiger Wiedergabe Beethovens Streichquartett e-moll op. 59, Nr. 2 und Debussys Streichquartett in g-moll op. 10 meisterte. Nicht minder wertvoll, wenn auch nicht im äußeren Glanz den Franzosen gleichkommend waren die Darbietungen des Münchener Klavierquintettes unter der Führung von Prof. Schmid-Lindner. Unter ihm erlebten wir eine groß empfundene Wiedergabe von Robert Schumanns Quintett Es-dur op. 44, dem Brahms op. 34 vorausging. Besonders verdienstvoll war das Konzert der Professoren vom Mozarteum in Salzburg Heinz und Robert Scholz, die Originalwerke von Mozart, Brahms und Reger auf zwei Flügeln zum Vortrag brachten. Ein stimmungsvoller Abend war das als Weihnachtsfeier veranstaltete 5. Konzert, in welchem uns die Leipziger Vereinigung für Alte Kammermusik zurücktauchen ließ in das musikalische Barock. Die Namen Loeillet, J. S. Bach, Telemann, Rameau und J. K. F. Fischer zierten das Programm, das durch Prof.

Friedrich Högner (Cembalo), Kammervirtuos Bartuzat (Flöte) und Konzertmeister Christian Klug (Viola da Gamba) eine in Einfühlung und virtuoser Wiedergabe nicht zu überbietende Ausführung fand. Wir beglückwünschen den Musikverein zu diesen von ihm nun wiederholt schon gebrachten vortrefflichen Weihnachtsfeiern. Von großen Liederabenden brachte Maria Olszewska mit Dr. Franz Hallasch am Flügel Lieder von Brahms und Hugo Wolf. Besonders verdienstvoll war der Liederabend Heinrich Rehkempers mit dem ausgezeichneten Münchener Pianisten Fritz Hübsch am Flügel, der uns mit überragender Ausdrucksgestaltung Franz Schuberts Müller-Lieder schenkte. Das 9. Konzert des Musikvereins war dem deutschen Volkslied in Einzel- und Zwiegesängen zur Laute von Helga Thorn und Oscar Besemfelder gewidmet. Es war ein herzerfrischendes Singen und Spielen, das uns dieser Abend beschied. Oscar Besemfelder ganz groß in seinen Landsknecht- und Reiterliedern, deren Derbheit und gesunder urwüchsiger Kraft die zarten Zwiegesänge gegenüberstanden. Dieser Abend brachte wirklich vorbildlich gute Volksmusik. Man hatte das Empfinden, daß gerade Besemfelder mit seinem Liederabend zur Laute uns etwas brachte, das — obwohl aus alter Zeit stammend — doch zum guten Teil Ausdruck unserer Gegenwart ist. Besemfelder ist heute der letzte unter unseren großen Lautensängern der vergangenen Jahrzehnte. Möchte sein Vorbild recht viele dazu aneifern, in seine Fußtapfen zu treten und das Lied zur Laute nicht nur im Konzertsaal, sondern noch viel mehr beim Wandern durch Feld und Wald lebendig zu machen. Gerade das ist wahre Volksmusik, die wir pflegen und verbreiten müßten im Gegensatz zu den geräuschvollen, jetzt überall mehr auftauchenden Schifferklavieren und Mundharmonikas. — In aller Stille hat sich in Regensburg um einen jungen tüchtigen und begabten Musiker, Dr. Ernst Schwarzmeier, ein musikalischer Freundeskreis geschart, der als „Collegium musicum" mehrere vortreffliche Konzerte bereits darbieten konnte. Dr. Schwarzmeier verfügt in seinem Collegium musicum über ein Orchester von etwa 40 Mitgliedern, das sich insbesondere durch einen starken und guten Streichkörper auszeichnet. Ich hatte Gelegenheit, „Die Regensburger Hofmusik im 18. Jahrhundert" zu hören, in welcher Dr. Schwarzmeier eine Sinfonia in C-dur von Paul Alexander v. Thurn und Taxis (1790), eine Sinfonia in D-dur von Josef Riepel (1765) und eine Sinfonia in A-dur von Vanhal (etwa 1800) zur Aufführung brachte. Die nicht sehr anspruchsvollen, aber doch lebendig bewegten kleinen Werke wurden ganz vortrefflich wiedergegeben. Zwischen die Sinfonien fügten sich ein Adagio und Rondo für Fagott (Christl Strößl-München) und Orchester von Theodor v. Schacht (1770) und 2 Arien des gleichen Komponisten, für welch letztere die Sopranistin Maria Weiß gewonnen war. Sie brachte eine überraschend schöne und tragfähige Stimme mit und führte die mit reichen Koloraturen durchsetzten Arien zu einem glücklichen Erfolg. Dem Collegium musicum und seinem Dirigenten Dr. Schwarzmeier danken wir auch eine Aufführung von K. H. Grauns „Tod Jesu". Auch diese Aufführung wurde wieder durch Maria Weiß (Sopran) hervorragend unterstützt, neben ihr wirkten mit gutem Gelingen Ernst Conrad Haase (Baß) und Gustl Buchner (Tenor). Nachdem unser Evangelischer Kirchenchor, der uns früher alljährlich mit Oratorienaufführungen erfreute, solchen Aufgaben nicht mehr gewachsen ist, müssen wir es Dr. Schwarzmeier doppelt Dank wissen, daß er uns in der Osterzeit dieses kleine Passionsoratorium bescherte. Für den Chor hatten sich ihm Mitglieder des Regensburger Damengesangvereins und des Regensburger Liederkranzes zur Verfügung gestellt, die die schönen, wirkungsvollen Chöre mühelos meisterten. Der Abend wurde von Ralph v. Saalfeld an der Orgel mit dem Choralvorspiel „Herzlich tut mich verlangen" von J. S. Bach eingeleitet. Gustav Bosse.

SCHWERIN (Mecklenb.). In Anlehnung an die letztjährige Bayreuther Fassung (ungekürzte Gralserzählung) begann die Mecklenburgische Staatsbühne ihre neue Spielzeit mit „Lohengrin" in einer vorbildlich klaren, das Geschichtliche der Handlung stark betonenden Inszene (Intendant Deharde) und der klug ausgearbeiteten musikalischen Leitung des GMD Mechlenburg. Das zum größten Teil neue Ensemble (Otto: Lohengrin, Gertrud Clahes: Elsa, Hanna Bauer: Ortrud, Eichinger: Telramund, Gleß: König und Stralendorf: Heerrufer) erfreute durch gute, vielversprechende Einzelleistungen. In einer Morgenfeier am gleichen Tage sprach musikalisch umrahmt Prof. Dr. Golther (Rostock) über die zeitgeschichtliche Umwelt der Lohengrin-Dichtung. „Waffenschmied", „Verkaufte Braut", „Carmen" und „Traviata" standen in ihrer bewegten Wiedergabe keineswegs dem so glückhaften Beginn der Spielzeit nach. Durch Neutextierung hat Treumann-Mette den längst schon vergessenen „Vizeadmiral" Millöckers wieder zu neuem Leben erweckt. KM v. d. Nahmer war dem Werke ein trefflicher Wegbereiter.

Die beiden ersten Orchesterkonzerte unter Mechlenburg mit Werken von Beethoven, Bruckner, Philipp Emanuel Bach, Schumann und Liszts A-dur-Klavierkonzert, von Friedrich Wührer fortreißend gespielt, waren wieder künstlerische Höhe-

punkte des Schweriner Musiklebens. Nicht minder künstlerisch ertragreich das erste Konzert des Collegium musicum unter v. d. Nahmer „Musik um Friedrich den Großen" (Händel, J. Chr. Bach, Quantz Flötenkonzert [Solo: Karl Venzmer], Friedrich der Große und J. S. Bach). Der erste Kammermusikabend des Schweriner Streichquartetts brachte in seinem Programm neben Haydn und Brahms das G-dur-Quartett op. 16 von Heinz Bongartz erstmalig zur Aufführung, ein Werk von starker Willenskraft, und rhythmisch leidenschaftlich bewegt, mit fast orchestralen Farben. Verdis Requiem mit dem fein abgestimmten Soloquartett: Marta Schilling, Margarete Heyer, Hans Hoefflin und Paul Seebach, hinterließ unter Mechlenburgs eindringlicher Leitung wiederum einen starken Eindruck. Eine tiefe künstlerische Wirkung ging von dem Sonatenabend Marie Luise Hollender und Karl Freund aus. Berechtigt starken Wiederhall fanden auch die Liederabende von Franz Völker und Paul Seebach.

A. E. Reinhard.

STUTTGART. Die Spielzeit wurde eröffnet mit einer im großen und ganzen recht glücklichen Erneuerung des „Fliegenden Holländers", die wir dem Generalintendanten Prof. Otto Krauß verdanken. Von Gesangskräften stehen dem Wagnerschen Werk zur Verfügung: Max Roth (ein bedeutender Holländer), Maria Rösler-Keuschnigg, eine der hervorragendsten Wagner-Sängerinnen, und neuerdings auch Vally Brückl, ebenfalls rühmenswert als Senta. Die Leitung hatten Richard Kraus und (als Gast) Karl Elmendorff. Dieser dirigierte auch einen „Lohengrin"; hier stellte sich Ventur Singer, früher in Chemnitz, als Heldentenorist vor: hell und zugleich männlich klingt seine Stimme, der nur die zuverlässige Höhe noch fehlt; lebhaft sind Spiel und Ausdruck. Im 3. Akt wurde leider gekürzt; Leonhardt hinterließ den strichlosen „Lohengrin". Ein zweites Werk, dem Otto Krauß eine neue, prächtigere Gestalt gab, war Mozart „Entführung", von Otto Winkler stilgetreu geleitet. Hier lernte man den andern neuen Tenor kennen und schätzen: Einar Kristjansson, einen Isländer, mit nordischer, unverbildeter Stimme und guter deutscher Aussprache. Eine denkwürdige Meistersinger-Aufführung leitete Clemens Krauß. Trude Eipperle (aus Nürnberg, von 1937 an in Stuttgart) war als Evchen in Erscheinung, Spiel und Stimme gleich anmutsvoll. Hervorzuheben Max Roth (Sachs), Richard Bitterauf (Beckmesser). Ein dringlicher Wunsch wäre Wiederaufnahme des Tristan, da wir doch in Maria Rösler-Keuschnigg eine einzigartige Isolde haben. Zu erwähnen sind noch: Lortzings „Wildschütz" in der neuen Ausstattung von Otto Krauß (Baculus: Bitterauf; Gretchen: Hanne Schmitz; Leitung: Otto Winkler); dann die Gastspiele der Dirigenten Leopold Ludwig (Oldenburg) und Herbert Albert (Baden-Baden) beide anerkannt erfolgreich; doch wären „Carmen" und „Bohème" natürlich noch nicht entscheidend.

Ein Ereignis war Leonhardts Abschied im ersten Symphoniekonzert. Nach Beethovens 7. Symphonie wuchs der Dank (wie nach dem „Fidelio") zu einer unmißverständlichen Vertrauenskundgebung für Leonhardt empor, dem die württembergische Musikgeschichte eine gebührende Anerkennung nicht versagen wird. (Vgl. auch den Bericht über Leonhardt im Augustheft.) Josef Pembaur spielte bei Leonhardt Liszts Totentanz und Ungarische Fantasie mit ungeheurem Erfolg; durch die Klangwelt des Klaviers konnte man vordringen zu allem Dämonischen, was Liszt mitzuteilen hat. — Die große Reihe aller Symphonien Beethovens, die Martin Hahn in geschichtlicher Folge leitet, erinnert an das zehnjährige Bestehen seiner segensreichen Volkssymphoniekonzerte mit dem Landesorchester. Dieses bestreitet auch die Abende der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"; es dirigierten bis jetzt Hans Knappertsbusch und Albert Hitzig. Der Reichssender Stuttgart hat seinen Schubert-Zyklus der Leitung Leonhardts anvertraut.

Besonders gepflegt wurde bei uns von jeher die Kammermusik. Beheimatet ist ja hier das Wendling-Quartett. In Regers Werk 133 wirkte am ersten Abend Walter Rehberg als glänzender Klavierkünstler mit. Auch das Kleemann-Quartett spielte Reger (Werk 121). Das wertvolle Stuttgarter Trio — Katharina Bosch-Möckel, Alfred Saal und Walter Rehberg — begann seine Abende mit Brahms und Schubert. Gut eingebürgert haben sich die kammermusikerfüllten Stuttgarter Schloßkonzerte (des städtischen Verkehrsamtes).

Mit wohldurchdachtem Lisztprogramm feierte in eindrucksvollem, hinreißendem Klavierspiel Else Herold die Gedenkzeit des Tondichters; der Erfolg des Abends war außergewöhnlich; die Künstlerin wird ihren Weg nehmen. Die Ortsmusikerschaft führt weiterhin die Werbung für Hausmusik durch; die erste Stunde galt Beethoven. Eine Eigenart Stuttgarts sind die vielen Kirchenkonzerte. Dankbare Zuhörer finden unter diesen Verhältnissen auch auswärtige Chöre, wie die weltberühmten Thomaner oder die Kurt Thomas-Kantorei (Berlin) oder die Wiener Sängerknaben. Überlegene, reife Orgelkunst bewährte Prof. Hermann Keller (von der Hochschule); als erfolgreich aufstrebenden Organisten begrüßen wir Anselm Homauer (St. Eberhardskirche).

Dr. Karl Grunsky.

ULM/D. Das Konzertleben hat im Herbst gleich mit vollen Klängen eingesetzt. Im 1. Sinfoniekonzert der NS-Kulturgemeinde hörte man das Violinkonzert von Tschaikowsky, von Siegfried Borries (Berlin) meisterhaft gespielt. In seinem Spiel einten sich Schönheit des Klanges, seelische Vertiefung und blendende Technik. Mit der anpassungsfähigen Begleitung wie mit der reifen Wiedergabe von Brahms' beglückender 1. Sinfonie erwies sich das Städtische Sinfonieorchester als leistungsfähiger, einheitlicher Klangkörper und sein junger Dirigent Walter Blaich als feinfühliger sicherer Deuter klassischer Musik. Mit dem gleichen Können setzte sich Blaich für ein anspruchsvolles neues Chorwerk in einem Festkonzert anläßlich der Reichstagung für Vorgeschichte ein: „Das Ewige Reich" von Heinz Schubert, das als süddeutsche Erstaufführung herauskam. Er führte den 300-köpfigen Männerchor (zu dem sich sämtliche Ulmer Gesangvereine zusammenfanden) und das Sinfonieorchester in klar aufgebauter Steigerung zu packender Wirkung. Josef Olbertz' durchschlagskräftiger Heldenbariton eignete sich für die rufenden, mahnenden Worte des Solisten. Dichtung (Wilhelm Raabe) und Musik wurzeln im Erleben der Gegenwart und wollen den Hörer zu tatbereiter Vaterlandsliebe entflammen. Der Chor ruft in vorwärtsdrängenden marschartigen Weisen zur Tat, während der Gesang des Solisten sich ruhiger, innerlicher ausbreitet. Das Orchester, das unter kräftiger Verwendung von Blasinstrumenten die Rufe untermalt, findet bei dem Heldengedenken auch zartere, innige Töne und blüht beim mächtigen Schlußchor leuchtend auf. Einleitend wurde die Festmusik von Wittmer gespielt, ein äußerlich wirkungsvolles Stück Musik mit hellen Fanfarenrufen, festlichen Bläserakkorden und Paukenschlägen. Ganz in die Bezirke reinen, beglückenden Musizierens führte das Münchener Kammerorchester Schmid-Lindner, das Händel, Bach und Mozart in letzter Vollendung nahebrachte, wobei Prof. Schmid-Lindner, Marita Neher, Lina Daimer und Folkmar Längin auch solistisch hervortraten.

Die Liedertafel eröffnete ihre Konzerte mit einem Liederabend des Berliner Baßbaritons Rudolf Watzke, der eine wunderschöne Stimme von verschwenderischer Fülle besitzt. Anläßlich ihres 70. Bestehens bewies der Männerchor sein Können im Kunstgesang an Wolfs Hymnus „Dem Vaterland" und Nicodés schwieriger Sinfonie-Ode „Das Meer". Lore Fischer sang mit wunderbarer Stimme und verklärter Reife Regers „An die Hoffnung" und das Solo im „Meer". Das verstärkte Städtische Orchester bestritt den orchestralen Teil unter der vorzüglichen Leitung von MD Fritz Hayn. 70 Jahre Ulmer Liedertafel, das bedeutet jahrzehntelange tätige Mitgestaltung des hiesigen Musiklebens durch künstlerisch hochstehende Chorkonzerte, die vom einfachen volkstümlichen Chor über die Kostbarkeiten der Klassiker und Romantiker bis zum weltlichen Oratorium (in Arbeitsgemeinschaft mit dem Verein für klassische Kirchenmusik) wertvolle Schätze brachten, während die seit 1919 bestehende Orchestervereinigung mit Erfolg kammermusikalische und leichtere sinfonische Werke pflegt. Die Liedertafel aber war und ist auch die Vermittlerin der meisten bedeutenden Gastkonzerte, ihr ist es zu verdanken, wenn man die größten und glänzendsten Pianisten, Geiger, Sänger, Kammermusikvereinigungen ihrer Zeit in Ulm erleben konnte.

Fritz Hayn feierte sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent der Liedertafel. Die Bedeutung dieses geschmackvollen, vielseitigen Musikers für das Ulmer Musikleben ist durch seine umfangreiche Tätigkeit als Klavierpädagoge und Konzertbegleiter, Münsterorganist, als vorzüglicher Erzieher und Dirigent des Männerchors und der Orchestervereinigung der Liedertafel, des Madrigalchors und des Münsterchors und vor allem als Dirigent der großen Chorkonzerte des Vereins für klassische Kirchenmusik genügend gekennzeichnet.

In der Oper des Stadttheaters begrüßt man mit Freuden wieder den ausgezeichneten lyrischen Tenor Herbert Neck und Walter Stoll, der als Wolfram und Zar (Zar und Zimmermann) bereits seinen schönen, kultivierten Bariton zeigen konnte. Neben den KM Mommsen und Blaich wird nun auch Otto Groß einige Opern und ein Sinfoniekonzert übernehmen, „Tiefland" kam unter seiner Leitung recht erfolgreich und wirkungsvoll heraus. Unter den neuen Kräften fielen bisher auf: Carla Maria Blendstrup (Opernsoubrette), Eugen Siemsen (Tenorbuffo) und vor allem die Jugendlich-Dramatische Gertrud Jenne, die durch ihre sehr schöne, beseelte Stimme und ihr harmonisches Spiel als Elisabeth starke Eindrücke hinterließ. Außer „Tannhäuser", „Tiefland" und „Zar und Zimmermann" ist die Erstaufführung der Gluckschen „Iphigenie in Aulis" zu nennen mit Jenne als würdevoller Heldin, Neck als Achill, Olbertz als stimmgewaltigem Agamemnon und der neuen Altistin Barbara Pfitzenreiter. Mommsen erschöpfte die Schönheit und Tiefe der Musik, Felix Klee setzte sie in stilgemäße Gliederung der Personen und Gruppen um. Eine Aufführung von eindrucksvoller Einheitlichkeit, für eine Provinzbühne wirklich eine kulturelle Leistung. Fritz Wagner.

WIESBADEN. Das deutsche Theater öffnete zuerst seine Pforten nach den Ferien. In einer vortrefflichen „Aida"-Wiederholung (Leitung Ernst Zulauf) stellten sich die neuverpflichtete Jugendlich-Dramatische, Daga Söderquist, als verinnerlichte Darstellerin der Titelrolle und Ferdinand Schneider als Rhadames vor. Daga

Söderquist vertiefte den Eindruck ihrer hohen Künstlerschaft in den „Toten Augen", „Tannhäuser", „Othello" usw. Der Nachfolger GMD Karl Elmendorffs, GMD Karl Fischer vom Mainzer Stadttheater, führte sich mit einer lebendigen Werktreue und blutvolle Gestaltung verratenden „Don Giovanni"-Aufführung ein. Auffallend breite Tempi mögen durch die damit erreichte Genauigkeit der Rhythmik und Stimmführung gerechtfertigt erscheinen. Ewald Böhmer war ein bestechender Titelheld, begleitet von dem famosen Leporello Georg Buttlars. Helena Braun (Donna Anna) erwies sich wie stets jeder Aufgabe überlegen. Lotte Fischbachs grazile, liebenswürdige Zerline unterstrich die täppische Wirkung des Masetto Heinrich Nillius', der durch gutes Material überraschte. Julius Katonas biegsamer Tenor sonnte sich in der Partie des Oktavio und Karl Erik Kempendahl hielt als Komptur vornehmes Format.

Als Konzertdirigent lernte man GMD Fischer bereits in 2 Sinfonie-Konzerten kennen. Er neigt in seiner Musikbesessenheit zu gelegentlichen Übertreibungen. So bei Webers „Euryanthe"-Ouverture und Beethovens 7. Symphonie. Bruckners IV. fehlte es noch an überlegener Gestaltung. Zwei Uraufführungen: Werner Trenkners „Variationen über eine Lumpensammlerweise", und Boris Blachers „Geigenmusik" war Fischer ein hingebungsvoller Dirigent. Den Geigenpart meisterte Edmund Weyns (1. KM). Dem 1. Konzert prägte Gaspar Cassados einzigartige Kunst (Schumanns Cello-Konzert) ihren Stempel ein und Hildegarde Ranczak sang im 2. Konzert mit dunkel timbriertem, ausgeglichenem Sopran Weber, Goetz und Strauß.

Im Kurhaus nahm die neue Spielzeit einen verheißungsvollen Anfang mit einem Klavierabend Alfred Hoehns. Er bewies an Bach und Beethoven erneut die natürliche Selbstlosigkeit, an Chopin und Schumann die technische und geistige Subtilität seiner Nachgestaltung. — Das erste Zykluskonzert mit Prof. Georg Kulenkampff als Solist des interessanten Violinkonzertes von Serge Prokofieff stand unter Prof. Clemens Krauß' Leitung. Als Belegstücke seiner überragenden, wirkungssicheren Gestaltungskraft brachte er Rich. Strauß' „Bürger als Edelmann"-Suite und Tschaikowskys 5. Symphonie. — Im 2. und 3. Konzert begrüßte Wiesbaden seinen ruhmreich aus dem Ausland zurückgekehrten „General" Carl Schuricht mit Begeisterung. Mit ebensolcher führte dieser verschiedene Neuheiten ins Treffen: Malipieros 1. Sinfonie dankte ihre Aufnahme Schurichts eindringlich liebevoller Betreuung. Luigi Cherubinis Sinfonie D-dur bestätigte des Meisters hohe Künstlerschaft. Die uns heute etwas fern gerückte Welt Claude Debussys konnte in „la mer" trotz aller Bewunderung der virtuosen Farbgebungen nicht für die Länge des Werkes fesseln. Zoltan Kodalys „Tänze aus Galantha" hingegen sind blutvolle, zutiefst im Volkstum wurzelnde, instrumentations- und satztechnische Meisterschaft aufweisende Musikstücke. Solisten der beiden Konzerte: Marcell Wittrisch, der wirkungsbedachte Tenor, und Viorica Ursuleac, die aus tiefem Erleben Gestaltende.

Der rührige KM August Vogt aus Wuppertal (Nachfolger Dr. Thierfelders) erwies sich in den bis jetzt stattgehabten beiden Volkssymphonie-Konzerten der Kurverwaltung als künstlerisch straffer, zielbewußter Dirigent, dem sowohl die kleinere, delikate, wie die große symphonische Form mühelos „liegt". Lea Pilttis lieblicher Koloratursopran und Anton Hoigts etwas zu zurückhaltendes Cellospiel waren den Konzerten solistisch eingereiht.

10 Kammermusik-Abende der Kurverwaltung, eine Werkreihe von vor Bach bis zur lebenden Komponistengeneration vorsehend, begannen recht vielversprechend mit Rameau, Haydn und Mozart Trios (Vogt-Trio), M. J. Leidesdorf Flötensonate (Frz. Danneberg), Dittersdorf, Mozart, Schubert Quartetten (Nocke-Quartett), einem Beethoven-Abend (verschiedene Kammermusiker des Kurorchesters) und einem Boccherini-Verdi-Abend (Nocke-Quartett, KM Schalk, Max Keller).

Der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" verlegte seine traditionsgemäß erlesenen Konzerte ins Residenztheater, und gewann dadurch mehr Raum und Zuspruch. Man hörte den in allen Stilen gleich sicheren und meisterhaften Walter Gieseking mit Bach, Mozart, Schumann, Chopin und Liszt (warum nichts Neues?), Hugo Kolberg mit Franz Rupp (Bach, Reger, Beethoven, Brahms), das Erdmann-Moodie-Schwamberger-Trio.

In der Bergkirche sang die Berliner Thomas-Kantorei unter Leitung des Komponisten Kurt Thomas' „Markus-Passion", eine der wertvollsten modernen a cappella-Schöpfungen und in der Kreuzkirche gastierte der Wormser Dreifaltigkeits-Kirchenchor unter Hans Kummers Leitung mit Bach. Grete Altstadt-Schütze.

WÜRZBURG. Das Staatskonservatorium ehrte Georg Vollerthun und Georg Schumann (Händel-Variationen). In dem Kölner Cellisten Franz Faßbender erblickt man einen ernsten Anwärter des Cellofaches am Staatskonservatorium, das seit dem Tode Ernst Cahnbleys (gest. 16. 3. 36) verwaist ist.

Die Leitung des Stadttheaters ging an Otto Reimann über. Sein Vorgänger Eugen Keller, Wiederhersteller unserer Oper, war in streng erzieherischer Gesinnung auf „Bühne" gerichtet. Die neue Leitung strebt eher geschmackvolles „Theater"

an; Betonung des Schauspielerischen als solchen, nach Möglichkeit auch Glanz; rühmenswerte Äußerung dessen die sorgfältig ausgestatteten „Toten Augen". Edle Myrtocle war Liesel Böning; stark auch Marc-André Hugues. Eine „Holländer"-Aufführung hob sich nur durch die Gäste Theodor Scheidl-Berlin und Ingeborg Holmgren-Nürnberg über das Durchschnittliche. Der Spielplan zeigt wenig Einsatz. „Martha" war entbehrlich; Richtung „Theater", wie übrigens auch „Tote Augen", die hier gut bekannt sind.

Der Thomanerchor besuchte uns wieder. Stark nachleuchtend das Abschiedskonzert zweier einheimischer Künstlerinnen, die nun nach Berlin übersiedeln: Maria Großhauser (edler großer Alt), Eugenie Braun (kraftvolles, temperamentvolles, farbiges Klavierspiel). Großer Klavierabend von Dr. Hobohm, titanisch beleuchtete Seelenlandschaft. In Stift Haug drei Uraufführungen: eine eigenwillige Introduktion und Fuge in g-moll für Orgel von Josef Amann; drei Lieder von Ludwig Hahn, entzückend durch Reinheit und Leichtigkeit, und eine Hymne für Frauen-, Männer- und gemischter Chor und Orgel von Ludwig Körber, geschlossen und farbig. Vortrag A. von Andreevsky: liebenswürdige und inhaltsreiche Schilderung des Einflusses deutscher Musikkultur in Rußland.

Eine Oktavgeige (ein Instrument, das zwischen Bratsche und Cello steht), wurde von Willy Schaller in einem Würzburger Konzert unter Hermann Ritter vorgeführt. Erbauer (bisher vier Instrumente) ist Johann Reiter, Mittenwald. Die Oktavgeige wird gestimmt und notiert wie die Geige, klingt jedoch eine Oktave tiefer. Sie wird als Armgeige gespielt. Wenn man sagen kann, daß die Oktavgeige eine Lücke ausfüllen möchte, so ist die Meinung nicht, daß etwa an der Besetzung des klassischen Streichquartetts etwas geändert werden soll. Doch sieht man eine Möglichkeit darin, Musik alter Meister chorisch zu besetzen. Gedacht wäre an eine Besetzung in Geige, Bratsche, Oktavgeige, Cello oder Gamba. Der Ton erwies sich als kraftvoll, sich dem Cello nähernd, angenehm, kernig, nicht einförmig.

Dr. Oskar Kloeffel.

WÜRZBURG. (UA Ludwig Körber: „Missa in honorem SS. Trinitatis".) Der Würzburger Domchor brachte unter DomKM August Pfeuffer eine „Missa in honorem SS. Trinitatis" von Ludwig Körber als Uraufführung. Es ist die bedeutendste Arbeit des jungen Tonsetzers. Die Messe ist stets vom Gesang her bestimmt, von der Gesangsbewegung als solcher. Die Choralgrundlage beherrscht die gesamte Thematik in allen Sätzen. So erscheint die Messe streng einheitlich und objektiv liturgisch. Der Grundcharakter ergriffener Ruhe wird bereichert durch viele Eigenzüge, eine empfindungsvolle innerliche Arbeit, gediegen, leicht zu singen, tief gefühlt, dankbar. Auch der Orgelpart zeigt schöne strenge Arbeit.

Dr. Oskar Kloeffel.

WUPPERTAL-ELBERFELD. (UA Fritz Gerhard: „Sinfonisches Orchesterspiel, Werk 12".) Das vom hiesigen städtischen Orchester unter Leitung von Klaus Nettstraeter mit schönem Erfolg uraufgeführte Werk des erst 26jährigen Tondichters stellt einen neuen Versuch dar, das Seelische (den Inhalt) über das rein Technische zu stellen. Ansprechend ist eine schön melodische Linienführung, unverkennbar die dramatische Steigerung. Die Instrumentierung benutzt auch moderne Ausdrucksmittel. Eine zahlreiche Zuhörerschaft nahm das sinfonische Orchesterspiel, von unserm Orchester schwungvoll wiedergegeben, mit starkem Beifall auf.

H. Oehlerking.

ZEITZ. Die hiesige NS-Kulturgemeinde eröffnete ihre winterliche Spielzeit mit einer flotten „Gasparone"-Vorstellung, die unter Hellmut Fellmers beschwingtem Stabe bei guter Besetzung einen geschlossenen Eindruck hinterließ.

Der Konzertverein begann sein 60. Konzertjahr mit einem Liederabend von Eva Liebenberg-Berlin. Man merkte ihrem noch immer recht schmiegsamen Organ an, daß der Bühnengesang ihre stärksten Saiten erklingen läßt; deshalb gelangen ihr auch Lieder mehr dramatischen Inhaltes sowie 2 Händel-Arien am besten. Wesentlicher Anteil am Erfolg der Künstlerin kam ihrem ausgezeichneten Begleiter K. A. Schirmer-Kassel zu, der in feinsinniger Weise die tonmalerischen Ergänzungen am Hupfer-Flügel zur Geltung brachte. Dem Andenken Franz Liszts war als 2. Veranstaltung ein Klavierabend Walter Rehberg-Stuttgart gewidmet, welcher als Hauptwerk die gewaltige h-moll-Sonate enthielt. Eine allumfassende, der problematischen Komposition wohl kaum etwas schuldigbleibende Wiedergabe sicherte dem Abend von vornherein den Erfolg, der sich dann im weiteren Verlauf immer mehr festigte und nach der szenischen Rhapsodie den Künstler noch zu 2 glänzenden Zugaben veranlaßte. — Das Städtische Orchester trat während der Berichtszeit leider nur ein einziges Mal (am Totensonntag) mit einem eigenen Konzert hervor. Ein guter Gedanke war es auf alle Fälle, den Landesleiter der Reichsmusikerschaft Mitteldeutschland, KM Hünecke, als Dirigenten zu gewinnen. Beethovens „Eroica" hat man hier — trotz der verhältnismäßig schwachen Orchesterbesetzung — lange nicht so gut ausgearbeitet vernommen. Lediglich der Konzertbesuch und auch die Zusammenstellung der Vortragsfolge hätten besser sein können. Für das Orchester selbst bedeutete der künstlerische Erfolg einen Ansporn zu weiteren Taten.

In kirchenmusikalischer Hinsicht ließ sich aus letztvergangener Zeit recht Erfreuliches melden. Zunächst besuchte uns anläßlich einer Ferienreise der Magdeburger Domchor, der unter Leitung von Bernhard Henking eine Reihe wertvoller Motetten (teilweise für Doppelchor) von Johann Bach, J. S. Bach, Heinrich Schütz und Chemin-Petit zu Gehör brachte und dessen kultivierter Chorklang volle Anerkennung verdiente. In M. G. Förstemann-Magdeburg lernten wir einen ausgezeichneten Orgelvirtuosen kennen, dessen geschliffene Technik und treffsichere Registrierkunst recht bemerkenswert hervortraten. Musikalische Feierstunden veranstalteten die St. Stephans- und die Nicolai-Gemeinde. In ersterer (am Totensonntag) ließ sich Organist W. Gleißner auch als Geiger hören mit einem Adagio religioso, einer Komposition des Unterzeichneten. In St. Nicolai hatte Organist H. W. Buchheit zur Adventfeier 2 Kantaten von Lübeck und Buxtehude aufs Programm gesetzt, welchen beiden er eine stilgerechte Wiedergabe zuteil werden ließ. Rudolf Winter.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Das Schwergewicht des musikalischen Sendeplans im März lag bei Stuttgart. Im Vordergrund stehen da zwei Funkopern: Mozarts „Titus" in der Funkbearbeitung von Willy Meckbach und eine höchst amüsante Märchenoper „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze (als Ursendung). Von Meckbach brachte Frankfurt vor etwa einem Jahr eine sehr geschickte Bearbeitung der Mozartschen „Zaide", die mit sicherer Hand die textliche Seite des musikalisch reizvollen Singspiels aufgelockert hatte. Nach diesem ausgezeichnet gelungenen Versuch sah man mit einiger Spannung Meckbachs dramaturgischer Arbeit auf dem ungleich schwierigeren Boden des „Titus" entgegen. Nach Auftrag und Entstehung weist die Prager Krönungsoper mancherlei stilistische Unausgeglichenheiten auf; neben Partien von tiefer Echtheit der Empfindung stehen solche eines spröden und äußerlichen Pathos. Meckbach hat nun unter Beachtung der funkischen Gegebenheiten die nicht minder spröde Szenik der Oper verdichtet und die Handlung klar und sinnfällig so profiliert, daß in erster Linie die Werkteile von ursprünglichem Mozartschen Adel (mit dem Höhepunkt des wirkungsvoll unterbauten Finale des 1. Akts) davon Nutzen zogen. Stuttgart setzte für die von Clemens Krauß geleitete Aufführung eine Reihe vollgültiger und funkbewährter Mozartsänger ein (u. a. Viorica Ursuleac, Inger Karén, Paula Kapper, Maria Cornelius, Fritz Krauß, Georg Hütter), deren geschlossene gesangliche Ausprägung im Verein mit der dramaturgischen Neufassung einen nachhaltigen Gesamteindruck sicherte. Daß Schultzes „Schwarzer Peter" im Rahmen des Frohen Funks über mehrere Sender ging, dessen freute man sich angesichts des frischen Zugriffs des von den „4 Nachrichtern" her bekannten Komponisten. Der Textbuchmann, Walter Lieck, hat aus dem niederdeutschen Märchen von der „Schwarzer Peter"-Spielfreundschaft des reichen und des armen Königs einen flüssigen Operntext geschaffen, der dem Musiker alle erdenklichen Möglichkeiten gibt. Darüber konnte das entzückende Gebild dieser blendend gekonnten Faktur aus Märchentand und quirlendem musikalischem Humor, aus fröhlicher Singbarkeit und einfallsreich gewandeltem Buffostil mit einem kleinen Schuß von leiser Opernparodie entstehen, das allen guten Geistern von Mozart bis Humperdinck verpflichtet, aber unbedingt eigenständig ist und für den Funk einen Gewinn bedeutet, den die Hörer herzlich begrüßten. Zumal die Stuttgarter Aufführung unter Gustav Görlich (Regie: Fritz Gauß; in den Hauptrollen: Wilh. Strienz, Hubert Buchta, Karl Jautz, Hannele Frank, Josef Degler und Robert Kiefer) den runden Trumpf mit sicherer Hand auf den Tisch legte.

Daß Stuttgart neben der Beendigung des verdienstlichen und wohlgelungenen Schubert-Zyklus und einer vorzüglichen Aufführung des anspruchsvollen Brahms'schen a-moll-Doppelkonzerts (unter Dr. Buschkötter, mit dem Geiger Otto Hoehn und dem Cellisten Walter Reichhardt) noch Zeit für eine, nicht zuletzt durch die Bearbeitung Hugo Hartungs, gewinnende Aufführung von Suppés „Boccaccio" fand, ist umso lebhafter anzuerkennen, als darüber die zeitgenössische Konzertmusik nicht zu kurz kam. Hier muß vorweg eine kammermusikalische Gabe von Rang genannt werden: Casimir von Pászthorys Cello-Sonate op. 13. Das gedanklich wie formal substanzhaltige Werk ist sinnvoll vom Soloinstrument aus empfunden, dessen Literatur damit um ein vornehmes Stück bereichert wird; es stellt dem Soloinstrument in geistvoll geschliffener Form eine Aufgabe von nicht geringen technischen Anforderungen, die durch die Farbigkeit des Klavierparts und durch die warme, wesenhaft österreichische Haltung der Sonate ungemein dankbar wird. Die Kraft liedmäßigen volkstümlichen Musizierens durchströmte eine dem Stuttgarter Komponisten Hans Gaßer gewidmete Konzertstunde (Klavier- und Orchesterlieder z. T. mit Chorrefrain, von Max Roth gesungen).

Frankfurt vermittelte an zeitgenössischen Werken in einem Konzert, bei dem man von Jaro Prohaska u. a. Gesänge von Busoni hörte,

Zilchers bezaubernde „Tanzphantaſie" und in einem ebenfalls von Rosbaud geleiteten Orcheſterkonzert das blendend inſtrumentierte, maleriſch-romantiſche Violinkonzert von Robert Heger (mit Erich Röhn im Solopart). In der Weſtmark-komponiſten-Reihe wurde Werner Kreutzburg (Leiter des Trierer Orcheſters) vorgeſtellt, deſſen Begabung auf dem Gebiet der poetiſch ausgedeuteten Idylle und einer tanzbeſchwingten Heiterkeit zu liegen ſcheint.

Ein wertvoller Beitrag zum deutſch-italieniſchen Kulturaustauſch war das von Frankfurt und Stuttgart übernommene „Italieniſche Meiſterkonzert" des Saarbrücker Senders (in Gemeinſchaft mit dem WHW und der Dante-Geſellſchaft). Unter Albert Jungs Leitung kamen mit dem Städt. Orcheſter und hervorragenden deutſchen Soliſten (Margarete Teſchemacher, Helge Roswaenge, Grete Lüddecke), denen ſich ein italieniſcher Meiſterinterpret, der Bariton der römiſchen Oper Cav. Pietro Sopranzi, zugeſellte, Glanzſtücke der italieniſchen Opernmuſik zur Wiedergabe.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Die „Volkskonzerte", Liebesgaben im Zeichen des Winterhilfswerks, ſichern ſich ihre Anziehungskraft neben der Bewährtheit der Werke, auf denen ſich dieſe bunten Programme aufbauen, vor allem durch die Prominenz der in ihnen tätigen Gäſte. Daß man ſich für die Leitung eines mit Helge Roswaenge ausgeſtatteten Konzerts einen ſo exemplariſchen Könner wie Rudolf Kraſſelt holte, ſei beſonders vermerkt.

Da dem Rundfunk die Möglichkeit und die Pflicht gegeben ſind, in hohem Maße Muſik der Gegenwart aufzuführen, ſie auf dieſe Weiſe überhaupt erſt einmal bekannt zu machen, wird der Lautſprecher (ganz beſtimmt für den Hamburger Muſikfreund, ſofern er ſich für Neues intereſſiert) die wichtigſte Informationsquelle über den wahren Stand der heutigen kompoſitoriſchen Entwicklung. Da ſelbſt der „Volksempfänger" den Anſchluß an die Sender des Reiches und daneben auch des Auslandes gewährleiſtet, kann ein aufmerkſamer Hörer weitgehende Kenntniſſe in der bezeichneten Richtung ſammeln; und glücklicherweiſe ſchlägt das Kennenlernen doch verhältnismäßig oft um in freudige Gefühle darüber, daß dieſes oder jenes in unſerer Zeit geſchrieben wurde. Im Rahmen dieſer Hamburger Funk-Chronik können natürlich nur die in den niederdeutſchen Sendebezirk fallenden Ereigniſſe berückſichtigt werden, obwohl es verlockend wäre, ihnen Aufführungen anderer Sender, ſowohl was den Geſichtskreis der Werkwahl wie auch den „artiſtiſchen" Stand der Wiedergabe betrifft, vergleichend gegenüber zu ſtellen.

Da den Mitarbeitern des Hamburger Senders ein ſo hervorragender Saxophoniſt wie Emil Manz angehört, iſt es ohne weiteres erklärlich, daß Komponiſten, die ſich mit den Problemen dieſes Inſtrumentes auseinanderſetzen, in ihm einen ungemein einſatzwilligen Interpreten finden. Seine Kunſt hat in beträchtlichem Maße die ausgedehnte „Sonate" (Alt-Saxophon und Klavier) von Erwin Dreſſel zu ſpüren bekommen, eine Muſik, die die klangliche Nuancierungsfähigkeit des Inſtrumentes in betont nachromantiſcher, ſich weich ausbreitender Geſtaltung anwendet.

Daß der Hamburger Walter Niemann in ſeiner „Harzreiſe" durch den ſtark „Niemanniſch" orientierten Klavierſpieler Karl Ludolf Weishoff vertreten war, mag den Autor ſehr gefreut haben, weil es ihm zeigen mußte, daß ſeine ſo durchaus „perſönliche" Haltung dem Klavier gegenüber doch Schule gemacht hat.

Der „Heimattag Gau Weſer-Ems" endete mit einem „Feierlichen Ausklang" aus Bremen, bei dem ſich der dortige GMD Walter Beck einen außerordentlichen Erfolg holte. Außer von Clemens Kraus habe ich noch nie von einem deutſchen Dirigenten eine ſo „echte" Puccini-Wiedergabe gehört wie bei dieſem „Manon Lescaut"-Stück unter Becks Hand. Daß drumherum noch ein Reger (2 Sätze der „Böcklin-Suite"), klanglich überaus delikat abgeſtuft und durchleuchtet, und der „Don Juan" von Richard Strauß erwieſen, mit welcher Hellhörigkeit und intuitiven Kraft ſich Beck in den ſubtilſten Feinheiten derartiger Orcheſterwerke auskennt, darf nicht verſchwiegen werden.

Eine große Stunde der Neuen Muſik wurde zuſammen mit einem „intereſſanten" „Trio" für Flöte, Bratſche und Cello von Albert Rouſſel ein Spätwerk Claude Debuſſys, die „Sonate" g-moll für Flöte, Bratſche und Harfe, ein Stück, das den Horizont der Tonkunſt um ein entſcheidendes Maß erweitert hat. Man fühlt ſich den Mitgliedern des Funkorcheſters K. Bobzien (Flöte), E. Doberitz (Bratſche), J. Berger (Cello), L. Lange (Harfe) für ihre Tat zu Dank aufgelegt.

Auch Buſoni, deſſen muſikaliſche „Erfindungen" (in ſeinen Werken und Schriften niedergelegt) von der Gegenwart immer ſtärker, wenngleich oft genug unbewußt, übernommen und ausgenutzt werden, gehört darum immer noch zu unſern „Neuen". Selbſt ein Parergon wie das „Duettino concertante nach Mozart", von Otto Rebbert und Hanſi Weißbrodt-Hardten vorgeführt, iſt „Modell" für manch ſpäter und von anderen Händen geformtes Stück geworden; aber die bei Buſoni waltende Großzügigkeit und Freiheit des Geiſtes, ſein Geſchmack, ſeine ſouveräne Herrſchaft über die Mittel, die er verwendete, ſind beſtimmend für den künſtleriſchen Rang des „Modells", das eben doch mehr iſt als Anſtoß und Anregung. Man kann von Buſoni aus weitergehen, ja vielleicht

auch über ihn hinausgehen, ohne daß er darum geringer erscheint. Und das machte die Auseinandersetzung mit ihm und seinem Werk, von welchem Punkt aus man auch darangehen mag, so anziehend und fruchtbar.

Gustav Adolf Schlemm hatte einen Orchesterabend auf „Musik um deutsches Liedgut" abgestimmt. Der stärkste Eindruck war Paul von Klenaus „Alt-Deutsche Liedersuite", die in keiner Weise konjunkturgebunden wirkt und vor allem die „Zitate" sich so weit aneignet, daß sie tatsächlich zum Ausdruck eigenen Wesens und Könnens des Komponisten werden, dessen Persönlichkeit die unmittelbare Größe ausstrahlt, die immer die überzeugendste Autorität wird.

Von dem Gastspiel der Budapester Philharmoniker wurde der zweite Teil übertragen, eine „Suite" (fis-moll) des Dirigenten Ernst von Dohnanyi und eine Opernsuite von Ferdinand Rékay.

Den Brahms-Abend, zum 40. Todestag des Meisters, empfand man, da das „Hamburger Brahms-Fest" auf die nächste Spielzeit verschoben ist, als eine festliche Kundgebung.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Ein des öfteren schon geäußerter Wunsch unsererseits scheint sich der Erfüllung zu nähern: daß nämlich bestimmte Tage der Woche für das Hörspiel, für das große repräsentative Orchesterkonzert festgelegt werden. Die Vorteile für Hörer und Sender liegen auf der Hand. Der Hörer — vor allem der nicht in dem Maße mit Kultur überlastete des flachen Landes! — kann sich seinen alltäglichen Abhörplan mit der übrigen Tageseinteilung in Einklang bringen, da er nun weiß, was er an sozusagen wichtigen Großsendungen an den bestimmten Tagen zu erwarten hat. Dem Sender wird eine helfende Zutat zu seinem sonstigen Sendegerüst an die Hand gegeben, die ihm die Programmanlage erleichtern wird. Es ist also allen mit dieser Festlegung bestimmter Sendungen an bestimmten Tagen gedient. Demgegenüber werden die Einwände einer Uniformierung des Sendeplans etwa oder gar einer Einzwängung bei Seite stehen können. Wir haben in erster Linie Kleinstadt und Land im Auge, deren Zeit lange nicht so zersplittert ist wie die des Großstädters, der seinen Bedarf an Bildung, Erhebung, Genuß außerhalb des Rundfunks mehr als reichlich decken kann. Kleinstadt und Land aber sind fast in Gänze auf den Rundfunk angewiesen. Ihnen gilt die fördernde Hilfe. Wir sind sicher, daß sich diese Anregung befriedigend einspielen wird und daß dadurch wiederum ein Weg gefunden ist, die Verbreitung des Rundfunks in Kleinstadt und auf dem Lande vorwärtszutreiben.

Außer der von uns schon gewürdigten Uraufführung der komischen Oper „Ulysses" von Brandts-Buys haben wir noch eine vom Stuttgarter Sender übernommene „Bohème" und den einaktigen „Zauberer" von R. v. Mojsisovics zu vermerken. Musik, die ebenso melodiös wie kurzweilig ist, die also gleichwertig die von Cervantes erdachte Mär vom gehörnten Ehemann stützt. Die vom Komponisten geleitete Wiedergabe dank einer vorzüglichen Besetzung gut; vielleicht hätte sie noch beschwingter sein dürfen.

Erfreulicherweise hellt der Reichssender München nach wie vor seine Vortragsfolgen für den Musikenthusiasten mit allerhand neuer Musik auf. Problematisches wird nicht serviert. Eine Art von Übersicht über „Neuestes vom Neuen" war das Orchesterkonzert „Junge deutsche Musik", in dem Spitta mit der Feierlichen Musik, Erich Lauer mit der Deutschen Suite, Maaß (Handwerkertänze), Karl Schäfer (Klavierkonzert) und Cesar Bresgen mit der Sinfonischen Suite vertreten waren. Stilistische Zweiteilung wurde sichtbar: Spitta und Lauer mehr zurückschauend, Schäfer und Bresgen musikantisch vorwärtsschreitend. Meisterlich gestaltete Rosl Schmid den Solopart des Klavierkonzertes. Nürnberg sandte ein Cembalokonzert von Kurt Rasch, das Wilhelmine Holzinger-Rauh spielte: merkwürdige Mischung von Barock und gezügelter Musizierlust. Urteil nicht gut möglich, da hörbar mehr Proben hätten gemacht werden müssen. Der frei ausschwingende Sopran Maria Degischers eignete sich prächtig für Seifferts zwar wirkungsvolle, aber doch zu wenig persönliche Orchesterlieder. Bildhaft klingt C. v. Paszthorys Märchenmusik zu Andersens „Erlenhügel". Ein recht amüsantes Werk (wenn auch mit unnötiger Anleihe verbrämt) ist Siegfried Schefflers „Orchestervariété"; lustige Knittelverse begleiten die Parade der Instrumente.

Auch in den Konzert- und Kammermusikstunden Neues. Mutig sprang Agnes Forell mit Klavierstücken von Serge Bortkiewicz zu dessen 60. Geburtstag ein. Maria Großhauser sang, in die Tiefe echter Liedkultur greifende Gesänge von Karl Marx. Gerne wiederhören möchte man das Streichquartett des lettischen Komponisten Jos. Wihtol; Temperament, prägnanter Einfall, hervorragendes Können. Das Studeny-Quartett machte sich um die Wiedergabe verdient. Julius Weismann spielte seine Silberstiftzeichnungen für Klavier, begrüßenswerte Bereicherung. Seine fis-moll Violinsonate hinterließ trotz manch reizvoller Einzelzüge doch mehr zerrissenen Eindruck. Überlegen gestaltete Lotte Sachsse die frisch zupackenden Bachvariationen Hans Sachsses. Eine auffallend schöne Stimme ist Trude Wildberg-Schönleber zu eigen, sie sang wundervoll beseelte Lieder Bodo Wolfs.

Über das gewohnte Mittelmaß hinausragende

Sendungen: Puschkinlieder zur Feier von dessen 100. Todestag. Herrliche Gesänge Dargomyshkys, Cesar Cuis, dann Borodins und Gretschaninoffs blieben im Gedächtnis. Die Wiedergabe durch Nina Karius über alles Lob erhaben. Auf Wiederhören! Köstliche Musik des old merry England hat Schleifer zu einer Sendung über Elisabeth von England zusammengestellt. Für viele werden die Portugiesischen Lieder eine Überraschung bedeutet haben; tiefgehender Unterschied zur spanischen Musik, denn Portugal liebt melancholisch schmiegsame Melodie, die auch dem geschmeidigen Tanzlied weich ihren Stempel aufdrückt.

Man greife zu: Neue Deutsche Musik der Jugend; Lieder von Karl Marx; Puschkin-Gesänge in der Interpretation Nina Karius'.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 8. Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, veranstaltet mit der Stadt Regensburg, in dessen Rahmen des Meisters Büste in der Walhalla b. Regensburg feierlich aufgestellt wird, findet nunmehr vom 5.—8. Juni statt. Aus diesem Grunde wurde das für die Zeit vom 21.—25. Mai anberaumte Berliner Brucknerfest auf einen späteren Zeitpunkt verschoben und die Tonkünstlerversammlung des ADMV in Darmstadt-Frankfurt um 3 Tage (= auf 8.—13. Juni) verlegt.

Ergänzend zu unserer letzten Nachricht über das Programm der Tonkünstlerversammlung des ADMV können wir nun heute noch die Festdirigenten mitteilen: der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, GMD Friderich-Darmstadt, Operndirektor Bertil Wetzelsberger-Frankfurt a. M., KM H. Rosbaud-Frankfurt a. M., GMD Konwitschny-Freiburg i. Br., Musikreferent der Reichsjugendführung Gerhard Maaß. Werner Trenkner dirigiert sein Werk selbst. Die Kantate „Frühlingsfeier" von Helmut Bräutigam wird von Prof. Müller-Blattau-Frankfurt a. M. geleitet.

Das reichhaltige Programm der 2. Komponistentagung auf Schloß Burg sieht neben den zahlreichen musikalischen Veranstaltungen und der eigentlichen Arbeitstagung auch gesellige Stunden auf der Burg selbst, einen Besuch in Remscheid (mit Festkonzert unter MD Horst Tanu Margraf) und einem Ausflug zum Altenberger Dom vor.

Die Kurverwaltung Bad Kreuznach veranstaltet am 29. und 30. Mai ein Musikfest „Zeitgenössische Chor- und Konzertlieder". In die musikalische Leitung teilen sich MD Joseph Knettel-Bingen und MD Bruno Weyersberg-Bad Kreuznach. Außer einigen Solisten wirken der gemischte Chor der Konzertgesellschaft und das Kurorchester Bad Kreuznach vom Stadttheater Koblenz mit.

Das diesjährige Jenaer Musikfest (25. bis 26. April) begann mit einer Orgelfeierstunde Prof. Michael Schneiders (Köln) in der Stadtkirche, der sich eine Abend-Aufführung von Hans Pfitzners „Deutscher Seele" durch den gemischten Chor Weimar (Ltg. Prof. Dr. Oberborbeck) anschloß. Tags darauf hörte man Mozarts c-moll-Messe (Ltg. Prof. Volkmann).

In Ludwigsburg finden auch in diesem Jahre sechs Schloßkonzerte statt und zwar am 23. Mai, 6. und 20. Juni, 4. und 18. Juli und am 12. September. Vorgesehen sind Mozart-, Schumann-, Haydn-, Bach-, Schubert- und Beethovenabende.

Die Stadt Cöthen, in der J. S. Bach von 1670—1723 als Kapellmeister wirkte, veranstaltete Anfang April ein Bach-Fest mit einem Kammerkonzert „Musik an anhaltischen Fürstenhöfen" im Schloß und einer Aufführung der „Matthäus-Passion" in der Jakobskirche.

Die Berliner Kunstwochen 1937 (21. April bis 6. Juni), die diesmal den Romantikern und Anton Bruckner gewidmet sind und soeben mit einem Akt im Festsaal des Rathauses feierlich eröffnet wurden, führen auch eine Reihe ausländischer Künstler in die Reichshauptstadt. So wurden das Pasquier-Trio, das Calvet-Quartett, der französische Pianist Alfred Cortot, William Primrose, Lubka Kolessa und Alma Moodie verpflichtet.

Dänemark bereitet große Buxtehude-Feierlichkeiten vor, bei denen eine Reihe bekannter Musiker mitwirken.

Bad Kissingen veranstaltet im Rahmen der vom 6.—15. Mai stattfindenden Mainfränkischen Gaukulturwoche ein Musikfest, bei dem u. a. Hermann Zilchers „Gebet der Jugend" und Hans Schindlers „Turmmusik" zur Aufführung kommen.

Im Rahmen des Musikfestes in Bad Elster (15.—18. Juni) werden Sigfried Walther Müllers „Böhmische Musik", Hans Wolfgang Sachses „Debussy-Variationen" und Karl Thiemes „Trio für Flöte, Oboe und Bratsche" zu hören sein.

Die Wiesbadener Maifestspiele beginnen in diesem Jahre mit Hans Pfitzners „Der arme Heinrich".

Die Stadt Graz beabsichtigt, auf dem dortigen Schloßberg eine Festspielbühne zu

ſchaffen, auf der vor und nach den Salzburger Feſtſpielen Opernaufführungen ſtattfinden ſollen. Geplant iſt zunächſt Beethovens „Fidelio" und Strauß' „Salome".

Beim Schweizeriſchen Tonkünſtlerfeſt in Baſel (28.—30 Mai) werden Konzertwerke von Willy Burkhard, Müller von Kulm, Rudolf Moſer, Albert Moeſchinger, Heinrich Sutermeiſter, Conrad Beck, Othmar Schoeck, Hermann Suter, André Marescotti, Paul Müller, Pierre Maurice, Jean Binet und Fritz Brun zu hören ſein. Das Stadttheater beteiligt ſich am Feſt mit einer Aufführung von Hans Haugs „Tartuffe"

Die Wittener Muſiktage 1937 (2. bis 4. Mai), die unter der künſtleriſchen Leitung von KM Robert Ruthenfranz ſtehen, ſehen 6 Feſtveranſtaltungen mit ausſchließlich zeitgenöſſiſcher Muſik vor.

Bad Mergentheim wird auch in dieſem Sommer eine Reihe feſtlicher Muſikveranſtaltungen bieten, in deren Programmen die Namen führender deutſcher Soliſten zu leſen ſind. So ſpielen dort Prof. Elly Ney mit ihrem Trio, Prof. Alfred Hoehn, Ludwig Hölſcher, Prof. Max Strub u. v. a.

Das Prager Deutſche Theater wird auch heuer wieder Mai-Feſtſpiele veranſtalten, bei denen feſtliche Opernaufführungen mit beſonderen feſtlichen Schauſpielabenden wechſeln ſollen. U.

In der Zeit vom 9. bis zum 13. Mai finden in Leipzig Muſiktage ſtatt, die in einer Reihe von Veranſtaltungen ausſchließlich Werke zeitgenöſſiſcher Leipziger Komponiſten bringen werden, darunter zahlreiche Uraufführungen.

Das Deutſche Muſikfeſt in Wiesbaden (23.—29. April) iſt Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner gewidmet.

Über das Programm des Schleſiſchen Muſikfeſtes in Görlitz (28.—30 Mai) wird nunmehr bekannt, daß Haydns „Schöpfung", die „Deutſche Motette" von Strauß, zwei neue Kantaten für Soli, Chor und Kammerorcheſter von Otto Reinhold und Eberhard Wenzel (unter Kreuzkantor Rudolf Mauersberger) und Beethovens „Leonoren-Ouvertüre 3", Brahms' „Klavierkonzert B-dur", Max Trapps „Fünfte Symphonie" und Richard Strauß' „Till Eulenſpiegels luſtige Streiche", Hans Pfitzners „Ouvertüre zu Käthchen von Heilbronn", das „Violinkonzert A-dur" von Mozart und die „8. Symphonie" von Anton Bruckner (unter Hermann Abendroth) zur Aufführung kommen. In einem Soliſtenkonzert ſpielte Georg Kulenkampff die C-dur-Sonate von Joh. Seb. Bach, Frau Hey „Die Wanderer-Fantaſie" von Schubert und Helene Fahrni ſingt Lieder mit Klavierbegleitung von Heinz Marten.

Anläßlich des 85jährigen Beſtehens des Geſangvereins Cäcilia München-Gladbach veranſtaltet dieſer gemeinſam mit der Stadtverwaltung unter Leitung von GMD Hans Gelbke im November ein zweitägiges Muſikfeſt. Das Programm ſieht Werke von Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner und Zilcher vor.

Als Auftakt zu dem 700jährigen Stadtjubiläum Geras, das vom 21. bis zum 29. Auguſt gefeiert werden ſoll, veranſtaltet der Ortsverband Gera der NS-Kulturgemeinde vom 2. bis 11. Mai Geraer Kulturtage mit einer großen Anzahl hervorragender Veranſtaltungen. Gleichzeitig ſoll durch dieſe feſtlichen Ereigniſſe der Tatſache gedacht werden, daß Gera nunmehr ſeit 150 Jahren Theaterſtadt iſt. Zwei bedeutſame Konzerte mit Uraufführungen von Werken auslandsdeutſcher Komponiſten leiten die Feſttage ein. Im Reußiſchen Theater wird u. a. Beethovens „Fidelio" und Ottmar Gerſters Oper „Enoch Arden" aufgeführt. Ferner iſt ein volkstümliches Theaterfeſt vorgeſehen, in allen Ortsgruppen der NSDAP werden Aufführungen, Konzerte und Vorträge ſtattfinden. Außerdem wird unter dem Titel „150 Jahre Reußiſches Theater" eine Ausſtellung die Geraer Theater- und Kulturentwicklung zeigen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Beim Feſtakte anläßlich der Aufſtellung der Bruckner-Büſte in der Walhalla werden auch die beiden öſterreichiſchen Sängervereine, deren Chormeiſter Anton Bruckner war, der Sängerbund „Frohſinn" in Linz und der Akad. Geſangverein „Ghibellinen" in Wien, vertreten ſein.

Die Dresdener Brucknervereinigung (Zweiggruppe der IBG) veranſtaltete am 16. März zu Werbezwecken einen Kammerabend mit Werken von Wolf und Bruckner. Einleitend ſprach Dr. Laux über die Eigenart beider Komponiſten und über die Fäden, die von Wagner zu ihnen gehen: der eine der Wagner des Liedes, der andere der Wagner der Sinfonie. Kammerſänger Arno Schellenberg von der Staatsoper brachte dann mit außerordentlichem Erfolge fünf von den neu aufgefundenen Wolfliedern zu Gehör. Den Schluß bildete die 3. Sinfonie Bruckners, in der Bearbeitung Grunskys für 2 Flügel von den Damen Schultze und Grützner in tadelloſem Zuſammenſpiel, mit klarer Herausarbeitung des Themenmaterials und in ſtraffer Rhythmiſierung zu Gehör gebracht. Die Veranſtaltung bedeutete in ihrer vornehmen Aufmachung einen Erfolg auf der ganzen Linie, inſofern ſie der IBG eine Anzahl neuer Mitglieder zuführte. M.

Der Buchholzer Männerchor konnte kürzlich auf ein 100jähriges Beſtehen zurückblicken. Auch der Männergeſangverein in Biedenkopf feierte zu Beginn dieſes Jahres ſein hundertjähriges Beſtehen.

Der Musikverein Beutelsbach i. W. begeht am 27. Juni seine 50-Jahr-Feier.

Als Nachfolger des verstorbenen Sängerführers Josef A. Jaksch wurde Hofrat Hermann Reuther zum Vorsitzenden des Österreichischen Sängerbundes gewählt.

In Zürich ist ein Schweizerischer Berufsdirigenten-Verband ins Leben getreten.

Die unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Schiedermair-Bonn stehende Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte hatte zu einer Sitzung im Musikwissenschaftlichen Seminar der Bonner Universität eingeladen. Vor vier Jahren in Aachen von dem Vorsitzenden gegründet und dem Bonner Beethovenarchiv angegliedert, will sie zunächst eine Sammelstelle aller in behördlichem und privatem Besitz sich befindenden Dokumente sein. Die Planung bezweckt eine Forschungsstelle zu werden, wie sie das Rheinland bisher nur in der bildenden Kunst aufzuweisen hat. Man erstrebt dabei die Ausgabe von „Landesdenkmalen", wie wir sie ähnlich in den Denkmälern Deutscher Tonkunst besitzen. Die literarischen Arbeiten sollen, da von einem Jahrbuch abgesehen wird, in einer rheinischen Monatsschrift Aufnahme finden um eine geschlossene Übersicht jederzeit zu ermöglichen. Volks- und Bauernlieder sind in den Forschungskreis ebenso einbezogen, wie alte Barockorgeln, über deren musikwissenschaftliche Wertung noch alle Unterlagen fehlen. Die Musikentwicklung einzelner Städte wie die Geschichte bedeutender Chorvereinigungen sollen in den Arbeitsbereich aufgenommen werden. Daß dem Liedschaffen am Rhein ein Hort vielgestaltiger Forschungsmöglichkeit gegeben ist, belegte der Vorsitzende durch Namen wie Zuccalmaglio u. a. — Das Arbeitsgebiet soll etwa die Rheinprovinz umschließen. An „Landesdenkmalen" ist zunächst das Werk der Hildegard von Bingen in Aussicht genommen, dem ein Band Kölner Karnevalslieder folgen soll. Die Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Musikforschung ist durch die Personalunion des Vorsitzenden gewährleistet. In Zukunft will man die Tagung anschließend an rheinische Musikveranstaltungen erwägen. A. Pohl.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Konzertmeister Eduard Oswald, Lehrer an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe, wurde der Titel Professor verliehen.

KM Franz Rau-München, ein Schüler Geheimrat Sandbergers und Prof. Bückens, ist in den Lehrkörper der Schlesischen Landesmusikschule berufen worden.

Das Konservatorium der Musik in Dresden ist nach 80jährigem Bestehen in den Besitz der Landeshauptstadt übergegangen. Als Nachfolger des Staatskapellmeisters Kurt Striegler übernimmt Dr. Walter Meyer-Giesow die künstlerische Leitung des Instituts.

An der Hessischen Landesmusikschule Darmstadt wird die bereits bestehende Opernschule zu einer Theaterschule ausgebaut. Als Lehrer wurden bewährte Kräfte des Hessischen Landestheaters verpflichtet. Die Gesamtleitung liegt beim Direktor des Instituts Bernd Zeh.

Die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart trat in diesem Winter mit wertvollen Veranstaltungen mehrmals vor die Öffentlichkeit. Im letzten Konzert hörte man Bachs „4. Brandenburgisches Konzert", Beethovens „3. Konzert für Klavier in c-moll" und Haydns G-dur-Symphonie.

Das Jenaer Konservatorium feierte das Gedenken Johannes Brahms' mit einem romantischen Abend, der vom Lehrkörper bestritten wurde. Dabei trat der junge Hamburger Pianist und Meisterschüler Prof. Eickemeyers, Fritz Löbnitz, besonders verdienstvoll hervor.

Der Hochschulchor der Badischen Hochschule für Musik hat gemeinsam mit den Kammermusikklassen der Studierenden und dem Badischen Kammerorchester auch im abgelaufenen Winter eine rege Tätigkeit entfaltet.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar sieht auch für das Sommersemester wieder eine Reihe wertvoller Veranstaltungen vor: in 6 Hochschul-Konzerten, 4 Sonderveranstaltungen, 6 Abendmusiken und 10 öffentlichen Vorträgen wird Meisterkunst und Schaffen der Lebenden vermittelt.

Das Collegium musicum der Universität Frankfurt a. M. veranstaltet einen Abend „Deutsches Leben im Lied" unter Leitung von Prof. Dr. Müller-Blattau.

Die Reichsjugendführung bereitet eine Reihe größerer Veranstaltungen vor, die ausschließlich oder zum Teil der Musik gewidmet sind. Vom 26. April bis 9. Mai findet in Düsseldorf das 1. Reichslager für Feier und Freizeit statt, das sich mit Fragen des Volksspiels und der Puppenspiele beschäftigt. Vom 20.—30. Mai versammelt ein Reichsführerlager, in dessen Verlauf eine musikalische Morgenfeier, eine offene Singstunde und ein großes Konzert geplant sind, die aktive Führerschaft der HJ in Weimar. Vom 10.—30. Juni findet das diesjährige kulturpolitische Lager in Berchtesgaden statt. Vom 1.—7. Oktober ist das diesjährige Reichsmusik-Schulungslager der HJ in Stuttgart vorgesehen, an das sich wieder 3 Musiktage anschließen.

Das Kulturamt der Reichsjugendführung hat sich entschlossen, „Musikschulen für Jugend und Volk" aufzubauen, deren Leitung für

Berlin bei Gerhard Nowottny liegt. Diese Institute wollen die zeitlichen Schwierigkeiten zwischen Formationsdienst und musikalischer Schulung beheben und eine gesunde Zusammenarbeit gewährleisten. Sie befassen sich mit Singarbeit und Instrumentalunterricht.

KIRCHE UND SCHULE

Organist Bruno Schulz von der St. Marienkirche in Rügenwalde/Ostsee veranstaltete im vergangenen Winter erstmalig geistliche Abendmusiken mit Werken von Joh. Seb. Bach, Reger und anderen Meistern. Mitwirkende waren der Kirchenchor, Prof. Walter Schulz von der Staatl. Hochschule für Musik, Weimar (Cello) und das Soloquartett für Kirchengesang, Professor Röthig (Leitung: Dr. Taut, Leipzig).

Johannes-Ernst Köhler-Weimar veranstaltete kürzlich einen Orgelabend mit zeitgenössischen Werken. Zur Aufführung gelangten Orgelwerke von Hans Brönner-Weimar, Fritz Schulze-Dessau und Choralvorspiele von Alfred Thiele-Weimar. In Ergänzung des Programms spielte der bekannte Weimarer Cellist Prof. W. Schulz u. a. die Uraufführung einer ihm gewidmeten Sonate für Cello und Orgel von Günter Raphael, die eine wertvolle Bereicherung der nicht sehr umfangreichen Literatur für Cello und Orgel darstellt.

In einer Orgel-Vesper in der Lutherkirche in Chemnitz kam eine Kette von 16 Orgelstücken von Paul Krause-Dresden durch Organist Walter Otte zur Uraufführung aus dem Manuskript.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, und der Oberbürgermeister Berlins haben Mittel zur Förderung besonders musikbegabter Volksschüler bereitgestellt, denen damit die Möglichkeit zur Erreichung einer höheren Leistungsstufe gegeben werden soll. Die Hauptschulverwaltung Berlins hat nun zunächst insgesamt 125 musikalisch begabte Kinder ausgewählt, von denen 59 die Prüfung der Fachschaft Musikerzieher bestanden.

Gerard Bunk-Dortmund brachte im Rahmen seiner regelmäßigen Orgelfeierstunden kürzlich Karl Höllers neues Orgelwerk zur Uraufführung. Besonders verdienstvoll ist auch seine Erstaufführung von Joh. Seb. Bachs „Musikalischem Opfer".

Während der österlichen Musikaufführungen in der Dresdener Hofkirche hörte man die Uraufführung eines „Stabat mater" für Tenorsolo, Knaben- und Männerchor und Orchester von Karl Maria Pembaur.

In einer geistlichen Abendmusik des Zwickauer Kammerchors kamen Paul Kröhnes „Passacaglia und Fuge cis-moll" zur Aufführung.

In Hannover setzte sich Frank Faber, ein Schüler Karl Straubes, für zeitgenössische Musik ein, indem er in einem 3 Abende umfassenden Zyklus ausschließlich Orgelwerke von Joh. Nep. David zum Vortrag brachte. David's Schaffen, bis dahin in Hannover unbekannt, wurde bei Presse und Publikum freudig aufgenommen.

Der Weimarer Prof. Walter Schulz (Gambe und Violoncello) und der Breslauer Cembalist Hans Pischner konnten vor kurzem bei einer anläßlich des 252. Geburtstages Joh. Seb. Bachs in Breslau stattgefundenen Bach-Feier eine begeisterte Aufnahme verzeichnen.

Organist Dietrich Krüger spielte in der St. Annenkirche zu Elbing zeitgenössische Orgelmusik, darunter die Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von Joh. Hannemann, Präludium und Fuge in a-moll op. 25 Nr. 1 von Sigfried Walther Müller und die Fantasie in e-moll op. 4 von Günther Ramin.

Die von der Stadt Heidelberg gegründete Städtische Singschule begeht Anfang Juli die Feier des 10jährigen Bestehens und veranstaltet aus diesem Anlaß drei größere Konzerte, die einen Überblick über die Arbeit der heute 31 Klassen umfassenden Schule geben sollen.

PERSÖNLICHES

Franz Konwitschny, der in Freiburg i. Br. als Generalmusikdirektor wirkt, ist vom General-Intendanten in Frankfurt a. M. vom 1. August 1938 bis 31. August 1941 als Musik-Direktor der Stadt Frankfurt a. M. verpflichtet worden. In der Spielzeit 1937/38 wird Konwitschny in der Oper und im Museum als Gastdirigent tätig sein.

Generalintendant Gust. Deharde vom Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin wurde als Leiter der Württembergischen Staatstheater nach Stuttgart berufen.

Die Ostertage brachten endlich die Entscheidung über die Wiederbesetzung des städtischen Musik- und Operndirektorpostens in Krefeld. Oberbürgermeister Dr. Heuyng ernannte den musikalischen Oberleiter des Deutschen Kurzwellensenders in Berlin, MD Richter-Reichhelm, zum Leiter des Krefelder Musikwesens. Das Interregnum von zwei Jahren (nach dem Weggang Dr. Meyer-Giesows) hatte sicherlich viel des Interessanten an Gastdirigenten gebracht, aber keinerlei Aufbau des Musiklebens. MD Richter-Reichhelm ist erst 31 Jahre alt. Geboren zu Breslau, studierte er an der Hochschule Berlin, war dann Leiter der Oper und der Konzerte in Königsberg, von wo aus er an den Deutschen Kurzwellensender Berlin kam. Der neue Leiter wird in Krefeld erst im Herbst an der Oper in Erscheinung treten. Bis dahin untersteht die Oper weiterhin dem früheren Operndirektor (dem Gründer der Krefelder Oper) Kurt Cruciger, der (seit Jahren pensioniert) seine unverminderte Schaffenskraft erfolgreich zur Verfügung gestellt hat. Im Konzertleben wird MD Richter-Reichhelm dagegen bereits im Frühjahr oder Sommer in Tätigkeit treten, da die

VIKTOR HRUBY

*9. 5. 1894

Variationen über ein eigenes Thema

Besetzung: Streicher, 2 Flöten (Kl. Flöte), 2 Oboen, (Engl. Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Schlagwerk (3 Spieler).
Aufführungsdauer: etwa 30 Minuten.

Die sieben Variationen sind eigentlich sieben in sich abgeschlossene Orchesterstücke, deren thematischer Inhalt immer aus dem Hauptthema geschöpft ist; sie sind rein tonalen Charakters, wenn auch in Satztechnik und Harmonik durchaus modern. Die erste Variation trägt den Charakter eines kurzen Präludiums, die zweite entspricht einem burlesken Scherzo im Zweivierteltrhythmus, in der dritten wird ein aus dem Thema geschöpfter ostinater Baß von anderen Stimmen umspielt, die vierte bringt in einem ruhigen Satz eine mehr romantische Stimmung, die fünfte verarbeitet aus dem bereits variierten Thema ein Fugato und steigert sich bis zum breiten Ausklang als wuchtigste der Variationen. Der sechste Satz, ein leichtbeschwingtes Allegretto, leitet über zum siebenten, der, immer ruhiger werdend und in zarte sphärenhafte Akkorde ausklingend, dann zum Finale führt, in dem das Thema noch einmal in seiner Urgestalt aufleuchtet, um dann ganz leise zu verlöschen.

*

RUDOLF KATTNIGG

*9. 4. 1895

Abendmusik

Vorspiel in spanischer Art — Ein ernster Gesang — Ständchen eines Unglücklichen — Rondo.

Besetzung: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten (an Stelle der ersten auch Alt-Saxophon in Es), 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Harfe, 3 Pauken, große und kleine Trommel, Becken, Glöckchen, Triangel und Xylophon.
Aufführungsdauer: 29 Minuten

Ein Hauptthema im Bolero-Rhythmus durchzieht den ganzen ersten Satz, der mit kräftigen Pizzikato-Akkorden beginnt. Seinen Mittelteil bildet ein warm klingender Streichersatz, der allmählich auf die Holzbläser übergeht. Wie er begonnen, klingt der Satz wieder aus; das Hauptthema kehrt wieder, um schließlich in zarten Harfen und Pizzikato-Tönen zu verwehen. Im alten Stil gibt sich der „ernste Gesang", der einer Sologeige unter Streicherbegleitung übertragen ist. Er wird abgelöst von der eigentlichen „Serenade"; sehnsüchtigen Lautentönen, die trotz einsetzenden Sturms und Gewitters nicht verstummen. Ein groß angelegtes Rondo beschließt das Ganze. Es klingt an den ersten Satz wieder an, das Thema wird in vielfachen Varianten wiederholt, bis es schließlich wuchtig einherschreitend den wirksam gesteigerten Abschluß herbeiführt.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

Joh. Nep. David

Partita für Orchester

I. Allegro. II. Andante. III. Andante
IV. Allegretto con grazie. V. Vivace

Besetzung: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug u. Pauken

Aufführungsdauer 31 Minuten

Taschenpartitur Rm. 2.50

*

Bisher folgende Aufführungen:

Leipzig
(Uraufführung)
Prof. Hermann Abendroth

Linz a./D.
Erstauff. f. Österreich
Prof. Robert Keldorfer

Berlin
G. M. D. Prof. Dr. Peter Raabe

Köln a./Rh.
G. M. D. Eugen Papst

Leipzig
Prof. Walther Davisson

Für die nächste Konzertzeit ist das Werk bereits in etwa fünfzehn Städten zur Aufführung vorgesehen

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

Stadtverwaltung ein großes Graener-Fest und ein weiteres Musikfest plant. Hermann Waltz.

Hermann Wunsch wurde als Lehrer für Komposition an die Staatl. akad. Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Das Borries-Streichtrio der Herren Siegfried Borries, Carl Spannagel und Dr. Herbert Schäfer hat sich aufgelöst.

Nach erfolgreichem Gastspiel wurde der Braunschweigische GMD Rudolf Moralt als Direktor an die Grazer Oper verpflichtet.

Mit Beginn der neuen Spielzeit übernimmt Opernsänger Karl Röser-Weimar die Oberspielleitung der Oper am Landestheater Gotha-Sondershausen.

Der vor kurzem als Nachfolger Walter Zöllners nach Jena berufene Organist Fleischer erhielt einen Ruf als Lehrer an das Landeskonservatorium der Musik und Organist an die Universitätskirche zu Leipzig als Nachfolger Prof. Friedrich Högners.

Carl Federle, Mitglied der Weimarischen Staatskapelle und langjähriger Schüler von Prof. Walter Schulz, wurde als 1. Solovioloncellist und Lehrer der Städtischen Musikschule nach Osnabrück berufen.

Dr. Günther Rennert vom Opernhaus Frankfurt/M. wurde für die kommende Spielzeit als Spielleiter der Oper und Operette an die Städtischen Bühnen Wuppertal verpflichtet.

Der Leiter der Tanzgruppe der Wuppertaler Bühnen, Günther Heß, wurde an die Berliner Staatsoper berufen.

Als Nachfolger von Hermann Nissen, der, wie bereits gemeldet, an das Görlitzer Grenzlandtheater ging, wurde Dr. Jost Dahmen zum Intendanten des Nordmark-Landestheaters in Schleswig berufen.

GMD Clemens Krauß' Gastspielvertrag mit der Oper in Frankfurt a. M. wurde für zwei weitere Spielzeiten verlängert.

Geburtstage.

Obermusikmeister Albert Rossow, Leiter des Koßleck'schen Bläserbundes, wurde 80 Jahre alt.

Am 3. April wurde der Theater- und Landschaftsmaler Prof. Eugen Quaglio, der 1891 bis 1923 an der Berliner Opernbühne wirkte, achtzig Jahre alt.

Prof. Eduard Behm, als Komponist und Pianist geschätzt, feierte am 8. April seinen 75. Geburtstag.

Am 23. März wurde Kammersänger Ludwig Heß, vormals Professor an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, sechzig Jahre alt.

KM Philipp Werner, Dirigent des Chemnitzer Philharmonischen Orchesters, feierte seinen 60. Geburtstag.

Prof. Peter Dahm, seit 35 Jahren Lehrer an der Hochschule für Musik in Köln, wurde 60 Jahre alt.

Der finnische Komponist Madetoja, neben Sibelius die stärkste Kraft auf dem Gebiet der symphonischen Orchestermusik Finnlands, vollendete am 27. Februar sein 50. Lebensjahr.

Todesfälle.

† in Berlin MD Heinrich Bries, langjähriger städtischer Musikdirektor in Cleve, 73 Jahre alt.

† KMD Paul Gläser in Großenhain, bekannt durch seine Oratorien „Jesus" und „Es ist vollbracht", 66 Jahre alt.

† Albert Herrmanns, langjähriger Heldenbariton der städt. Oper in Chemnitz, 64 Jahre alt.

† in Lausanne Karol Szymanowski, bedeutender polnischer Komponist, 54 Jahre alt. Szymanowski war der hervorragendste Komponist des neuen Polen. Er wußte dem musikalischen Schaffen seiner Heimat nach Chopin und Moniuszko wieder zur europäischen Geltung zu verhelfen.

† Maria August Prée, Kammervirtuose, berühmter Hornbläser der Sächsischen Staatskapelle, 66 Jahre alt.

† die Frankfurter Sopranistin Else Liebhold, eine der bekanntesten Konzert- und Oratoriensängerinnen der letzten Jahre, in Dresden unerwartet an einem Schlaganfall. Mit ihr ist eine ungewöhnlich schöne Sopranstimme vereint mit hoher gesanglicher Kultur dahingegangen. Auch als Lehrkraft war die Künstlerin hoch geschätzt.

† in seiner südböhmischen Heimatstadt Klattau Ende April der tschechische Komponist und ehemalige Meisterlehrer des Orgelspieles am Prager Tschechischen Staats-Musikkonservatorium Prof. Josef Klička, zweiundachtzigjährig. Fast alle namhaften zeitgenössischen tschechischen Organisten sind aus seiner Schule hervorgegangen. Klička war auch Lehrer des Kontrapunktes. Als Komponist schuf er zahlreiche Lieder, Chöre, ein Melodram, mehrere Oratorien und eine Oper „Die schöne Müllerin". U.

† in Zürich die einst sehr geschätzte Sängerin Emma Luccia-Steinbach, im Alter von 82 Jahren.

† am 21. April in Mannheim der bekannte Pianist Prof. Willy Rehberg, im Alter von 73 Jahren. Er war Schüler von Hegar und Karl Reinecke am Konservatorium zu Leipzig, wo er selbst in den Jahren 1888 bis 1890 lehrte, ging dann nach Genf, wo er seit 1892 auch als Dirigent wirkte. 1907 wurde er als Lehrer an das Hochsche Konservatorium Frankfurt a. M. und 1917 als Direktor an die Hochschule für Musik in Mannheim berufen. 1921—1926 wirkte er als Konservatoriumsdirektor in Basel und kehrte 1927 wieder nach Mannheim zurück. Willy Rehberg stand mit Franz Liszt und Johannes Brahms noch in persönlicher Beziehung.

ANTON BRUCKNER

IN DER ORIGINALGESTALT

Kritische Gesamtausgabe

im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek
und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien

herausgegeben von

ROBERT HAAS

		RM
I. Symphonie (c-moll) (Linzer Fassung)	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	30.—
	Studienpartitur (15×22 cm)	3.50
IV. Symphonie (Es-dur)	Orchester-Partitur der Fassung von 1880 ohne Herausgeberbericht	40.—
	Studienpartitur (15×22 cm)	4.—
	Orchester-Partitur vom Finale von 1878 (»Volksfest«) ohne Herausgeberbericht	15.—
V. Symphonie (B-dur)	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	50.—
	Studienpartitur (15×22 cm)	4.—
VI. Symphonie (A-dur)	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	40.—
	Studienpartitur (15×22 cm)	3.50
IX. Symphonie (d-moll)	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	50.—
	Entwürfe und Skizzen (Sonderdruck)	20.—
	Studienpartitur	4.—
Vier Orchesterstücke	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	7.50
	Ausgabe für Blasmusik (Fr. Burkhart)	4.80
Marsch in Es-dur	Ausgabe für Blasmusik (Fr. Burkhart)	3.—
Missa solemnis (b-moll)	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	20.—
	Studienpartitur (15×22 cm)	3.—
	Klavier-Auszug (Ferd. Habel)	5.—
	Chorstimmen	je —.80
Requiem (d-moll)	Orchester-Partitur ohne Herausgeberbericht	15.—
	Studienpartitur (15×22 cm)	3.—
	Klavier-Auszug (Ludwig Berberich)	5.—
	Chorstimmen	je —.50
Christus factus est	(Motette für gemischten Chor a cappella) Partitur	1.20
	Chorstimmen	je —.20

Die Gesamtausgabe umfaßt 22 Bände, die ungefähr in halbjähriger Folge erscheinen.
Die Preise der einzelnen Bände richten sich je nach Umfang und Inhalt.

Ausführliche Prospekte stehen zur Verfügung



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG · WIEN UND LEIPZIG

Neben seiner Solisten- und Lehrtätigkeit widmete er sich auch der Komposition.

† am 21. April in Ruvigliana bei Lugano Robert Boßhart (vergl. hiezu S. 527 ds. Heftes).

BÜHNE

Das neueste Werk von Eduard Künneke „Zauberin Lola" wurde zur alleinigen Uraufführung am Stadttheater Dortmund angenommen.

Während der Mai-Festspiele des Nationaltheaters Mannheim kommt Albert Lortzings „Prinz Caramo" in der Bearbeitung von Kruse, Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg", „Fliegender Holländer" und „Götterdämmerung" und Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich" zur Aufführung. Ferner ist die Uraufführung von Eugen Bodarts Oper „Sarabande" vorgesehen. Erste Kräfte der Bühnen Berlin, Dresden, Köln und Wien sind an den Aufführungen beteiligt.

Albert Lortzings „Großadmiral" wurde von der Staatsoper Dresden in der Bearbeitung Treumann-Mettes zur Aufführung angenommen.

Das Grenzlandtheater Bautzen, das in den letzten Jahren verpachtet war, wird seit April des Jahres von der Stadt selbst betrieben.

Das bisher von Privaten betreute Theater in Ingolstadt wird vom Herbst an in die Hände der Stadt übergehen. Als Leiter wurde Dr. Willi Meyer-Fürst berufen.

In Blumenau/Brasilien ist ein neuer Theaterbau mit deutschen Mitteln unter Beratung von Hansing-Stuttgart geplant.

Generalintendant Franz Everth-Darmstadt übernahm für die kommende Spielzeit eine neue Bearbeitung von Henry Purcells „Feenkönigin", die bisher in Deutschland noch nicht aufgeführt wurde.

Igor Strawinskys neues Bühnenwerk „Persephone" kommt in der Übersetzung von Dr. Fritz Schroeder, unter der musikalischen Leitung von Ewald Lindemann, während der Braunschweiger Festwoche „Zeitgenössische Dichter und Komponisten" Anfang Juni erstmals in Deutschland zur Auführung.

Das Grenzlandtheater Tilsit brachte den „Rosenkavalier" mit fast ausschließlich eigenen Kräften zur Aufführung.

Werner Egks „Zaubergeige" ging nun auch über die Bühnen Aachen, Bielefeld und München.

Robert Hegers Oper „Der Bettler Namenlos" kam am 20. April in Nürnberg zur Erstaufführung.

Im Stadttheater Harburg-Wilhelmsburg wurde bei einer Operettenaufführung das von dem Musikhistoriker Dr. Erich Fischer-Zürich gefundene „Ferndirigieren" erprobt und zu großem Erfolge geführt. Man verspricht sich von diesem Ferndirigieren die Möglichkeit, Opern und Operetten auch an kleineren Orten in größerem Ausmaße zur Aufführung bringen zu können.

KONZERTPODIUM

Auf Wunsch des Führers und Reichskanzlers wird Gottfried Müllers „Heldenrequiem" in der Festsitzung der Reichskulturkammer am 1. Mai durch den Bruno Kittelschen Chor gesungen.

Prof. Dr. Paul Graener leitete das 2. Sinfoniekonzert der durch das Städtische Sinfonieorchester Jena verstärkten Landeskapelle Rudolstadt im Landestheater Rudolstadt und wurde stürmisch gefeiert. Die Spielfolge brachte 3 Werke Graeners, darunter das Klavierkonzert Werk 72 (Solistin: Marthe Bereiter), und die „Eroica".

H. B.

Die Werke der „Chorgemeinschaft" Ludwig Webers stehen auf dem Programm der Tonkünstlerversammlung des ADMV in Frankfurt/M., der Reichstagung des Berufsstandes der Deutschen Komponisten auf Schloß Burg, des Niederbergischen Musikfestes in Langenberg und der Reichstagung des Kulturamtes der Reichsjugendführung in Stuttgart im Herbst.

Das Elly Ney-Trio spielte in Hamburg Brahms und Beethoven vor einer dankbaren Hörergemeinde.

Max Donischs Streichquartett a-moll kam durch das Wendling-Quartett in Stuttgart zu einer stark beachteten Erstaufführung. In Berlin sang Hans Hermann Nissen seine „Spielmannslieder" mit Begleitung von Michael Raucheisen.

Das Hermann Zilcher-Trio (Hermann Zilcher, Adolf Schiering, Franz Faßbänder) brachte kürzlich in Würzburg Werke von Beethoven, Brahms und Dvořák zur Aufführung.

Martin Hahn-Stuttgart widmete den letzten seiner Kammermusikabende den Romantikern. Man hörte u. a. die selten gespielten zwei Stücke für Klavier von E. Th. A. Hoffmann und ein Andante für Violine und Klavier von L. Spohr.

MD Johannes Röder vermittelte im letzten Anrechtskonzert des Flensburger Grenzlandorchesters nordische Musik mit Werken von Jean Sibelius, Carl Nielsen und Yrjö Kilpinen. Der Abend erhielt ein besonderes Gepräge durch die Anwesenheit Kilpinens und seiner Gattin.

Der Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen, Ortsgruppe Dortmund hatte Yrjö Kilpinen, der sich soeben mit seiner Gattin auf einer Deutschlandreise befindet, zu einem Sonderabend eingeladen. Seine „Tragische Suite", Klaviersonate Werk 86 und die Sonate für Cello und Klavier fanden durch seine Gattin und unter Mitwirkung von Prof. Paul Grümmer (Cello) eine Wiedergabe, die von tiefster Einfühlung zeugte.

Das Schwedische Sinfonieorchester „Konzertföreningen" in Stockholm bereitet eine Deutsch-

Deutsche Musikbücherei

Bruckner-Bücher

Die große und grundlegende Bruckner-Biographie:

Band 36/37/38/39

August Göllerich – Max Auer

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild, mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeigaben

Band I: Ansfelden bis Kronstorf
Ballonleinen Mk. 5.–

Band II: St. Florian
Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 6.–
Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band III: Linz
Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 13.–
Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band IV: Wien
Teil I—IV: 3 Textbände mit Noten: Ballonleinen je Mk. 13.–
1 Textband mit Registern und Stammtafel Mk. 5.–

Zwei populäre Bruckner-Biographien:

Band 20

Franz Gräflinger

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 33

Hans Teßmer

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Die Bruckner-Briefsammlungen:

Band 49

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Herausgegeben von Franz Gräflinger
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 55

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Neue Folge

Herausgegeben von Max Auer
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 5.—

Zwei bedeutsame Beiträge zur Brucknerforschung:

Band 54

Max Auer

Anton Bruckner als Kirchenmusiker

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen
In Ballonleinen Mk. 4.–

Band 61

Friedrich Klose

Meine Lehrjahre bei Bruckner

Erinnerungen und Betrachtungen
In Ballonleinen Mk. 7.–

Gustav Bosse Verlag · Regensburg

landreise unter dem in Deutschland sehr geschätzten Komponisten Kurt Atterberg vor.

Münchener Haydn-Renaissance. In letzter Zeit gelangten von den von Geh.-Rat Dr. Sandberger-München aufgefundenen und für den Vortrag eingerichteten unbekannten Werken Jos. Haydns zur Aufführung: In Berlin (Philharmonie) Sinfonie in Es-dur; in Königsberg i. Pr. (Rundfunk) Sinfonie in D-dur, Notturno III in G-dur; in München (Konzertverein) Sinfonie und Partita B-dur; in Frankfurt a. M. (Rundfunk) Sinfonien C-dur und D-dur; in Stuttgart (Rundfunk) Sinfonien Es-dur und D-dur; in Bordeaux, Grenoble, Lyon, Marseille, Montpellier, Straßburg und Toulouse (Rundfunk) Notturno G-dur, Divertimento C-dur, Sinfonie D-dur. In Kempten (Orchesterverein) Notturno G-dur, Sinfonie D-dur; in München (Akademie der Tonkunst) Notturno G-dur.

Georg Vollerthuns soeben erschienene Kantate „Lob Gottes in der Musik" op. 30 für gem. Chor, Orgel, Flöte und Violine wird im Mai in der Nicolaikirche-Berlin durch Görner uraufgeführt und kommt danach auf Schloß Waldenburg (Sachsen) und in Breslau heraus. Am 2. April begleitete der Komponist einen Vollerthun-Abend in Cottbus, den die Altistin Ruth Michaelis sang.

Die Liedertafel zu Gotha beging die Feier ihres hundertjährigen Bestehens mit drei festlichen Veranstaltungen am 17. und 18. April: ein Festkonzert unter Leitung von GMD Dr. Otto Wartisch und Walter Niemann brachte Johannes Brahms' „Rinaldo" (Tenorsolo Prof. Georg A. Walter-Berlin), Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart" und Richard Strauß' „Don Juan". Die öffentliche Morgenfeier am Sonntag, bei der Staat und Stadt den Verein mit öffentlichen Ansprachen ehrten, war musikalisch von Helmut Bräutigams 8stimmigem Chor „Volk auf dem Wege" (UA) und Johannes Brahms' „Fest- und Gedenksprüche" eingerahmt, während das Abendkonzert des gleichen Tages Männerchorwerke von Haydn, Weber, Zelter, Methfessel, W. Hensel und Armin Knab und von den einstigen Dirigenten des Vereins A. Wandersleb und E. Rabich unter Leitung von Walter Niemann, vermittelte.

Der Meistersche Kammerchor Nürnberg beging den 110. Todestag Beethovens mit einem Festkonzert, bei dem ein bisher noch nicht gehörter Kanon für 6 Solostimmen „Der Göttliche" auf Goethes Worte „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" zur Aufführung kam.

Hansheinrich Dransmanns „Einer baut einen Dom" wurde soeben in Münster und Bremen gesungen.

Das Dresdner Kammer-Trio (Lotte Erben-Groll, Otto Wunderlich, Alwin Starke) kehrte soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch Mecklenburg zurück.

Der beim letztjährigen Augsburger Chorfest erfolgreich aufgeführte Zyklus „Daß dein Herz fest sei" von C. Fr. Noetel kommt demnächst in Frankfurt a. M. zur Aufführung.

In Dortmund erklang unter Wilhelm Sieben Jon Leifs' „Island-Ouverture". In einer Veranstaltung der NS-Kulturgemeinde Köln hörte man eine Reihe seiner Lieder.

Das durch Karl H. Weiler-München aufgefundene Violinkonzert von G. B. Pergolesi kam durch das Münchener Kammerorchester (Solist Heinrich Ziehe) zweimal zur Aufführung.

Hans Chemin-Petits Kantate „Von der Eitelkeit der Welt", die kürzlich im Reichssender Berlin unter Leitung des Komponisten (Solist Fred Drissen) zu hören war, steht im Programm der Komponistentagung auf Schloß Burg.

In einem deutsch-italienischen Austauschkonzert des Berliner Arbeitskreises für neue Musik boten Georg Kuhlmann-Frankfurt a. M. (Klavier), Gerda von Aster-Berlin (Geige) und der Neapolitaner Ugo Ajello (Cello) Werke von Marlucci, Pizzetti und Casella.

Die dieswinterliche Konzerteihe des Städtischen Orchesters Münster (Ltg. Eugen Papst) nahm mit einer Erstaufführung von Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge" und Werner Egks „Geigenmusik für Orchester" ihren Abschluß.

Das Berliner Landesorchester spielte unter Herbert Müller-Endenthum in einer Veranstaltung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" August Wewelers „Festliche Ouvertüre".

Johannes Engelmanns „Zarathustra"-Sinfonie kam unlängst in Altenburg unter GMD Dr. Drewes zu einer eindrucksvollen Uraufführung.

Das Städtische Orchester zu Witten/Ruhr beging sein 25jähriges Bestehen mit einem Festkonzert.

Sigfried Grundeis spielte die beiden Lisztkonzerte unter Prof. Dr. Peter Raabe in Coburg und unter GMD Hermann Abendroth in Leipzig mit großem Erfolg.

Hans Wedigs „Kleine Sinfonie" erklang in der abgelaufenen Konzertzeit in Berlin, Breslau, München und Jena, seine „Musik für Streichorchester" in München, Godesberg, Witten und Dresden.

Die bekannte Reger-Sängerin Johanna Egli-Berlin sang in einem Symphoniekonzert des von der NS-Kulturgemeinde Ulm veranstalteten Regerfestes unter KM Mommsen das opus 124 mit großem Erfolg.

Domkapellmeister Prof. Joseph Meßners „Symphonische Festmusik" für Bläser und Orgel kam durch den Brünner Männergesangverein unter

FRANZ SCHMIDT

TOCCATA

C Dur für Orgel

U. E. 10894 . . . . RM 4.—

PHANTASIE u. FUGE

D Dur für Orgel

U. E. 10895 . . . . RM 5.—

Jetzt im Verlag der

UNIVERSAL EDITION
WIEN LEIPZIG

Österreichische Komponisten

Franz Mixa, 30 Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine Singstimme m. Klavierbegleitung 6 Hefte . . . . à RM 2.50

Carl Prohaska, op. 24. Lieder für eine Singstimme mit Orchester

Nr. 1 Reiselied. Nr. 2 Schlummerlos rauschen. Nr. 3 Liebesstickerei. Nr. 4 Schlaflied für Mirjam

Ausgabe für Gesang u Klavier Nr. 1 u. 3 à RM 1.—, Nr. 2 u. 4 à RM 2.—

Partitur u. Orchesterstimmen in Abschrift

Franz Schmidt, II. Streich-Quartett (G-dur)

Partitur 16° RM 2.20, Stimmen RM 10.—

Franz Schmidt, Drei kleine Fantasiestücke n. ungarischen Nationalmelodien für Violoncell m. Klavierbegl. RM 3.—

Verlag von Ludwig Doblinger
(Bernhard Herzmansky)
Wien Leipzig Berlin

CASIMIR VON PÁSZTHORY

Trio in C-dur

für Klavier, Violine und Violoncello . . RM 5.—

„. . eine Fülle herrlicher Melodik . . farbenreiche Harmonik und klangvoller Satz . . . wahrhafte Phantasie u. Erfindungskraft . .".

Sonate op. 13

für Violoncello und Klavier . . . . RM 4.—

„. . kultivierte kammermusikalische Arbeit . . geht eigene Wege . . musikalische Frische . . von innerer Leidenschaft bewegte Kantilene"

Beide Werke sind bisher mit großem Erfolg und mehrfachen Wiederholungen in fast allen deutschen und einer Anzahl ausländischer Sender sowie auch vielerorts auf dem Konzertpodium erschienen!

Als Neuheiten erschienen soeben:

Sechs Lieder im Volkston

für hohe (u. mittlere) Stimme u. Klavier RM 2.—

„. . besondere Kostbarkeiten, deren tiefempfundener Gesangspart von einer mit sparsamen Mitteln wirkungsvoll charakterisierenden Begleitung getragen wird . . ."

Sechs Lieder n. Gedichten v. H. Hesse

für hohe (u. mittlere) Stimme u. Klavier RM 2.50

„. . eigenartige und ungemein fesselnde Lieder von ungewöhnlicher innerer Kraft . . zu den besten modernen Liedschaffens zu zählen . . ."

Interpreten: Kammersänger Gerhard Hüsch - Berlin, Kammersänger Gunnar Graarud - Wien u. a.

Verlangen Sie bitte Ansichtssendungen!



HENRY LITOLFF'S VERLAG / BRAUNSCHWEIG

Leitung von Chormeiſter Otto Hawran im Deutſchen Haus zu Brünn zur erfolgreichen Uraufführung, der ſich Aufführungen in Graz und Salzburg anſchließen. Sein „Te Deum" für Sopran- und Baritonſolo, 4—8ſt. Chor, Bläſerſeptett und Pauken erklang ebenda am Karfreitag zuſammen mit Bruckners f-moll-Meſſe.

Die junge Pianiſtin Marlott Vautz-Kaiſerslautern bot eine beachtliche Leiſtung mit Schuberts Wandererfantaſie in einem Ausleſekonzert der RMK in Neuſtadt a. d. W. und mit Webers Konzertſtück f-moll Werk 79 in einer muſikaliſchen Feierſtunde des Saarpfalzorcheſters unter Leitung von GMD Prof. Ernſt Boehe.

Das Lenzewſki-Quartett, Frankfurt a. M. brachte in dieſem Spielwinter in den Arbeitsgemeinſchaften für neue Muſik in Frankfurt a. M., Darmſtadt, München, Nürnberg Werke von Malipiero, Maler, Heſſenberg, Petzold, Heinz Schubert und Trenkner zur Aufführung. Die Vereinigung war auch von den NS-Kulturgemeinden zahlreicher Städte des Reiches zur Wiedergabe klaſſiſcher Muſik und neuer Werke eingeladen.

Die Frankfurter Sopraniſtin Anny Siben ſang kürzlich in einer Aufführung der „Neunten Symphonie" in Berlin unter Leitung von GMD Elmendorff mit dem Kittelſchen Chor.

Der von Karl Holtſchneider begründete Weſtfäliſche Madrigalchor veranſtaltete anläßlich ſeines 30jährigen Beſtehens ein Konzert mit Ur- und Erſtaufführungen weſtfäliſcher Komponiſten.

Der Direktor des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität Freiburg/Schweiz, Dr. K. G. Fellerer, veranſtaltete einen Abend mit Werken Friedrichs des Großen.

J. L. Emborgs Concerto für Klavier und Streicher Werk 72 kam in Lübeck unter GMD Heinz Dreſſel zur Aufführung.

Hans Brehmes „Partita für Streichquartett" kam kürzlich in Frankfurt a. M. durch das Queling-Quartett und in München durch das Peter-Quartett zur Aufführung.

Eine Folge neuer Mutter- und Frauen-Preisgeſänge von Georg Nellius „An die deutſche Mutter" kam kürzlich zur Uraufführung.

Li Stadelmann hatte mit einem Concertino für Klavier und Orcheſter von J. Françaix in Mülheim/Ruhr großen Erfolg.

Paul Graeners „Hunger-Paſtor"-Trio wird bei der bevorſtehenden Komponiſtentagung auf Schloß Burg zur Aufführung kommen.

Unter dem Protektorat der Nordiſchen Geſellſchaft führte die Staatliche akademiſche Hochſchule für Muſik in Berlin Werke von Alfven, Rangſtröm, Atterberg u. a. auf.

Das erſte deutſch-japaniſche Austauſchkonzert fand kürzlich in Karlsruhe ſtatt.

Die Kammermuſikvereinigung des Städtiſchen Orcheſters in Düſſeldorf brachte am 8. April ein Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Streichquartett von Egon Kornauth zur erfolgreichen Erſtaufführung.

Hans F. Schaubs Paſſacaglia und Fuge für großes Orcheſter wurde im April im Reichsſender Frankfurt a. M. unter Hans Rosbauds Leitung und im 4. Städtiſchen Konzert in Münſter i. W. unter Eugen Papſt aufgeführt. Seine „Abendmuſik für Orcheſter" kam im 7. Volkskonzert des Städt. Orcheſters in Jena (Leitung Ernſt Schwaßmann) zu Gehör.

In einem Kammermuſikabend des Roſtocker Streichquartetts kamen die Roſtocker Komponiſten Emil Mattieſen, Hermann Lilge und Carlfried Piſtor erfolgreich zu Wort.

Zwei reichsdeutſche Künſtler, der Geiger Georg Kulenkampff und der Pianiſt Wilhelm Kempff, ſpielten erſtmals in Prag, und zwar als Gäſte des Prager Deutſchen Kammermuſikvereins. Ihr Erfolg mit Sonaten von Beethoven, Reger und Schubert für Violine und Klavier war bedeutend. U.

Karl Ueters Sinfonie Nr. I op. 39 wurde von GMD Franz Konwitſchny in Freiburg i. Br. zur Uraufführung im nächſten Konzertwinter angenommen.

Hans Wolfgang Sachſes „Jahreskreis" und Streichquartett I kamen in Leipzig, ſeine „Hamſunlieder" in Dresden zur erfolgreichen Aufführung. „Drei heitere Chorlieder" für gemiſchten Chor brachte das Konzertamt der Kreismuſikerſchaft Plauen i. V. zur Uraufführung unter Leitung des Komponiſten.

Das NS-Orcheſter Nürnberg (W. Böhm) brachte in einem Feſtkonzert Carl Rorichs „Fauſt-Arie" für Bariton und Orcheſter und der Philharmoniſche Verein die Ouverture zu Schillers tragikomiſchem Märchen „Turandot" für großes Orcheſter unter Dreſſels Leitung.

Edmund von Borcks „Concertino für Flöte und Streichorcheſter" kommt im Rahmen des internationalen Muſikfeſtes in Dresden und des Muſikfeſtes in Venedig zur Aufführung.

MD Albert Bittner-Eſſen bereitet ſoeben ein Konzert vor, das ausſchließlich neuer Muſik gewidmet iſt. Das Programm ſieht vor: Wilhelm Maler, Rondo mit einer altflämiſchen Tanzballade" (UA), Franz Schmid, „Cello-Konzert" (UA), Kurt Raſch „Konzert für Orcheſter", F. Malipiero „Inventionen", B. Bartok „Muſik für Streichorcheſter und Schlagzeug".

Reinhard Schwarz' „Partita für Orcheſter" fand ſoeben unter Eugen Jochum in Hamburg und in Berlin eine herzliche Aufnahme.

J. M. Hauſchild ſang auch in dieſem Winter in verſchiedenen Städten des Reiches aus ſeinem umfangreichen Repertoire.

Prof.

Willy Rehberg †

Seine Bearbeitungen in der Edition Steingräber:

Originale für 2 Klaviere

Ed.-Nr.		RM
2437	Bach, J. S: Klavierkonzert c moll	2.—
2438	Bach, J. S: Klavierkonzert C dur	2.—
2413	Clementi: 2 Sonaten	2.—
573	Mozart: Sonate D dur (K.-V. 448)	1.80

*

Übertragungen auf 2 Klaviere

2650	Strauß, Joh.: Frühlingsstimmen-Walzer	2.—
2651	Strauß, Joh.: G'schichten aus dem Wienerwald	2.—
2677	Strauß, Joh.: Rosen aus dem Süden	2.—
2678	Strauß, Joh.: Wiener Blut *	2.—
2687	Weber: Aufforderung zum Tanz *	2.—

*letzte Arbeiten des Meisters, die sich im Druck befinden

*

Klavier-Konzerte

mit unterl. II. Klavier als Ersatz des Orchesters

2667	Bach, J. S.: Klavierkonzert A dur	2.—
213	Händel: Klavierkonzert F dur	1.80
217	Hummel: Rondo brillant op. 56	1.50
2669	Liszt: Klavierkonzert Es dur	1.50
2412	Mozart: Klavierkonzert A dur (K.-V. 414)	2.20
2297	Mozart: Klavierkonzert C dur (K.-V. 246)	2.20
1939	Mozart: Klavierkonzert C dur (K.-V. 503)	2.20
569	Mozart: Klavierkonzert D dur (K.-V. 537)	2.20
1566	Mozart: Klavierkonzert Es dur (K.-V. 271)	2.20
2443	Mozart: Klavierkonzert F dur (K.-V. 459)	2.20

*

Außer diesen Bearbeitungen liegt noch eine große Anzahl von Klavierwerken in mustergültiger Revision desselben Meisters im gleichen Verlag vor.

Bitte den Hauptkatalog anzufordern

Steingräber Verlag, Leipzig

Karl Zuschneids Lebenswerk

bildet ein planvoll geordnetes, lückenloses System für die gesamte pianistische Ausbildung. Es ist ein zuverlässiger Führer zu einer guten Technik, zur Ausbildung des Tonsinnes und zu musikalischer Vertiefung. Alles in allem: „Zuschneid hat hier eine Lebensarbeit geleistet, die sich auf klavierpädagogischem Gebiet von der Einzelerziehung zur echten Volkserziehung erhoben hat".

Dr. Fritz Stege („Völk. Beobachter", 14. 6. 34.)

Karl Zuschneid
Theor.-Prakt. Klavierschule

Ein systematischer Lehrgang des Klavierspiels mit methodischem Leitfaden für den Elementar Klavierunterricht. Erster Teil: 221. bis 240. Tausend. Geheftet RM 4.25, in Ganzleinen geb. RM 6.—. Zweiter Teil: 95. bis 99. Tausend. Geheftet RM 6.75, in Ganzleinen geb. RM 8.50

Alle grundlegenden Elemente der Klaviertechnik sind in dieser idealen Schule zusammengefaßt und gleichermaßen berücksichtigt, jede hemmende Weitschweifigkeit dagegen vermieden. Die mechanischen Übungen sind auf das für den Anfänger notwendige Maß beschränkt; die anregenden, melodiösen Übungsstoffe, bei denen sämtliche Tonarten berücksichtigt sind, sorgen dafür, daß Lust und Liebe zum Studium nie erlahmt. Der Schüler wird in leichtverständlicher und anschaulicher Weise in den Tonalitätsbegriff eingeführt und lernt mühelos die Grundlagen der Harmonik kennen. Die Erziehung zum rhythmischen Bewußtsein ist von vornherein mit besonderer Sorgfalt bedacht worden.



Ausführliche Verzeichnisse!

Chr. Friedrich Vieweg
Berlin-Lichterfelde

Richard Gablers Violinsonate Werk 30 kam in einem Konzert in Gera gemeinsam mit Werken von Haydn und Schubert zur Aufführung.

Von Walter Schindler-Hannover wurden folgende Werke im Laufe des vergangenen Jahres uraufgeführt: Concerto grosso für Oboe und Streichorchester, Werk 4 (Musikhalle Hamburg), Passion für 8stimmigen Chor a cappella und Einzelstimmen, Werk 3 (Kreuzkirche Dresden), Partita d-moll für Orgel über einen Passionschoral, Werk 7 (Gartenkirche Hannover), Toccata a-moll für Orgel, Werk 1 (Kreuzkirche Dresden), Kleines geistl. Konzert für Singstimme, Violine und Orgel, Werk 5 B, (Christuskirche Hannover).

Die jugendliche Konzertsängerin Lotte Jacobi hatte mit dem Sopran-Solo im „Deutschen Requiem" von Brahms in Krefeld unter GMD Bongartz und in Mainz unter GMD Zwißler, ferner in Frankfurt a. M. mit dem „Festoratorium" von Händel in der Bearbeitung von Prof. Fritz Stein unter Prof. Gambke schönen Erfolg. StaatsKM Robert Laugs-Kassel lud sie zur Übernahme der „Hanne" in den „Jahreszeiten", MD Johannes Röder-Flensburg für Heinz Schuberts „Hymnus" ein.

Walter Reins beliebter Liederzyklus „Lob der Arbeit" wurde kürzlich auch vom Kammerchor der J. G. Farben in Mannheim unter Dr. A. Wassermann und vom Bremer Domchor unter Domorganist R. Liesche im Reichssender Hamburg gesungen.

Von Gustav Schwickert wurde eine Flötensonate in Nürnberg uraufgeführt. Seine Klavierstücke „Skizzen" erklangen im Breslauer Sender, seine „Variationen" in Lübeck und Frankfurt a. M.

Der junge Kölner Pianist Erwin Bischoff hatte in der letzten Zeit mehrfache Erfolge zu verzeichnen: Außer Funksendungen mit meist neuer Musik und dem Berliner Bechstein-Stipendien-Konzert mit Jean Françaix spielte er nun auch in Hamburg mit diesem Komponisten an zwei Flügeln (Mozart, Debussy, Françaix, Chabrier), brachte in einem Konzert neuer Musik in Köln eine Violin-Klaviersonate von Rudolf Petzold mit dem Geiger Rudi Hauck zur Uraufführung.

Der Hamburger Geiger Bernhard Hamann trat in letzter Zeit mehrfach solistisch hervor: so mit dem C-dur Violinkonzert von Haydn und einer eigenen Komposition im Leipziger Gewandhaus und Beethovens Violinkonzert unter Max Fiedler in Hamburg.

Josef Suders Kammersinfonie A-dur wurde nun auch in München mit großem Erfolg aufgeführt.

Das Berliner Instrumental-Kollegium (Ltg. Prof. Dr. Fritz Stein), dessen stilgerechte Aufführungen alter Musik in Schloß Monbijou stets ein vollbesetztes Haus fanden, unternahm unter solistischer Mitwirkung von Frau Prof. Eta Harich-Schneider (Cembalo), Prof. Gustav Beck (Flöte) und Käthe Grandt (Violine) eine Konzertreise nach Mitteldeutschland (Bamberg, Coburg u. a.) und hat überall begeisterte Aufnahme bei Publikum und Presse gefunden.

Die Aufführung des „Eichendorff-Zyklus" für MCh, Horn, Orgel und Posaunen von Franz Philipp in Köln durch den Stollwerk'schen Männerchor unter Leitung von KM Dr. Czwoydzinski brachte dem Werk großen Erfolg.

Die Münchener Sopranistin Martha Martensen hatte mit einer Reihe von Konzerten in süddeutschen Städten mit Liedern von Schubert, Brahms und Wolf sowie Opernarien von Mascagni und Gounod großen Erfolg.

Wie die „Wiener Neuesten Nachrichten" melden, ist es der Leitung der Salzburger Festspiele gelungen, Wilhelm Furtwängler als Dirigenten eines der großen Festwochen-Konzerte zu gewinnen. Dr. Furtwängler wird seine Tätigkeit bei den Bayreuther Festspielen am 22. August unterbrechen und wird nach einigen kurzen Proben am 26. August im Salzburger Mozarteum ein Konzert der Philharmoniker leiten.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Unger schrieb eine Musik zu R. Euringers Gedicht „Held Namenlos", die am Geburtstag des Führers und Reichskanzlers zur Uraufführung kam.

Hans Stieber arbeitet an einer neuen Oper „Der Dombaumeister", zu der er auch den Text selbst schrieb.

Johann Nepomuk David vollendete eine Sinfonie.

Alex Grimpe hat soeben ein größeres Orchesterwerk: „Kein Feuer — Keine Kohle", Variationen um ein Deutsches Volkslied, Werk 36, beendet.

Reinhold J. Beck beendete die Komposition eines dreisätzigen Trios für Pianoforte, Klarinette und Horn.

Der bekannte Mozart-Forscher, Prof. Ernst Lewicki, hat den Konzertsatz für Violine und Klavier mit Orchester, den W. A. Mozart 1778 in Mannheim komponierte, überarbeitet und der Geigerin Hedwig Faßbaender und ihrem Gatten, dem Pianisten Dr. Hans Rohr, zur Uraufführung übergeben.

Johann Nepomuk David widmete den Abiturienten der Thomasschule eine Vertonung des Säerspruches von Conrad Ferdinand Meyer, die bei der diesjährigen Schlußfeier durch den Thomaner-Chor zur Uraufführung kam.

Kurt Thomas hat ein Konzert für Klavier und Orchester beendet, dessen Drucklegung bevorsteht.

Hans Chemin-Petit hat soeben eine Choralmotette „Nun danket all und bringet Ehr" für 5st. Chor a cappella beendet.

Bruckner-Erinnerungen
aus dem Schülerkreis!

Friedrich Klose
Bayreuth
Eindrücke und Erlebnisse
Band 43 der Reihe „Von deutscher Musik"
Kart. Mk. -.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Max von Oberleithner
Bruckner-Erinnerungen
Band 38 der Reihe „Von deutscher Musik"
Kart. Mk. -.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Gustav Bosse Verlag Regensburg

DAS NEUE SONATINEN-BUCH
für Klavier

55 klassische und neuere Sonatinen und Stücke
herausgegeben von
Martin Frey

2 Hefte Ed. Schott 2511/12 . . . . . je M. 2.—

Die neue mustergültige Sammlung, modern in der Auswahl, für Unterricht und Haus gleich hervorragend geeignet.

Ausführlicher Prospekt kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Orchester-Neuigkeiten 1937

aus dem Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien

G. Fr. Malipiero
Violin-Konzert
Dauer: 18 Minuten
„Die **originelle melodische Linie** und **prächtige Instrumentation** machten einen **frappierenden Eindruck**".
(Rotterdamsche Courant)

Eugen Zador
Tanzsymphonie
Dauer: 20 Minuten
Uraufführung: 8. Februar 1937 Budapest
„Ein **farbenprächtig, glänzend** instrumentiertes Werk, das in jedem Takt den **großen Könner** verrät. („Der Morgen", Wien)

S. W. Müller
Böhmische Musik
Dauer: 22 Minuten
Uraufführung: 5. März 1937 Plauen
„Inhaltlich frische, im Melodischen **reizvolle, durchweg interessierende** u. **packende** Musik" . . (Leipziger Neueste Nachrichten)

Robert Heger
Ernstes Präludium und Heitere Fuge
Dauer: 17 Minuten
Uraufführung: 23. Mai 1937 Dresden, Internationales Musikfest des Ständigen Rates der Komponisten

Verlangen Sie Ansichtsmaterial und Angebot

Kurt Wolfurt, dessen Streichquartett auf dem Internationalen Musikfest in Dresden zur Aufführung kommt, arbeitet soeben an einer komischen Oper.

KM Karl Ueter beendete kürzlich eine zweiaktige Oper in 5 Bildern „Die Erzgräber".

VERSCHIEDENES

In englischen Musikkreisen wird soeben der Plan erwogen ein Händel-Museum in London zu schaffen. Man hat hierfür jenes Haus ausersehen, in dem der Meister 34 Jahre lang bis zu seinem Tode gelebt hat.

Hugo Socnik sprach im Stadtmuseum zu Danzig vor der Kunstforschenden Gesellschaft über „Die Musikwende im 18. Jahrhundert".

Während der diesjährigen Tonkünstlerversammlung des ADMV wird in Frankfurt eine Ausstellung „Junges musikalisches Schaffen" gezeigt, deren Zusammenstellung dem Frankfurter Musikwissenschaftler Alfred Richard Mohr übertragen wurde. An Hand von Notenmanuskripten, Fotografien, Briefen, Bühnenbildentwürfen usf. soll eine Überschau über das heutige musikalische Schaffen geboten werden.

Pressenachrichten zufolge, soll demnächst in London Mozarts Bratsche, gleichzeitig mit zahlreichen wertvollen Musikhandschriften Mozarts zur Versteigerung kommen. Die Herkunft des Instruments sei einwandfrei nachgewiesen.

Der Wiener Musikhistoriker Fritz von Reinöhl hat einen Briefwechsel zwischen Erzherzog Max Franz von Österreich, 1756 bis 1801 Kurfürst von Köln und Beethoven aufgefunden.

Das Richard Wagner-Museum in Eisenach erwarb einige bisher unbekannte Schriftstücke aus den späteren Lebensjahren Richard Wagners. Darunter den Nachlaß von Anton Seidl, einem Schüler des Meisters. Der Direktor des Museums Dr. Greiner hat soeben das große Zeitungsarchiv, das 12 000 zeitgenössische Kritiken Wagnerscher Werke umfaßt, geordnet und der Öffentlichkeit zum Gebrauch übergeben.

Wie alljährlich, fand auch heuer am Vorabend von Bachs Geburtstag eine Gedenkfeier im Bachhause zu Eisenach statt. Prof. Hermann Diener-Berlin brachte mit seinem Collegium musicum Bachs „Kunst der Fuge" zu einer vortrefflichen Wiedergabe.

Aus Rom kommt die Nachricht, daß im Hause eines lombardischen Lautenmachers ein Porträt von Stradivarius entdeckt worden sei.

Die Stadtgemeinde Linz trägt sich mit dem Gedanken, ein Bruckner-Festspielhaus zu errichten.

Das wiederholte Auffinden von Sradivari-Geigen hat den Fachausschuß von Cremona veranlaßt, eine besondere Prüfungskommission für die Inrumente einzusetzen. Jeder Besitzer eines Instrumentes, das auf Stradivarius, oder auf die Cremonenser Geigenbauschule der früheren Jahrhunderte zurückgeführt wird, kann nach Cremona zur Überprüfung der Echtheit eingesandt werden.

Der schwedische Opernsänger Nils Svanfeldt sprach auf seiner Vortragsreise, die ihn als Gast des schwedischen Instituts an der Universität Greifswald durch Pommern führte, über „Die schwedische Landschaft und ihr Lied!".

Das Nationaltheater Mannheim veranstaltet während der bereits erwähnten Maifestspiele 1937 eine Ausstellung „Projektion im Bühnenbild", die erstmals einen Gesamtüberblick über die Entwicklung und den heutigen Stand der Projektionstechnik vermitteln soll.

Prof. Dr. W. Golther-Rostock sprach auf Vortragsreisen in Stettin, Hamburg, Würzburg, Kissingen, Darmstadt und Mannheim über König Ludwig und Richard Wagner auf Grund der soeben erscheinenden vierbändigen Ausgabe des Briefwechsels (Verlag G. Braun, Karlsruhe). Das Bild des Königs, der sich mit dem Meister zum Dienst an der heiligen deutschen Kunst verband, tritt, trotz vorübergehender Störungen, in leuchtender Schönheit und Reinheit aus diesen neu erschlossenen Urkunden hervor. Die Vorträge wurden überall mit großem Beifall aufgenommen.

Konzertmeister Hermann Lahl vom Deutschen Grenzlandtheater Görlitz, bekannt durch seine Bearbeitung der „Kunst der Fuge" von Joh. Seb. Bach, hat eine Tenorgeige geschaffen. Konzertmeister Lahl hat das Instrument mit Erfolg in einem Sinfoniekonzert des Deutschen Grenzlandtheaters gespielt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anläßlich des 10. Todestages von Carl Prohaska leitete Hans Rosbaud ein Gedächtniskonzert im Reichssender Frankfurt. Es kamen die Serenade für kleines Orchester op. 20 und Passacaglia und Fuge für großes Orchester op. 22 zur Aufführung.

Die bekannte Münchener Geigerin Palma Pafzthory-Erdmann spielte in den Sendern von Linz, Wien und Budapest selten gehörte Werke, darunter ein Präludium und Allegro von Willem de Boer und eigene Barbeitungen Chopinscher Werke.

Der Reichssender Leipzig bringt am 1. Mai eine Aufführung von Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit" als Reichssendung.

Karl Schönemanns „Ernste und heitere Weisen" Werk 18 eröffneten ein Konzert des Reichssenders Frankfurt, in dem das Kurhessische Landesorchester unter Leitung von KM Paul Dörrie ausschließlich zeitgenössische Werke spielte. Die Vortragsfolge verzeichnete weiter eine „Musik für Streichorchester" von Alfred von Beckerath, ein Konzertino für Klarinette und Orchester von

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

Soeben erschien:

GERHARD MAASS

Kleines Hauskonzert

für allerlei Instrumente

Partitur Mk. 3.— (Best.-Nr. 1202a) Einzelst. zu 5, 10 u. 15 Pfg.

Mit dem „kleinen Hauskonzert" ist der Versuch gemacht worden, ein Werk für das häusliche Musizieren zu schaffen, das, ohne große technische Anforderungen an die Ausführenden zu stellen, durch die Buntheit seiner Anlage, sowohl in der formalen Folge, wie in der instrumentalen Abwechslung dem Spieler jeder Stimme wertvolle kleine Aufgaben gibt. Die Ausführbarkeit ist nicht von der vorgeschriebenen Höchstbesetzung (Flöte, Oboe oder Klarinette, 2 Geigen, Bratsche, Violincello, Schlagzeug und Klavier zu 4 Händen) abhängig; die beigegebene Spielanweisung zeigt vielmehr eine ganze Reihe von Möglichkeiten der Besetzung auf, so daß der verschiedenen Zusammensetzung häuslicher Musikgemeinschatten weitgehendst Rechnung getragen ist.

Verlangen Sie Ansichtssendung

Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg

Neuigkeit

Soeben gelangt zur Ausgabe:

J. BRAHMS

KAMMERMUSIK

von

FRIEDRICH BRAND

8°, 170 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen

Preis Leinen gebunden **RM 4.75**

*

Trotz der überragenden Stellung, welche die Kammermusik von Brahms innerhalb seines Gesamtschaffens einnimmt, ist sie bisher nicht zum Gegenstand einer ausführlichen Sonderuntersuchung gemacht worden. Diese von Künstlern und Kennern häufig bedauerte Tatsache ist wohl in erster Linie darauf zurückzuführen, daß während der ersten vier Jahrzehnte nach dem Tode Brahms im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Arbeit ausschließlich die biographische Erforschung seines Lebens und Werkes gestanden hat. Diese Forschungsperiode dürfte nunmehr nach dem Erscheinen der letzten wertvollen Biographien bis zu einem gewissen Grade abgeschlossen worden sein.

*

Wir werden damit vor die zweite Aufgabe gestellt, die in den biographischen Schriften enthaltenen kompositorisch-stilistischen Einzelerkenntnisse für eine synthetische Untersuchung des Brahmsschen Personalstils zu verwerten. Von diesem Standpunkt aus tritt der Verfasser an die Kammermusik heran und gelangt auf Grund einer großen Zahl von stilistischen Vergleichen zur Festlegung charakteristischer Brahmsscher Baueigenarten.

*

Dem Musiker und Musikliebhaber wird dadurch das Wesen der oft „verschlossen" und im Ausdruck „gebändigt" empfundenen Musik nähergebracht und dem Wissenschaftler eine Grundlage für die weitere Erforschung des gesamten Kompositionsstils von Brahms geschaffen.

DEUTSCHE BRAHMS-GESELLSCHAFT
BERLIN-SCHÖNEBERG
Hauptstraße 38

Busoni, die venetianische Suite von Wolf-Ferrari und zwei Stücke von F. Delius. Zum Abschluß erklang ein Divertimento von Paul Graener.

GMD Carl Schuricht leitete die reichsdeutsche Uraufführung des Violinkonzertes von F. Malipiero im Reichssender Berlin.

W. A. F. Graebers Streichtrio „Aus alter Zeit" erklang im Sender von Reykjavik. Auch zwei seiner Orgellieder werden demnächst dort zur Aufführung kommen.

Der Organist der Hamburger Hauptkirche St. Michaelis Friedrich Brinkmann wurde zur Veranstaltung von Orgelkonzerten und Rundfunksendungen mit seiner Gattin, der Kammersängerin Bertha Brinkmann-Schellbach, nach Island eingeladen.

Im Reichssender Breslau kamen kürzlich sieben Lieder von Armin Haag — „Erlösung", „Friedlos", „Liebesreim", „Kuckuck", „Der Mutter Lied", „Schlummerlied", „Krankes Hampelmännlein" — durch die Altistin Gertrud Gottschalk-Breslau unter Mitwirkung der Herren Krömer (Violine), Wagner (Bratsche), Greulich (Cello) und Kurt Hattwig (Klavier) zur Aufführung.

Anläßlich des 40. Todestages von Johannes Brahms wurde der Münchener Pianist Sigfried Grundeis zu Aufführungen im Landessender Danzig, im Deutschlandsender, im Deutschen Kurzwellensender und im Reichssender Hamburg verpflichtet.

Max Fiedler dirigierte kürzlich im Reichssender Berlin Anton Bruckners 8. Symphonie.

In der Konzertreihe „Die großen deutschen Symphoniker" des Deutschlandsenders hörte man unlängst Werke von Robert Schumann.

Der Deutsche Kurzwellensender brachte die Serenade für Orchester, Werk 21, von Joachim Kötschau zur Aufführung.

Philippine Schick und Edith von Voigtländer spielten Ph. Schicks Violinsonate fis-moll op. 14 am Deutschlandsender.

Der Reichssender Königsberg sandte Erich Mirsch-Riccius' Funkoper „Licht".

Fred Lohses „Klavierbuch 1936", Stücke aus dem „Deutschen Reigen" und der „Heiteren Suite" für Orchester und die Orchestervariationen über „Ein Schneider wollte wandern" kamen in den Reichssendern Leipzig, Berlin und München zur Aufführung.

Edmund Schmid spielte am Radio Stockholm den Solopart in Beethovens Es-dur Klavierkonzert.

Im Reichssender Breslau wurden die „Skizzen" Werk 3 von Gustav Schwickert-Freiburg i. Br. aufgeführt.

Die „Vergine-Lieder" von Peter Cornelius kamen in der Bearbeitung (Orchestersatz) von Joseph Meßner im Radio Wien zur Aufführung; neben Aufführungen in Brüssel und Oslo stehen diese Lieder auch auf dem Programm der Salzburger Festspiele 1937, wobei Maria Ocherbauer-Graz die Mezzosopranpartie singen wird.

Meta und Willy Heuser spielten auf Einladung des Reichssenders Berlin Werke von Kurt Thomas, dessen Werk 20 Zweite Sonate für Klavier und Violine das Künstlerpaar in Leipzig und Berlin zu erfolgreicher Erstaufführung brachte.

Der Reichssender Köln brachte kürzlich eine Aufführung von Max Donischs Kantate „Das Gleichnis" für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

Der Reichssender Berlin vermittelte Paul Höffers „Altdeutsche Suite" für Orchester.

Der Reichssender Stuttgart übertrug Norbert Schultzes Märchenoper „Schwarzer Peter".

In der Reihe „Musik unserer Zeit" des Reichssenders Berlin kamen zwei Humoresken für Klavier von Philipp Jarnach zur Uraufführung.

Der Reichssender Stuttgart übernahm die Aufführung eines Liederzyklus für eine Altstimme „Mutter und Kind" von Kurt Driesch.

Nach Abschluß des großen Zyklus „Ewige deutsche Musik" wird der Reichssender München nun eine Sendereihe aus dem wertvollen zeitgenössischen Schaffen beginnen. Für die nächsten Wochen stehen u. a. bevor: Max Trapps „Fünfte Symphonie", Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart", Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", Rudolf Kattniggs „Scherzo für Orchester", Hugo Distlers „Konzert für Cembalo und Kammerorchester" und Wagner-Régenys „Musik für Klavier und Orchester".

Der bekannte schlesische Pianist und Komponist Hermann Buchal-Breslau spielte mit großem Erfolg an den Sendern Agram, im Radio Belgrad und im Radio Budapest.

Der Deutschlandsender machte mit zeitgenössischer Chormusik von Hans Lang, Kurt Lißmann, Bruno Stürmer, Philipp Mohler, Hermann Simon und Hermann Unger bekannt.

Die im Preisausschreiben des Reichssenders Köln preisgekrönte Spielfolge für Orchester „Musikalische Bewegungsspiele" von Hugo Hermann kam kürzlich dort zur Ursendung.

Im Reichssender Stuttgart hörte man Alfons Schmids „Sonatine für Klavier" und die Liederzyklen „Des Abends" und „In den Bergen".

Vier Stücke für Orchester in Form einer Suite von Max Henning kamen durch das große Orchester des Kurzwellen-Senders zur Uraufführung.

Im Reichssender Breslau hörte man eine vortreffliche Aufführung von Hans Pfitzners „Palestrina" unter Leitung von Ernst Prade.

Der im vergangenen Jahre durch den Nebensender Augsburg uraufgeführte Dehmel-Lieder-Zyklus von Max Högel wurde soeben von Stuttgart aus wiederholt.



Ein Erfolgsbuch ersten Ranges

J. D. Chamier

Ein Fabeltier unserer Zeit



Glanz und Tragödie Kaiser Wilhelm II.

403 Seiten. Brosch. Mk. 5.75, Leinen Mk. 7.50

Deutsche Allgemeine Zeitung: „Es ist erstaunlich, wie der Engländer auch den deutschen Leser zu fesseln vermag, der sich sehr bald von dem gesunden und unbefangenen Urteil Chamiers überzeugen kann."

Berliner Monatshefte: „Ein Buch von Geist, Kenntnissen und literarischem Talent . . . wir wollen . . . uns freuen, daß er sich ein gesundes, unbefangenes Urteil gewahrt hat und die offizielle Ententeauffassung in ihrer ganzen moralischen und logischen Blöße zeigt. Weit entfernt von billiger Kritik und kritikloser Bewunderung hat er volles Verständnis für die Lage Deutschlands vor dem Kriege und insbesondere für die Tragik, die von Anfang an über dem Leben des Kaisers liegt."

Informationsbriefe, Berlin: „Von der Geburtsstunde bis nach Doorn werden die historischen Tatsachen als Extrakt aus der Riesenfülle der Dokumente und Bücher in einer spannunggeladenen Schilderung wiedergegeben, die dem Engländer hohe Ehre macht. Rechtlichkeit des Urteils, Sauberkeit der Gesinnung, Schärfe der Erkenntnis sind diesem Werk wie selten einem Buch beizumessen, wenn es ganz natürlich auch manche Dinge nur von jenseits des Kanals her beurteilen kann. Was aber wichtiger ist: Das Werk räumt gerade durch seine betonte Gerechtigkeit gründlichst auf mit dem von Deutschlands Feinden bewußt und listig erzeugten Popanz eines Säbelraßlers und Eroberers, dem die Freiheit der anderen Völker zur Beute werden sollte."

Neue Freie Presse, Wien: „Die Schilderung der Persönlichkeit des Monarchen ist ein charakterologisches Meisterstück."

Neuigkeits-Welt-Blatt, Wien: „Eine Flut von Schimpf, Hohn und Anklage brauste damals (1918) über den gestürzten Herrscher herein, der in der Stunde höchster Not sein Heer verlassen hatte, alle Schuld an der Katastrophe wurde ihm angelastet, daheim und beim Feind. Nichts zeigt nun deutlicher den Umschwung in Meinung und Auffassung, der in den Jahren seither eingetreten ist, als ein Buch, das 1934 in England erschien und dort nicht nur Aufsehen erregte, sondern auch gelesen und mit größtem Interesse aufgenommen wurde, obwohl es die Regierung und die Tragödie Kaiser Wilhelms in einer Weise darstellt, die dieser seltenen und eigenartigen Persönlichkeit volle Gerechtigkeit widerfahren läßt."

Weltwacht der Deutschen: „Eine vorzügliche Waffe im Kampf gegen Versailles und die Kriegsschuldlüge."

Schweiz. Allgem. Volks-Zeitung: „Die Vorurteilslosigkeit und Ehrlichkeit, mit der Chamier Vorgeschichte und Ausbruch und Verlauf des Weltkrieges darstellt, wird ihm die Sympathie aller Leser gewinnen."

Reichsverband Deutscher Offiziere, Berlin: „Ein Engländer unternimmt es, in diesem interessanten, sehr lesenswerten Buche die Zusammenhänge der deutschen Politik von der Zeit Bismarcks bis zum Ende des Weltkrieges mit vollem Verständnis für die Lage Deutschlands und mit gesundem Urteil darzulegen."

Gelbe Hefte, München: „Chamiers Buch ist ein Versuch von so hoher Warte aus und von so unbedingtem Gerechtigkeitscharakter, daß auch Gegner des Kaisers daran nicht vorbeigehen können."

Amalthea-Verlag / Wien IV

Karl Ueters „Tokkata, Werk 37" kam durch Hans Fänder im Reichsſender Frankfurt zur Uraufführung.

Eine beſondere Note erhielt das letzte WHW-Konzert des Deutſchlandſenders durch die Mitwirkung der Studentinnen-Singvereinigung Oslo, die ihre Deutſchlandreiſe um zwei Tage vorverlegt hatte, um an dieſem Konzert teilnehmen zu können.

Siegfried Grundeis ſpielte mit großem Erfolg in einem Meiſterkonzert des deutſchen Kurzwellen-Senders.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Das Freiburger Kammer-Trio für alte Muſik (Edgar Lucas — Ernſt Duis — Johannes Abert) konzertierte vor kurzem in Rom im Instituto Italiano di studi germanici in der Villa Skiarra Wurts: Deutſche Vokal- und Inſtrumentalmuſik der Renaiſſance mit alten Inſtrumenten. Das Konzert, dem auch der deutſche Botſchafter von Haſſel beiwohnte, fand bei Publikum und Preſſe einen ſolchen Anklang, daß das Kammertrio anſchließend einige Tage ſpäter für ein zweites Konzert verpflichtet wurde mit dem Programm: Italieniſche Meiſter der Renaiſſance.

Im Theater von Turin leitete Karl Elmendorff mit großem Erfolg ein Sinfoniekonzert der italieniſchen Rundfunkgeſellſchaft Eiar. Beſonderen Beifall erntete er mit der Aufführung des Vorſpiels zu den „Meiſterſingern" und des Schlußſtücks aus „Triſtan und Iſolde". Stärkſten Eindruck hinterließ auch die Interpretation verſchiedener Werke von Beethoven, Haydn und Tſchaikowsky.

Der junge Pianiſt Helmut Dignas aus Gelſenkirchen-Buer wurde als Klavierpädagoge an die Staatliche Muſikhochſchule in Tokio berufen.

Bei den Krönungsfeierlichkeiten in London wird Deutſchland muſikaliſch mit Wagners „Ring", „Fliegender Holländer" und „Parſifal" vertreten ſein.

GMD Carl Schuricht-Wiesbaden wurde eingeladen, mit den Newyorker Philharmonikern eine Südamerikareiſe zu unternehmen.

W. A. Mozarts „Zauberflöte" kam kürzlich erſtmalig in Rom zur Aufführung.

In den Räumen der Zweigſtelle des deutſch-franzöſiſchen Austauſchdienſtes in Paris veranſtaltete das Dresdener Streichorcheſter einen Kammermuſikabend mit Werken von Mozart, Schubert und Haydn.

Anfang Mai kommt in Brüſſel Johannes Brahms' „Requiem" und das Tedeum von Anton Bruckner durch das Aachener Orcheſter und den dortigen Chor unter Leitung von Herbert von Karajan zur Aufführung.

Die Wagner-Vereinigung in Amſterdam lud Generalintendant Heinr. Karl Strohm zu einer vollſtändigen Neuinſzenierung von Rich. Wagners „Ring des Nibelungen" ein.

Edwin Fiſcher gab im Mailänder Konſervatorium ein Konzert, das mit großem Beifall aufgenommen wurde.

Arthur Piechler-Augsburg wurde nach ſeinen großen Erfolgen in Italien neuerdings zu Orgelkonzerten in Wien und Bukareſt eingeladen.

Das Wendling-Quartett in Stuttgart gab auf Einladung in London und Liverpool mehrere Konzerte, die bei Zuhörerſchaft und Preſſe freudigſte Aufnahme fanden.

Der Violoncelliſt Günther Schulz-Fürſtenberg ſpielte unlängſt im Königlich Flämiſchen Konſervatorium in Antwerpen, in Brüſſel und in Oslo.

Die Serenade für Orcheſter op. 21 von Joachim Kötſchau und die Ouvertüre „Marionetten und Masken" von Fried Walter erlebten kürzlich in London ihre engliſche Erſtaufführung. Das Konzert ſtand unter Leitung von Eric Fogg und wurde von acht engliſchen Sendern übertragen.

Prof. Joſeph Ahrens, Domorganiſt der Berliner Kathedrale, wurde eingeladen, während der Weltausſtellung in Paris auf der Orgel Ch. M. Widors in St. Sulpice ein Orgelkonzert mit Werken von Bach, Reger, C. Franck, J. Ahrens, M. Jobſt und K. Marx zu ſpielen und in einem weiteren deutſchen Konzert im Salle Caveau ein Konzert für Orgel und Orcheſter von Hans Humpert zur Uraufführung zu bringen.

Prof. Wilhelm Stroß folgte einer Einladung der „Reale Academia Filarmonica Romana", Rom, und fand begeiſterte Aufnahme.

Hermann Grabners Motette „Gott, du biſt mein Gott" wurde von den Thüringer Sängerknaben unter Herbert Weitemeyer mehrfach im Ausland aufgeführt, u. a. in Polen (Lodz), Eſtland (Dorpat, Reval), Finnland (Helſingfors, Tammerfors, Abo) und Schweden (Stockholm).

Das Berliner Frauen-Kammerorcheſter führte kürzlich eine erfolgreiche Italienreiſe durch.

Anton Bruckners in Paris lange nicht mehr gehörte 7. Symphonie kam unlängſt durch Charles Münch mit dem Pariſer Philharmoniſchen Orcheſter zur Aufführung.

R. Wagners „Götterdämmerung" kommt nach langjähriger Pauſe nunmehr wieder durch die Wagner-Vereinigung Amſterdam zur Aufführung.

Von Auguſt bis Mitte Oktober findet im Teatro Colon in Buenos Aires ein deutſches Operngaſtſpiel ſtatt.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1937: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1937 HEFT 6

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Präſident der Reichsmuſikkammer: Warum Leipziger Muſiktage (Leipziger Neueſte Nachrichten, 9. Mai 1937):

Die Frage muß eigentlich heißen: Warum keine Leipziger Muſiktage? Das heißt: warum ſollte man ſich in einer Muſikſtadt vom Range Leipzigs der Pflicht entziehen, die Muſik der Lebenden zu fördern? Es iſt ein Irrtum zu glauben, daß heutzutage wenig für die lebenden Komponiſten geſchähe. Freilich wird ſehr viel mehr komponiert als aufgeführt werden kann, und auch als aufgeführt zu werden verdient. Der „Uraufführungs"fimmel iſt ſogar ſo weit gediehen, daß wir in der Reichsmuſikkammer ernſtlich erwägen, ob nicht verboten werden ſoll, das Wort „Uraufführung" auf den Konzertzettel zu ſetzen. Der Begriff der Uraufführung wird nämlich ſo überſchätzt, daß eine ganze Reihe von Dirigenten glaubt, nur Neues bringen zu ſollen, wenn es zum überhaupt erſten Male erklingt. So liegt den Komponiſten jetzt viel mehr an der zweiten und dritten Aufführung ihres Werkes als an ſeiner Uraufführung. Die können ſie ſchon kriegen, aber zweite und ſpätere Aufführungen bleiben dann oft aus. Wenn das Werk nichts taugt, ſei das in der Ordnung, meint man. Aber es iſt falſch, ſo zu denken, denn wenn das Werk nichts taugt, iſt auch die Uraufführung überflüſſig geweſen. (Ich weiß übrigens nicht, ob unter den Werken, die ich bei den Leipziger Muſiktagen dirigieren werde, eines „uraufgeführt" wird oder nicht. Gefragt danach habe ich jedenfalls nicht.)

Wenn die Konzerte in den Leipziger Muſiktagen gut beſucht werden, ſo wird die Öffentlichkeit erfahren, daß in Leipzig eine ganze Reihe ſehr begabter Komponiſten wohnt. Werden ſie ſchlecht beſucht, ſo wird man erfahren, daß die Leipziger die völlig unberechtigte Furcht vor der zeitgenöſſiſchen Muſik mit den Bewohnern einiger anderer Städte teilen!

Es iſt ſeltſam, daß von allen Künſten nur die Muſik bei den jeweiligen Zeitgenoſſen auf ein ſo ſchwer zu entwaffnendes Mißtrauen ſtößt. Wird es jemandem einfallen, etwa nur Romane von längſt verſtorbenen Schriftſtellern leſen zu wollen oder nur klaſſiſche Theaterſtücke zu beſuchen? Gewiß nicht. Aber der Muſik gegenüber verhalten ſich viele ſo. Freilich iſt in den jüngſtvergangenen Jahrzehnten viel geſündigt worden durch geſuchte Originalität und dadurch, daß man das Publikum mit häßlich klingenden Stücken, die für beſonders genial ausgegeben wurden, an ſeinem eigenen Urteil irremachte. Hätte damals ſchon der Goebbelsſche Erlaß gegen die Kunſtkritik in den Tageszeitungen beſtanden, ſo wäre es nicht möglich geweſen, manchen Fratzen ſchneidenden Schafskopf als Genie auszupoſaunen.

Jener Erlaß hat das Publikum mündig gemacht. Es kann nun jeder ſagen: „Das und das hat mir nicht gefallen", ohne fürchten zu müſſen, daß ein Lobhymnus auf das betreffende Stück im Zeitungsbericht des nächſten Tages ſeine Ehrlichkeit überſchreien und ſein geſundes Urteil zum Unverſtändnis ſtempeln wird. Freilich hätte man auch früher ruhig ſeine Meinung ſagen können, aber das haben nur wenige gewagt.

Atonale Scheußlichkeiten können einem heutzutage nicht mehr in deutſchen Konzertſälen begegnen, wozu alſo noch die Furcht vor der neuen Muſik? Ich glaube, daß die Leipziger Muſiktage geeignet ſein werden, dieſe Furcht endlich aus den Gemütern vertreiben zu helfen.


PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

EHRUNGEN

Der im November des vergangenen Jahres von Gauleiter Dr. Otto Hellmuth geſchaffene Mainfränkiſche Kunſtpreis wurde ſoeben für Muſik dem bekannten Würzburger Komponiſten Hermann Zilcher verliehen.

Frédéric Lamond wurde der Ehrendoktor der Rechte der Univerſität Glasgow verliehen.

Kammerſänger Michael Bohnen erhielt anläßlich ſeines 50. Geburtstages von Staatsſekretär Funk ein Bild Dr. Goebbels' mit Widmung.

In Anbetracht ſeiner Verdienſte um den Aufbau und die Feſtigung des Frankfurter Städtiſchen Orcheſters wurde der erſte Kapellmeiſter des Stadttheaters, Hans Röſchke, zum Städtiſchen Muſikdirektor von Frankfurt (Oder) ernannt.

MD Wilhelm Kempff, der Vater des gleichnamigen Pianiſten, Organiſt und Gründer des Bachvereins in Potsdam, wurde für ſeine muſikaliſchen Verdienſte mit dem Silbernen Ehrenadler der Stadt Potsdam ausgezeichnet.

Der Wiener Muſikſchuldirektor und Chormeiſter Friedrich Weißhappel erhielt den Titel Profeſſor. Weißhappel iſt ein rühriger Vorkämpfer der Janko-Klaviatur.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Mit dem Hinweis darauf, daß ſich bei den italieniſchen Opernbühnen bald ein Mangel an gutem Sängernachwuchs bemerkbar machen wird, veranſtaltete die Stadt Florenz für ausbildungs-

VIII. BRUCKNER-FEST

DER INTERNATIONALEN BRUCKNER-GESELLSCHAFT

anläßlich der Enthüllung der Brucknerbüste in der Walhalla
durchgeführt von der Stadt Regensburg

Samstag, 5. Juni:

20.00 Uhr: I. Festkonzert im Neuhaus-Saale

Ouvertüre in g-moll
Münchener Philharmoniker unter Dr. RUDOLF KLOIBER, Regensburg

3 Motetten: Os justi — Christus factus est — Ave Maria
Regensburger Domchor unter Prof. Dr. THEOBALD SCHREMS, Regensburg

III. Sinfonie
Münchener Philharmoniker unter Dr. RUDOLF KLOIBER, Regensburg

---

Sonntag, 6. Juni:

11.00 Uhr: Feierlicher Staatsakt in der Walhalla

18.00 Uhr: II. Festkonzert in der Minoritenkirche

Te Deum
Regensburger Domchor unter Prof. Dr. THEOBALD SCHREMS, Regensburg

V. Sinfonie (Originalfassung)
Münchener Philharmoniker unter Geheimrat Dr. e. h. SIEGMUND VON HAUSEGGER, München

21.00 Uhr: Öffentliches Konzert der Bruckner-Chöre im Neuhaus-Saale
„Ghibellinen"—Wien, „Frohsinn"—Linz, Regensburger Sängerbund

Montag, 7. Juni:

12.00 Uhr: Festsitzung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft im Reichssaale des Alten Rathauses

Adagio aus dem „Streichquintett" (Strub-Quartett-Berlin)
Begrüßungsansprachen: des Oberbürgermeisters der Stadt Regensburg Dr. OTTO SCHOTTENHEIM, des Präsidenten der Bruckner-Gesellschaft Prof. MAX AUER, Wien
Festrede des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. PETER RAABE, Berlin
Rede Sr. Ex. des Landeshauptmanns des Bruckner-Landes Oberösterreich Dr. HEINRICH GLEISSNER, Linz/a. D.

Männerchor „Träumen und Wachen"
Universitäts-Sängerschaft „Ghibellinen", Wien

17.00 Uhr: III. Festkonzert in der Minoritenkirche

I. Sinfonie (Linzer Fassung)
Münchener Philharmoniker unter Präsident Prof. Dr. Dr. e. h. PETER RAABE, Berlin

IX. Sinfonie (Originalfassung)
Münchener Philharmoniker unter Prof. OSWALD KABASTA, Wien.

Sonntag, 6. Juni 8 Uhr findet im Dom ein Pontifikalamt mit der e-moll-Messe von Anton Bruckner, gesungen vom Domchor unter Domkapellmeister Prof. Dr. Theobald Schrems statt.

68. TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG
des
ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS
in Darmstadt und Frankfurt a. M. vom 8. bis 13. Juni 1937

DARMSTADT

Dienstag, den 8. Juni 1937

19.30 Uhr: Im Hessischen Landestheater:

Arthur Kusterer: „Diener zweier Herren"

Leitung: GMD Karl Friedrich

Mittwoch, den 9. Juni 1937

11.30 Uhr: Im Kleinen Haus des Hessischen Landestheaters, Darmstadt:

„Erstes Kammermusikkonzert"

Ausführende: Das Fehse-Quartett (Richard Fehse, Fritz Laur, Heinz Herbert Scholz, Peter-Herbert Lehmann), Prof. Fred Drissen (Gesang), Hans Walter Schleif (Oboe), Sigfrid Walther Müller (Klavier)
OTTO BESCH: Streichquartett
KARL MARX: Gesänge vom Tage (Gesänge für Baßstimme und Streichquartett)
S. W. MÜLLER: Sonate Es-dur für Klavier und Oboe
HERMANN SCHROEDER: Streich-Trio e-moll op. 14 Nr. 1

19.30 Uhr: Im Großen Haus des Hessischen Landestheaters, Darmstadt.

„Erstes Orchester-Konzert"

Ausführende: Hessisches Landestheater-Orchester, Gem. Chor „Musikverein" und Chor des Hessischen Landestheaters, Leitchor: Chor der Hessischen Landesmusikschule, Dr. Georg Kuhlmann (Klavier), Michael Mayer (Klarinette)
Leitung: GMD Karl Friedrich
LUDWIG WEBER: Chorgemeinschaft „Wir schreiten"
CESAR BRESGEN: Symphonische Suite, op. 20
GERHARD FROMMEL: Konzert für Klavier, Klarinette und Streicher
HERMANN WUNSCH: Variationen und Fuge über ein „Schweizer Lied" für Orchester op. 59

Donnerstag, den 10. Juni 1937

11.30 Uhr: Im Kleinen Haus des Hessischen Landestheaters, Darmstadt:

„Zweites Kammermusikkonzert"

Ausführende: Das Lenzewski-Quartett G. Lenzewski, H. Gaubatz, H. Schmidt, W. Spahlinger), Ria Ginster (Gesang), Günther Baum (Gesang), Rose Stein (Harfe), Ed. Liebhold (Klarinette), Edmund Stegner (Horn), Arthur Stitz (Pauke)
WILHELM MALER: Streichquartett in G
HERMANN SIMON: Drei Goethe-Gesänge für Bariton, 2 Pauken, 1 Horn und Harfe
ADOLF PFANNER: Drei Lieder für Sopran und Streichquartett
WERNER SCHRAUTH: Quartett für Klarinette, Violine, Viola und Cello

20.00 Uhr: Im Städtischen Saalbau, Darmstadt:

„Unterhaltungsmusik (Tag des Volkes)"

Ausführende: Orchester der Hessischen Landesmusikschule, Chor der Hessischen Landesmusikschule, Trompeterkorps des Feldart.-Regiment 33, (Musikmeister Schiesl), Heinz Schröter (Klavier), Cyrill Kopatschka (Violine), Werner Brückner (Flöte), Karl Cauer (Viola).
Leitung: Direktor Bernd Zeh
HANS LANG: Glückwunsch-Kantate
GERHARD MAASS: Handwerkertänze nach alten Zunftrufen und -weisen für Orchester
HANS WEISS: „Ein kurioser Kaffeeklatsch" (für Klavier, Violine, Flöte und Viola)
HERMANN GRABNER: „Fröhliche Musik" für kleines Orchester, op. 39

68. TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

in Darmstadt und Frankfurt a. M. vom 8. bis 13. Juni 1937

FRANKFURT A. M.

Freitag, den 11. Juni 1937

17.00 Uhr: Tee-Empfang im Festsaal des Hotels „Frankfurter Hof":

„Neue Bewegungsformen im Tanz"

20.00 Uhr: Im großen Saal des Saalbaues Frankfurt a. M.:

„Zweites Orchesterkonzert"

Ausführende: Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M., Städt. Orchester Frankfurt a. M., Carl Bartuzat (Flöte) Leipzig
Leitung: I. Teil Kapellmeister Hans Rosbaud
II. Teil GMD Franz Konwitschny

I.

LUDWIG LÜRMANN: „Festlicher Aufklang" für großes Orchester
JOH. NEP. DAVID: Konzert für Flöte und Orchester
WERNER TRENKNER: Variationen-Suite über eine Lumpensammler-Melodie

II.

GUSTAV GEIERHAAS: Symphonische Musik, (Uraufführung)

Sonnabend, den 12. Juni

11.00 Uhr: Feier in der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.

Ausführende: Chor des NSDSTB der Universität und der Hochschule für Musik, Orchester der Hochschule für Musik, Einzelstimmen, Sprecher
Leitung: Univ.-Prof. Dr. Josef Müller-Blattau
HEINRICH SPITTA: „Heilig Vaterland", Mannschaftsgesang mit Orchester
Begrüßung durch den Rektor der Johann Wolfgang-Goethe-Universität, Prof. Dr. Platzhoff
Festvortrag: „Volksmusik und Kunstmusik", Prof. Dr. Josef Müller-Blattau
HELMUT BRÄUTIGAM: „Frühlingsfeier", Kantate für Mannschaftschor, Einzelstimmen und Orchester

18.00 Uhr: „Festmusiken" auf dem Römerberg

Ausführende: Frankfurter Singakademie u. Frankfurter Lehrersängerchor (Leitung: Prof. Fritz Gambke), Frankfurter Volkschor (Leitung: Dr. Rudolf Werner), Günther Baum (Gesang)
Leitung: Georg Ludwig Jochum
ALFRED THIELE: „Arbeiterlied" für gem. Chor und großes Blasorchester (Uraufführung)
HEINZ SCHUBERT: „Das ewige Reich", Kantate für Orchester, Männerchor und Baritonsolo
FRANZ PHILIPP: „Zum Lob der Arbeit", Deutsche Volkshymne für gem. Chor und großes Blasorchester mit Fanfaren

20.00 Uhr: Im Opernhaus Frankfurt a. M.

„Camina burana von Carl Orff (Uraufführung)

„Die Kirmes von Delft" Ballett von Hermann Reutter

Leitung: KM Berthil Wetzelsberger

DARMSTADT

Sonntag, den 13. Juni

10.30 Uhr: Im „Alten Palais" am Adolf Hitler-Platz, Darmstadt

Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

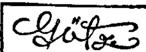
13.30 Uhr: Gemeinsames Mittagessen im städt. Saalbau

19.30 Uhr: Im großen Haus des Hessischen Landestheaters, Darmstadt:

„Schlußkonzert mit Werken von Franz Liszt

Ausführende: Hessisches Landestheaterorchester, Männerchor des Hessischen Landestheaters, Hermann Schmid-Berikoven (Gesang), Prof. Alfred Höhn, Klavier.
Leitung: Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe. „Orpheus", Symphonische Dichtung, Klavierkonzert Es-dur, „Eine Faust-Symphonie"

Prof. HAVEMANN urteilt über die

„Götz" - Saiten: 

Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

fähige Naturstimmen einen Belkanto-Wettbewerb, zu dem sich 39 zumeist aus Süditalien stammende Anwärter meldeten. In die engere Wahl kamen indessen nur neun, die sich dem Publikum im Opernhaus von Florenz vorstellten. Die Veranstaltung, bei der der sehnlichst erwartete Tenor ganz fehlte, ist nach Zeitungsmeldungen auch sonst ziemlich erfolglos verlaufen.

Die Abteilung Volksbildung des Danziger Senats veranstaltet, um die lebenden Danziger Künstler in ihrem Schaffen zu fördern, eine Ausschreibung von Geldpreisen im Gesamtwert von 500 Gulden. Das Preisausschreiben ist auf Werke der Kammermusik und zwar Streichquartette, Klaviertrios und Werke für Streichinstrumente und Bläser mit und ohne Klavier bis zur Quintettbesetzung begrenzt. Der Einreichungstermin der Kompositionen ist der 1. August 1937. Zugelassen sind alle Mitglieder der Fachgruppe „Komponisten" in der Abteilung „Musik" der Landeskulturkammer. Die näheren Bedingungen sind bei der Landeskulturkammer erhältlich. Die Uraufführung des von einem Fachausschuß preisgekrönten Werkes wird im Rahmen der Konzertveranstaltungen der Landeskulturkammer erfolgen.

Die „Geraer Zeitung" hat ein Preisausschreiben für volkstümliche Lied- und Chorwerke zum Lobe der Stadt Gera erlassen. Der Einsendungstermin ist bereits am 1. Juni abgelaufen.

Im Rahmen der diesjährigen Wiener Festwochen veranstaltet die Österreichische Staatsakademie einen internationalen musikalischen Wettbewerb für junge Künstler, die auf den Gebieten des Gesangs und des Violin- und Cellospiels tätig sind. Der Jury für Gesangskunst gehört u. a. Kammersänger Plaschke (Dresden), der Jury für Violinspiel Prof. Dr. Havemann (Berlin) an.

Der Kunstpreis der Stadt Dresden wurde dem jungen Tonsetzer Gottfried Müller verliehen.

Der Deutsche Kulturverband in der Tschechoslowakei hat für wissenschaftliche, schriftstellerische und künstlerische Leistungen je 5000 Kronen ausgesetzt, die nur für Sudetendeutsche bestimmt sind.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Verlag „Musikalische Fundgrube" G. m. b. H. in Bernburg ist nach Bekanntgabe im „Reichsanzeiger" aufgelöst.

VON DEUTSCHER MUSIK

Band 50

Dr. Fritz Stege

Bilder aus der deutschen Musikkritik

Kritische Kämpfe in 2 Jahrhunderten

128 Seiten, 13 Bilder

*

INHALT:

Klassiker der Musikkritik.

Wie Johann Mattheson der Vater der Musikkritik wurde (1722)
Wie Adam Hiller den Grundstein zur Kunstkritik legte (1766)
Wie Johann Friedrich Reichardt zum kritischen Volkserzieher wurde (1800)
Wie Friedrich Rochlitz den kritischen Berufsstand gründete (1791)
Wie E. T. A. Hoffmann Beethoven entdeckte (1809)
Intermezzo: Der Kampf um die Zeitungskritik (1819)
Wie Rellstab mit dem Musikminister Spontini kämpfte (1827)
Wie Robert Schumann gegen die Philister zu Felde zog (1833)

Die neue Zeit.

Wie Franz Brendel die „Neudeutsche Schule" gründete (1859)
Wie Wilhelm Tappert für Wagner stritt (1875)
Wie Hugo Wolf die Wiener zu Wagner bekehrt (1884)
Wie Arthur Seidl für eine Erneuerung der Musikkritik eintritt (1909)
Wie Alfred Heuß auf den Führer harrte (1920—33)
Wie der Musikpolitiker Karl Storck zu neuem Leben ersteht (1911/1934)

Ausklang.

Das Wort hat der Künstler (1935)

Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Gustav Bosse Verlag Regensburg

Auch das Juni-Heft bringt wiederum eine Reihe von Proſpekten, die den Leſern dieſes Heftes zur Beachtung beſonders empfohlen werden. Die Generalintendanz der Bayer. Staatstheater kündigt ihre diesjährigen „Sommerfeſtſpiele“ und das Staatskonſervatorium für Muſik zu Würzburg ſein „16. Mozartfeſt“ an. Die Neuwerk-Buch- und Muſikalienhandlung in Kaſſel-Wilhelmshöhe legt einen Katalog über billige Noten und Bücher bei, während einem Teil der Auflage die allſeitig hochgeſchätzte Cembaliſtin Eta Harich-Schneider (Berlin) Proſpekte beilegt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Dr. Max Unger: „Die Goethe-Geſänge Beethovens“ (Kölniſche Zeitung, 29. April 37).

Alfred Weidemann: „Eine Bitte an die „Fidelio“-Dirigenten“ (Deutſche Allgemeine Zeitung, Berlin, 25. April).

„In der jetzigen Faſſung des „Fidelio“ finden ſich nicht nur neue herrliche Stücke, ſondern es iſt auch manches Wertvolle aus den früheren Faſſungen der Bearbeitung des Meiſters zum Opfer gefallen. Hierunter befindet ſich leider auch das geſamte Rezitativ zum Freuden-Duett. Man darf bei dieſen Kürzungen nicht vergeſſen, daß Beethoven nach ſo langer Zeit ſeinem Werke bereits etwas fremd gegenüberſtand, und wenn er jetzt, 1814, ſo manches ſtrich, was uns heute verwundert, ſo geſchah dies in der Abſicht, ſein Werk ſo dramatiſch als möglich zu geſtalten, um ihm dadurch nunmehr einen Erfolg zu ſichern.

Wenn hier jetzt den Dirigenten des „Fidelio“ gegenüber die Bitte ausgeſprochen wird, das Rezitativ des Freuden-Duetts wieder in die Aufführungen der Oper aufzunehmen, ſo iſt dies, nach den obigen Mitteilungen gewiß nicht unberechtigt. Zum Zeugnis deſſen, daß es ſich hier um keinen unpraktiſchen, unwichtigen Vorſchlag handelt, dürften nicht nur die obigen Ausführungen dienen, ſondern auch die Tatſache, daß vor etwa 30 Jahren in den „Fidelio“-Aufführungen in Leipzig unter Richard Hagel das Rezitativ in ſeiner urſprünglichen Geſtalt zur Wiedergabe gelangte. Der Verfaſſer dieſer Zeilen, der damals gerade das Gymnaſium verlaſſen hatte, erinnert ſich noch jetzt des ergreifenden Eindrucks, den dieſe lebenswahre Szene mit der muſikaliſch hinreißenden Schlußkadenz Leonorens: „Ich bin bei dir!“ auf ihn machte.

Partitur und Orcheſtermaterial der erſten Faſſung der Oper mit dieſem Rezitativ ſind gedruckt; ſie erſchienen 1905 zur Hundertjahrfeier des „Fidelio“. Sicher wird den meiſten Dirigenten dieſe Tatſache nicht bekannt ſein; es wäre daher ſehr zu begrüßen, wenn nach den obigen Darlegungen recht viele Opernleiter der hier gegebenen Anregung folgen und das von Beethoven in Geſang und Orcheſterbegleitung ſo ausdrucksvoll geſtaltete Rezitativ ihren Partituren für die Aufführung einfügen wollten.“

AUS ZEITSCHRIFTEN:

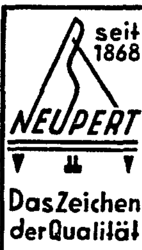
Die „Deutſche Volksbildung“, die Zeitſchrift des Bayeriſchen Volksbildungverbandes München, bringt als Heft 5/6 des Jahrganges ein gehaltvolles Bruckner-Sonderheft heraus.

Die „Preſſekorreſpondenz des Deutſchen Sängerbundes“ hat ihr Erſcheinen eingeſtellt.


Dienſt an der Jugend, iſt Dienſt an der Zukunft.
Gebt uns Freiplätze!
F, 10

Güntherschule
München, Kaulbachstraße 16. Telefon 22 700
Berlin-Wilm., Blüthgenstr. 5. Telefon H7 4798
Priv. Schule für Gymnastik
Rhythmik, künstlerischen Tanz
Prospekte anfordern

EINBANDDECKE
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
104. Jahrgang 1937
I. Halbjahresband
*
Bukramleinen m. Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG



Cembali - Klavichorde
Spinette- Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Allenstein	Landestheater Südostpreußen	2. Bratsche 1. Flöte 2. Oboe 2. Fagott	 Engl. Horn Kontrafagott		27. 8. 37 bis 30. IV. 88	Intendanz des Landestheaters Südostpreußen
Erfurt	Städt. Orchester	Konzertmeister Solo-Baßist 1. Solo-Cellist	stellv. I.		5. IX. 37 1. X. 37	Intendanz der Städt. Bühnen
Bad Kudowa		2. Geiger	Posaune			Ernst Schurig Orch.-Obmann Bad Kudowa
Neustrelitz	Landestheater	1. Konzertmstr. 2. Schlagzeuger Solo-Bratscher Solo-Cellist 2. Flötist 4. Hornist 2. Posaunist	 Tuba mit Kontrabaß	160.—		Otto Miehler Neustrelitz

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikerschaft.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

ARTIBUS



ET LITERIS

Die schönste und grundlegende Darstellung der musikalischen Kultur aller Zeiten und Völker, ein Meisterwerk deutscher Geistesarbeit, ist das

Handbuch der Musikwissenschaft

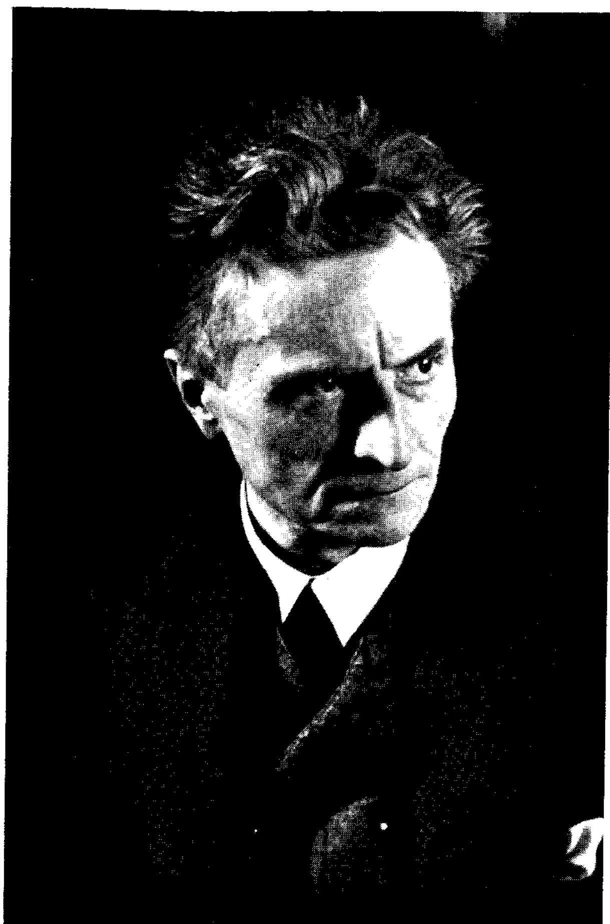
herausgegeben von namhaften Universitätsprofessoren und Fachgelehrten

mit etwa 1300 Notenbeispielen und etwa 1200 Bildern.

Urteile der Presse: „Eine Großtat deutscher Musikwissenschaft“ (Saarbrücker Zeitung) — „Eine unvergleichliche Erscheinung in der musikgeschichtlichen Literatur“ (Neue Züricher Zeitung) — „Etwas ähnliches war bisher in der Musikliteratur noch nicht vorhanden“. (Weserzeitung, Bremen).

Man überzeuge sich durch Augenschein und verlange Näheres über unsere erleichterte Zahlweise und unverbindl. Ansichtssendung 91b. von

ARTIBUS et LITERIS, Gesellschaft für Geistes-u. Naturwissenschaften mbH. Berlin-Nowawes



Aufnahme Mai-Berlin

Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Präſident der Reichsmuſikkammer,

Vorſitzender des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1937 HEFT 6

Johannes Brahms.

Rede, gehalten beim Brahms-Fest in Freiburg

von Peter Raabe, Berlin.

Nach einer Musik zu sprechen, wie wir sie soeben gehört haben, und vor einer, wie wir sie hören werden, ist für den Redner nicht nur schwer, sondern qualvoll. Er fühlt, wie die Mittel, die ihm zu Gebote stehen — die Sprache und die menschliche Stimme — unter allen Umständen hinter den Mitteln der Musik weit zurückstehen müssen, daß er also, was er auch sagen möge, ernüchternd wirken wird. Ist es überhaupt zu verteidigen, daß man das Wort da einmischt, wo die Musik nun schon einmal das Wort **hat**? Mir scheint, daß nur seltene Gelegenheiten den Anlaß geben dürfen, das gesprochene Wort mit der Musik abwechseln zu lassen. Eine solche Gelegenheit **ist** aber wohl ein Fest wie das hier gefeierte: denn je ernster die Gemeinde eines solchen Festes danach strebt, die Werke eines Meisters ehrfurchtsvoll, ja feierlich in sich aufzunehmen, umso begreiflicher wird es sein, daß diese Gemeinde in einer kurzen Viertelstunde sich auch darauf besinnen will, **wer** der Mann gewesen ist, dem sie so tief in das Innere Gehendes verdankt.

Es versteht sich von selbst, daß dabei nicht der Lebensweg des Meisters gezeigt werden kann und daß auch eine eingehende Würdigung seines Schaffens zu unterbleiben hat. Es gilt nur zu fragen: Was bedeutet er uns? Und um das beantworten zu können, müssen wir uns zunächst fragen: wie hat er in **seiner** Zeit dagestanden?

In einem erst vor kurzem von mir veröffentlichten Brief, den Peter Cornelius an seine Freundin Sophie Richter am 27. Dezember 1853 geschrieben hat, erzählt er, daß er sich in Leipzig mit Liszt über die damals neu erschienenen Lieder Opus 6 von Brahms unterhalten hätte. Es heißt da:

„Bekanntlich ist dies ein junger, blonder, rotbäckiger, weißhäutiger, blauäugiger Hamburger, . . . der durch einen Artikel des Componisten Schumann zu einer schnellen Berühmtheit gelangt ist. Das dies Oktroyiren einer solchen einen Sturm in der musikalischen Welt hervorrief, ein Rauschen und Kopfschütteln alter und junger Wipfel . . . versteht sich und war viel ungerechter aber verzeihlicher Neid und wohl auch gerechter Zweifel dabei, der drein wehte. Während ich Ärmster hoffe mit 6 Liedern, so mir Schott gnaden möge in einem kleinen Opus in die Welt zu treten, glückt es diesem Gelbschnabel aus Hamburg gleich 6 Opus auf einmal drucken zu lassen."

Der Artikel des „Componisten Schumann", von dem hier die Rede ist, erschien am 23. Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Schumann, der diese Zeitschrift begründet und lange herausgegeben hatte, ergriff nach 10jährigem Schweigen das Wort, um Brahms in die Öffentlichkeit einzuführen. Er ging davon aus, daß er immer die Hoffnung gehabt habe, „plötzlich müsse einmal einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise

auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entwicklung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge". „Und er ist gekommen", jubelte Schumann, „ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren alle Zeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hinein gezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte ... Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor."

Wohl kaum je in der ganzen Kunstgeschichte ist eine Prophezeiung so zielsicher gewesen wie diese, wohl kaum je eine in so hohem Maße in Erfüllung gegangen.

Sie hat natürlich zunächst zweierlei bewirkt: einmal — wie aus dem Brief von Cornelius hervorgeht — hat sie alle Welt auf Brahms aufmerksam gemacht und ihm dabei auch einigen Neid eingetragen, dann aber hat sie in Brahms selbst das Gefühl der tiefsten Verpflichtung seinen Gaben gegenüber geweckt. Wenn auch in dem Lebenswege eines jeden Genies der Kampf mit der Welt zu erkennen ist, dessen Verlauf davon abhängt wie stark dieses Verantwortlichkeitsgefühl ist, so ist dieser Zusammenhang doch selten so deutlich erkennbar wie bei Brahms. Freilich treten auch selten so bezeichnende Gegner in dem Kampf auf wie es bei ihm der Fall war. Und das hat natürlich in noch viel höherem Maße als etwa die Prophezeiung Schumanns die Kämpfe Brahms' erschwert.

Die Meister, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmend in die Geschicke der Musik eingegriffen haben, sind mit der einzigen Ausnahme von Schumann alle Gegner von Brahms gewesen. Wagner sowohl wie Liszt, Bruckner sowohl wie Hugo Wolf. Und Brahms ist diesen allen auch nicht sehr wohlgesinnt gewesen. Er hat sich zwar eingehend mit Wagners Werken beschäftigt und hat wiederholt zu Freunden geäußert, daß er jene Werke vielleicht besser kenne und gerechter zu würdigen wisse als mancher aus der reichlich laut auftretenden Gefolgschaft Wagners, aber sein innerstes musikalisches Wesen war dem Wagners doch fremd.

Große Männer haben das Recht, einander zu verkennen und haben von diesem Recht auch alle Jahrhunderte hindurch Gebrauch gemacht. Ein jeder von ihnen sieht einen neuen, noch nie begangenen Weg — nämlich seinen — so deutlich vor sich, daß andere Wege, die von diesem wegführen, für ihn gar nicht erkennbar sind. Wagner durfte also Brahms verkennen und Brahms ihn. Alle aber, die keinen „Tristan" geschrieben haben und kein „Deutsches Requiem", dürfen weder von dem einen noch von dem anderen Meister abfällig sprechen. Wer übrigens Sachkenntnis genug hat und Reife, der tut es schon nicht. Aber Sachkenntnis und Reife sind ja Eigenschaften, die zu allen Zeiten nicht sehr weit verbreitet waren.

Auch dem guten Peter Cornelius, dem so liebenswerten und begabten, fehlten sie noch, als er das Angeführte über den 20jährigen Brahms schrieb. Er sah zunächst sich im geistigen Wettbewerb mit Brahms und dann die Großen, die er verehrte, — man kann auch die umgekehrte Reihenfolge gelten lassen — immer aber verglich er Dinge, die nicht mit einander zu vergleichen sind. Und darauf beruhen alle Fehlurteile, denen das Genie in seiner Zeit ausgesetzt ist.

Das Genie, in Stunden des Schaffensglückes von sich überzeugt, leidet in den zahlreicheren Stunden, in denen es nicht schafft, sondern um die Zukunft des von ihm Geschaffenen bangt, so unter diesem Unverständnis, daß es zuweilen (wie Kleist) zusammenbricht, oder wenn es sich auch nicht aufgibt, doch einsam wird, weil es bei jeder Ablehnung und Anfeindung wie Hebbels Meister Anton „die Welt nicht mehr versteht".

Übrigens Hebbel! Er ist sozusagen der Brahms unter den Dramatikern wie der Brahms der Hebbel unter den Symphonikern ist. Wer beide kennt, weiß wie nahe der Vergleich liegt und wie undurchführbar er in jeder Einzelheit wäre. Was diesen Vergleich aufdrängt ist die Betrachtungsweise der Kulturbeziehungen unter dem Begriff „Blut und Boden". Und wir

dürfen uns hier nicht davon ſtören laſſen, daß „Blut und Boden" jetzt ein Schlagwort geworden iſt, das ſo oft unnützlich im Munde geführt wird, daß es Gefahr läuft ſeine heilige Bedeutung zu verlieren.

Wenn man überhaupt das Weſen eines Meiſters aus erkennbaren Lebensvorgängen erklären kann, ſo iſt alles, oder doch faſt alles, was Brahms geſchaffen hat, aus dem Umſtand zu erklären, daß er ein ausgeſprochener Norddeutſcher war und ſeine Jugend in Hamburg verlebt, den wichtigſten Teil ſeiner muſikaliſchen Ausbildung dort von einem norddeutſchen Meiſter empfangen hat. So etwas wie der Begriff „Blut und Boden" iſt übrigens von führenden Künſtlern längſt durchdacht worden — man braucht nur an Wagners Schriften zu denken — längſt in ſeiner Bedeutung erkannt worden, bevor ſich die Politiker damit beſchäftigten. Wir Muſiker haben von jeher ſolche Dinge ſtärker beachtet als die Politiker, beſonders die der Parlamente. Nicht weil wir klüger waren — wir waren meiſtens dümmer — ſondern weil es bei Art- und Raſſefragen immer mehr auf das Gefühl als auf das Wiſſen ankommt und dieſes Gefühl iſt bei dem Künſtler nun einmal ſtärker vorhanden und oft auch ſtärker ausgebildet als bei den anderen Menſchen.

Wir werden gleich das Violinkonzert von Brahms hören. Wer es in Gedanken neben das von Mendelsſohn ſtellen kann, wem alſo beſtändig bewußt wird, wie bei Brahms alles Kraft iſt, auch in der Weichheit, bei Mendelsſohn alles Glätte und alles trotz vielem Wohlklang ohne Tiefe, dem muß es klar werden, daß hier bei dieſen beiden Künſtlern — die beide in Hamburg geboren ſind, ein grundlegender Unterſchied vorhanden iſt, der nur aus der Verſchiedenheit ihrer Raſſe zu erklären iſt, denn auch Mendelsſohn iſt — zwar nicht in Hamburg, ſondern in Berlin — von norddeutſchen Meiſtern ausgebildet worden.

Brahms hat ſeine Vaterſtadt geliebt, er hat aber doch nicht den Wunſch gehabt, dauernd dort zu wohnen. Und das iſt begreiflich, denn wenn auch im Weſen Brahmſens ſehr viel von dem des Hamburgers liegt, ſo liegt doch nur in ſehr wenigen Hamburgern etwas von dem Weſen Brahmſens. Er iſt alſo ſpäter nicht mehr ſehr oft und ſehr lange in Hamburg geweſen und hat ja dann viele Jahre in Wien gelebt, wo er auch geſtorben und begraben iſt. In all den Jahren ſeines dortigen Aufenthaltes hat er aber nichts vom eigentlichen Wiener Weſen angenommen. Weil er ein paar Stücke in Walzerform geſchrieben hat, glauben viele, er ſei ſchließlich doch dem Einfluß Wiens erlegen. Das iſt aber ganz und gar nicht der Fall. Man ſchreibt noch nicht wieneriſch wenn man im Dreivierteltakt und gar im Walzerſtil ſchreibt. Aber man ſchreibt z. B. wieneriſch, wenn man den „Roſenkavalier" komponiert, bei dem ja nicht alles im Dreivierteltakt ſteht und der ganz gewiß einen Stil aufweiſt, der über den des Straußſchen Walzers in ein höheres Gebiet hinausreicht.

Brahms hat ja auch ungariſche Weiſen bearbeitet — ſie ſind berühmter geworden als vieles andere, was er geſchrieben hat — er hat ſie bearbeitet, weil er von ihrer Schönheit und Eigenart angezogen wurde, ſicher mindeſtens in dem gleichen Maße wie er von der Schönheit einiger Wiener Walzer angezogen wurde; dürfte deswegen aber je die Behauptung aufgeſtellt werden, Brahms ſei zu irgend einer Zeit dem ungariſchen Weſen erlegen? In der Kunſtbetrachtung richtet nichts ſo viel Schaden an wie das ewige Fragen: wo hat der Meiſter das oder jenes her, welchem Einfluß verdankt er dieſe oder jene Einzelheit ſeines Stiles! Wenigſtens der Laie ſollte nie ſolche Fragen ſtellen; jede Antwort kann ihn nur verwirren. Ebenſowenig hilft, wie ſchon angedeutet, der Vergleich von Meiſterarbeiten untereinander. Wenn Brahms von vielen erſt ſpät erkannt worden iſt, von manchen ſelbſt heute noch nicht, ſo liegt das daran, daß die beſtändig angeſtellten Vergleiche zwiſchen ſeinen Werken und denen anderer Meiſter die Erkenntnis ſeiner Eigenart erſchwert haben.

In dem Falle Brahms wurde das beſonders verhängnisvoll, weil man ſeinen Stil verglich mit dem der ſogenannten neudeutſchen Schule, alſo mit dem Wagners, Liſzts und ihrer Anhänger und Nachahmer. Bei Wagner ſowohl wie bei Liſzt ſpielte die Klangfarbe eine größere Rolle als bei allen Meiſtern, die ihnen unmittelbar vorhergegangen waren. Sofort wurde das von den Übereifrigen, die beide immer um ſich hatten, als etwas geprieſen, was fortan den Maßſtab für die Beurteilung eines Werkes zu liefern habe. Bei Brahms bedingten ſich Zeichnung und Farbe gegenſeitig, ſeine Art zu inſtrumentieren war bei ihm von ganz

anderen inneren Vorgängen abhängig als bei Wagner und Lifzt. Es wurde aber verkündet und gehäffig betont: der Brahmsfchen Inftrumentation fehlt es an Glanz, fie ift farblos, ftumpf und nüchtern, und es wurde natürlich gleich der Schluß hinzugefügt, alfo ift auch feine Erfindung farblos, ftumpf und nüchtern. So etwas wird fchnell zum Schlagwort und die Gewalt eines folchen Schlagwortes bringt es dann zuwege, daß jedes vernünftige Urteil durch ein unvernünftiges Vorurteil verdrängt wird.

Ich möchte bei diefer Gelegenheit betonen, daß die bewußte und planmäßige Bekämpfung des Schlagwortes und feiner verderblichen Wirkungen eine der Hauptaufgaben der fruchtbaren Kunftbetrachtung fein follte, die durch den Erlaß des Herrn Reichsminifters Dr. Goebbels vom 27. November 1936 in den Tageszeitungen an die Stelle jener unfruchtbaren Kritik gefetzt werden wird, die felbft allzu viel mit Schlagworten gearbeitet hat.

Gefährlich find die Schlagworte vor allem, weil fie immer ein Gran Wahrheit enthalten. Jeder Menfch weiß, daß der Norddeutfche fchwerblütiger, zurückhaltender ift, herber als der Süddeutfche. Das fchließt aber natürlich nicht aus, daß auch der Norddeutfche a l l e r übrigen Empfindungen fähig ift. Schließlich find die größten Humoriften, die Deutfchland gehabt hat, Fritz Reuter und Wilhelm Bufch, Norddeutfche gewefen. Sie waren freilich nicht Spaßmacher, fondern Dichter, denen nichts Menfchliches fremd war. Und die Komponiften, die wirklich eine komifche Oper fchreiben konnten, Lortzing und Nicolai, find auch keine Süddeutfchen gewefen, denn der eine ift in Berlin geboren worden und der andere in Königsberg.

Der Umftand, daß Brahms nach norddeutfcher Art zurückhaltend und fchwerblütig war, rechtfertigt nun nicht die immer wieder auftauchende Meinung, wo bei ihm die Fröhlichkeit durchbreche, da fei fie doch immer noch verhalten. Selbft einer feiner Biographen, der fich doch gewiß bemüht haben wird, ihn wirklich zu ergründen, fpricht von der „gewaltfamen, forcierten Luftigkeit" des dritten Satzes der vierten Symphonie. Dabei ift das doch ein C-dur-Stück von wirklich meifterfingerlicher Frifche, bei dem fich Brahms nicht einmal die Mitwirkung des Triangels verfagen konnte! Will man wirklich die Schlußfätze der erften beiden Symphonien als Ausdruck v e r h a l t e n e r F r e u d e betrachten? Für mein Gefühl fteht ihre Jubelkraft weder hinter dem Finale der Fünften noch hinter dem der Neunten von Beethoven zurück.

Und ebenfowenig zurückhaltend ift Brahms, wenn er in tragifcher Weife geftaltet. Wer von dem letzten Satz der 4. Symphonie behaupten kann, er fei nicht der Ausdruck t r a g i f c h e r Seelenvorgänge, fondern allenfalls elegifcher, der hat diefen Satz noch nicht richtig gehört. Ich bin jedenfalls, wenn ich ihn dirigiert habe, immer noch drei Tage danach krank vor Erfchütterung, und denke mir, daß nur die Darftellung einer Shakefpearefchen Tragödiengeftalt in ähnlicher Weife nachhaltig wirken kann.

Das Umfaffende in der Gefühlswelt Brahms' muß fo ftark betont werden, weil fonft die Erkenntnis deffen, was ihn uns fo unendlich lieb macht, nämlich die Erkenntnis feines k e r n - d e u t f c h e n Wefens nicht klar genug würde. Es ift möglich, daß es Norddeutfche gibt — vielleicht fogar viele — bei denen das Zurückhaltende und Herbe alle anderen Seeleneigenfchaften übertönt. Solche Menfchen wirken dann auf andere fteif und erkältend. Aber zu diefer Art von Norddeutfchen gehörte Brahms eben n i c h t ; t r o t z aller Verhaltenheit ftrömt er über von Wärme, und die Eigenfchaft, daß er das tun konnte, hat er fich nicht etwa erft in Wien geholt oder auf feinen vielen italienifchen Reifen, fondern die ift ihm mit in die Wiege gelegt worden, an der, wie fchon Schumann fo richtig erkannt hat, „Grazien und Helden Wache hielten".

Wer tiefe Empfindungen in fich birgt und fie zu Kunftwerken geftaltet, der hält haus mit ihnen und bewahrt fie für fich. Das führt zur Einfamkeit und zu verfchloffenem Wefen. Aber auch das hat nichts mit der norddeutfchen Eigenart zu tun: Beethoven ift nicht in Hamburg geboren, fondern in Bonn, und war einfam und verfchloffen, und Bruckner, der es auch war, ift n o c h füdlicher, nämlich in Niederöfterreich zu Haufe gewefen. In jedem Großen fteckt eben alles, Tragik und Frohfinn, Scherz und Ernft, Jubel und Klage, und wie fich das in ihren Werken mifcht, das bleibt meift unabhängig von den G e f c h e h n i f f e n im Leben des Künftlers. Natürlich find die in v i e l e n Fällen wohl der Anlaß

zum Schaffen, durchaus aber nicht in allen. So ſind auch die Werke Brahms' einmal Ausdruck des Erlebten, ein anderes Mal Gegenſatz zum Erlebten.

Ich habe einmal in meinem Buche über Liſzt geſagt: „Die Muſik iſt eine Sprache, die nur in Mundarten geſprochen wird." Die norddeutſche Mundart der muſikaliſchen Sprache Brahms' iſt wie die wirkliche Mundart genau ſo gut geeignet zum Scherzhaften wie zum Ernſten. Wer das noch nicht wiſſen ſollte, den wird die „Akademiſche Feſtouvertüre" darüber belehren. Dieſes Werk zeigt grade wie doch Frohſinn und Ernſt in Brahmſens Herzen nebeneinander wohnten. Es zeigt übrigens auch die in dem Geſamtſchaffen des Meiſters ſo oft zu Tage tretende Vorliebe für das Volkslied.

Bei keinem anderen großen deutſchen Muſiker iſt dieſe Vorliebe ſo deutlich erkennbar, kein anderer iſt auch bei der Erfindung ſeiner Themen ſo ſtark vom Volksliede beeinflußt worden wie Brahms. Daß dadurch nicht von vornherein die Muſik dieſes Meiſters als ſtärkſter Ausdruck deutſchen Weſens erkannt worden iſt, wäre unbegreiflich, wenn nicht — um in dem Bilde zu bleiben — die Mundart eines jeden Großen eben eine neu aufkommende Sprache wäre, die alle anderen erſt verſtehen lernen müſſen.

Heute ſind die Werke Brahmſens wie die weniger anderer deutſcher Meiſter — unter denen ſich auch Wagner befindet — geiſtiges Eigentum der ganzen Kulturwelt geworden.

Seheriſch hatte Schumann vorausgeſagt, daß Brahms uns „wunderbare Blicke in die Geheimniſſe der Geiſterwelt" würde tun laſſen. Dieſer Segnung werden alle Kulturmenſchen teilhaftig, die ſeine Werke hören; uns Deutſchen aber ſchärft die Brahmsſche Muſik darüber hinaus den Blick für etwas, das uns noch wichtiger iſt als alle Geheimniſſe der Geiſterwelt: den Blick für die Erkenntnis der deutſchen Seele.

Drei unbekannte Briefe von Peter Cornelius.

Mitgeteilt und erläutert von Peter Raabe.

(Schluß.)

III.

Weimar, [Sonnabend] den 18. Februar 1854.

Im Angedenken der alten lieben Zeit, wo man Sonnabends gewaſchen wurde und dann mit einem gewiſſen Selbſtgefühl Thee trank und Butterbrod dazu aß, ſchreibe ich Ihnen auch heute wieder einmal, liebes Sophiechen und entſchuldige mich zugleich tauſendmal, daß ich ſo lange geſchwiegen habe. Mit um ſo behaglicherm Gefühl trage ich heute meine alte Schuld ab, als ich einmal wieder in der immer ſeltener werdenden Stimmung bin, wo ich Alles heiter und roſig ſehe. Denn viele Tage brachte die Zeit ſeit meinem letzten Brief, an denen es mir unmöglich geweſen wäre, Ihnen zu ſchreiben ohne Ihr kleines Herz von Kummer über den an ſich und der Welt verzweifelnden Freund zu erfüllen. In ſolchen Stunden, die leider öfter ſich einſtellen und, fürchte ich, in ſpätern Jahren einen gar grämlichen Geſellen aus mir machen werden, ſehe ich alles ſchwarz, nur das Unangenehme und Schlechte, was ich in mir und meinen Verhältniſſen erkennen muß, drängt ſich dann meinem Blick auf, und Manches, was mich mit Troſt ſtärken könnte, iſt mir dann wie mit einem Schleier bedeckt. Dann genirt es mich, wenn ich über die Straße gehe, daß meine Kleider nicht ſchön genug ſind. Ich denke mir, die Leute ſehn mich an, weil mein Hut nicht mehr gut genug ausſieht, und es würde mich dann gar nicht beſonders frappiren, wenn die Leute in Gruppen auf der Straße ſtehen blieben und auf mich zeigten und ſagten: Seht nur einmal den Kerl an, das iſt der pp, wie der ausſieht pp, das iſt der, der neulich pp — — Aber Gott ſei Dank, es ſind mir doch auch wieder längere Perioden der Erholung gegönnt, in denen meine innere Heiterkeit einen Schein auf Alles äußere wirft. Dann ſehe ich alle Leute auf der Straße ſo ſtolz und gewiſſermaßen verächtlich an, daß ſie denken müſſen: Donnerwetter, was mag das für ein Kerl ſein! — und ich ſelbſt mache mir's faſt weiß. Dann könnte ich in Geſellſchaft der liebenswürdigſte und beliebteſte Unterhalter ſein, während ich in jener verzagten Stimmung ſteif und langweilig bin. Dann denke ich von den Töchtern Evas: die und die könnte wohl

Gefallen an dir haben, während ich in jener Verzagtheit mir so erbärmlich vorkomme, daß ich jeder Bettelfrau dankbar wäre, die mir einen freundlichen Blick zuwerfen möchte. Kurz, der alte deutsche Ausdruck bezeichnet eine solche Stimmung am besten: da fallen mir all' meine Sünden ein. Geist und Körper hängt eben so unzertrennlich zusammen! Gestern Morgen habe ich fast eine Stunde lang geweint aus vielen Gründen, und dabei Verse gemacht und nun ist mir heute so wohl als hätten die paar Gran oder Unzen Thränen auf mein Herz gedrückt und es wäre wie ein Aderlaß, daß ich geweint habe. Heute bin ich so froh, und rechne mir's im Übermuth gleich wieder als eine große Galanterie an, daß ich meine besten Stunden abwarte, um Ihnen zu schreiben.

Entstehen solche Gemüthszustände nun auch oft aus gerechtem Unwillen über eigne Fehler, aus Reue über Verfehltes, das man nie wieder gut machen zu können einsieht, oder auch aus unverschuldetem Unglück, oder daraus, daß man letzteres zu hoch anschlägt, aus Mangel an Muth und Ausdauer, Vertraun in Gottes Fügung — so ist auf der andern Seite eine sehr begreifliche Ursache in der großen Lücke meines hiesigen Lebens zu suchen, Mangel an einem Freund oder einer Freundin, oder noch besser einer Geliebten, was es nun sei! — Ich habe hier niemand, dem ich meine kleinen und großen Leiden, meine Hoffnungen und Befürchtungen mittheilen könnte — rückhaltlos! vor dem ich in Selbstanklagen Schutz vor den Erinnyen suchen könnte, denen der Einsame rettungslos zum Opfer fällt. Dessen Lob mir Muth einspräche, ja dessen Überschätzung des Guten, was in mir ist, mir die Runzeln meines Ich's in milderem Lichte erscheinen ließe, ja fast herausbügelte und glättete. Ich habe hier nur oberflächliche collegialische Verhältnisse. Kein Seelenaustausch, kein rückhaltloses Hingeben von Herz an Herz begeistert und erhebt mich. Vielleicht bin ich nur deshalb heute so leicht, weil ich neulich der Freiligrath einmal mein Herz ausgeschüttet habe, und ihr manches sagte, was ich unausgesprochen Wochen lang in mir herum trug. Das ist nicht gut! das hält ein Mensch wie ich auf die Dauer nicht aus! — Ihnen will ich aber nun, ohne grade den Zweck vor Augen zu haben, meine letzten Wochen erzählen, woraus Sie dann schon von selbst einsehen werden, daß auch die hiesige Luft drückende Substanzen hat.

Montag den 20sten Februar!

Sophiechen! Sophiechen! Da ist es nun wieder Montag geworden, und ich muß die ausgedehntere Anlage dieses Briefes nur in Gottes Namen bedeutend kürzen, damit er nicht über nothwendigen Arbeiten, die mich von morgen an unausgesetzt circa eine Woche lang in Anspruch nehmen werden, wieder länger liegen bleibt und es am Ende gar ein voller Monat wird, eh Sie Allerbeste eine Antwort auf so manche liebe Zeile erhalten. Die Mainzer lassen mich unerklärlich lang auf ein Lebenszeichen warten, ich hätte von Susanne längst eine kleine vierseitige Herzensermunterung erwartet. Nun kommt der 28ste und ich muß Hestermann schlechterdings etwas zum Geburtstag machen. Der herzlich dicke Knabe verdient es zu sehr von mir. Aber wo Zeit und recht fröhliche Gedanken hernehmen. Aus meinem Buch wird schlechterdings nichts, und ich hinke an elenden Versprechungskrücken höchst krüppelhaft durchs Leben. O, Freundin, einen von Euch hier auf eine Stunde, daß ich mich recht an ihm aufbauen könnte. Aber was hilft alles klagende Miauen. Ausharren und dulden muß der Mensch einmal. Ich glaube, daß es ihm später auch ganz leidlich gehn wird, und kann mir nun einmal schlechterdings die H ö l l e nicht so schrecklich vorstellen, wie's die Leute machen wollen. Aber ganz wegdisputiren kann man sie auch nicht. Aber die im Himmel sind, könnens doch nicht aushalten vor Sehnsucht nach den armen aber durch Buße gebesserten Teufeln, ohne die sie ja im Leben gar nicht hätten ihre besondere Tugend an den Tag legen können. O theure und sehr liebe Freundin, höchst kleine aber ganz vortreffliche Pfarrerstochter. O, Sie gutes Kind! Was hatte ich mir nicht Alles vorgenommen!

2 (Manches) habt Ihr vorgenommen
1 (Vieles) ist Euch schlecht bekommen
Und ich muß Euch schelten!

Da wollt ich Ihnen eine ganz ausführliche Kritik schreiben über Ihre Gedichte, und wollte

sogar einzelnes in Umarbeitungen zurückschicken um mich Ihnen möglichst nützlich zu machen. Aber du gerechter Himmel! Es wartet ein Fegefeuer (um mit den Ausdrücken auf der letzten Seite die ganze göttliche Komödie herzustellen) von unangenehmen, uneigentlichen Arbeiten auf mich, ehe ich zum geistigen Athmen in seligern Regionen, d. h. zum Componiren komme. Am ersten März will ich nämlich wirklich in die Stadt ziehen, und dann den Helikon mit Bomben beschießen. Ich armes Thier, ich höchst vertrackter Bursche, ich Unhold, ich Hof-Poet der Altenburg, ich melancholischer Floh in den Hemdfalten meiner eigentlich ganz fidelen Muse, ich fünftes Rad am Wagen, ich ganz guter Freund meiner kleinen Sophie, ich Mann im blauen Paletot, der eigentlich gar kein Paletot ist und zeitweilig zerrissenes gelbes Unterfutter im rechten Ärmel [hat], ich Mensch mit den beiden Schlafröcken, von denen der Sanne ihr schöner meistens zur Zierde am Nagel hängt, während dem Wilhelm sein alter mich in diesem Augenblick zu dieser ermunternden Anrede an mich selbst begeistert, während ich das singende Feuer durch die runde Ofenthüröffnung beobachte. Ich vorlauter Zeitungsschreiber! Ich unherausgegebener Componist! Ich heimlicher Dichter! Ich mattgemachter Recensent! Ich unsterblicher Übersetzer der schönen Oper meines großen Berlioz! Ich Weimarsche Klatschfliege! Ich Lehrer der Theorie und allgemeinen Musiklehre! Ich Bücherfabrikant von Büchern, die aufs Abschreiben warten! Ich Besitzer eines wunderschönen Portefeuilles, welches mir die Fürstin Wittgenstein hat machen lassen, und welches als Deckel das lithografirte Portrait Liszt's trägt mit der Unterschrift: Seinem lieben Cornelius! Ich noch stolzerer Besitzer jenes schönen Veilchen oder was für Blumenbuches, in welches einmal nur reine und unverfälschte Verse kommen sollen, der liebsten gnädigsten Anna zu liebe!

Eben hatte ich die letzten Zeilen geschrieben, und den Kopf in die hölzerne Sophalehne meines weiß und braun getigerten Sophas zurückgelehnt und eigentlich ziemlich schwermüthige Gedanken gehabt, da höre ich, wie Liszt unten sich gebratne Äpfel bestellt, und krabbelnd meine Thürklinke sucht. Er brachte mir einen Brief, den ich an Brendel nach Leipzig mitschicken soll, da ich ihm morgen schreibe. So setzte er sich ein paar Augenblicke auf mein Sopha, und wir saßen eigentlich alle drei zusammen, Liszt, ich und die liebenswürdige Empfängerin dieses Briefs, die in Gedanken gewiß sich gar nicht ungern neben den großen und kleinen Musensohn setzt, als rechte Musentochter und nicht unbarmherzige Musenschwester. Ach, gute Sophie! War nicht mein gedankenschweres Zurücklehnen wie ein Gebet um ein kräftiges Aufraffen, und schickte mir nicht der Himmel augenblicklich die bedeutungsvollste Ermuthigung, die mir werden konnte in Gestalt und Person meines großen Gönners und lieben Freundes, der mich heute mit seinem stereotypen muthigen Künstlergesicht, das von guter Laune strahlte so recht aufriß aus augenblicklicher Ermattung und Verstimmung? So will ich denn wieder heiter sein und diesen Brief an meine liebe Freundin mit Courage beenden und in froher Hoffnung dann auch bald von ihr wieder was zu hören zu bekommen, auf daß sie mich nicht so lange warten lasse wie meine gnädige, aber sehr lumpige Gevattern und meine auch ganz gnädige aber noch lumpigere Suse. Gott was habe ich doch für gnädige, aber sehr lumpige Freunde! Doch ich bin undankbar. Habe ich mir nicht schon mehrmals ein ganz wehmüthig vergnügtes Abendstündchen gemacht, als ich glücklicher Inhaber einer dritten mit Veilchen gestickten Mappe von der Freiligrath selbige aufmachte und die Lettres à repondre Kapsel derselben auf den Tisch ausschüttend, diesen an's Feuer rückend und eine Cigarre dazu rauchend, alle Briefe noch einmal wieder las, die mir von Euch seit meiner Abreise von dort zu Theil wurden. O Gute! eine Cigarre, singendes Feuer und liebe Briefe, das ist ein gemüthszuckriges Triumvirat. Und wieviel habe ich da nicht zu lesen. Liebe Weihnachtsgedanken, die ich mir wie unvergängliche Kerzen noch an den spätesten Weihnachtstagen wieder anbrennen kann, Briefe, Phantasien u. Gedichte. Kann ich da nicht geduldig warten, bis was Neues kommt, muß ich da unwirsch in die Zähne murmeln, wenn ich einen nahenden Tritt auf der Treppe höre: Das könnte auch ein Brief an mich sein! Dann ist's vielleicht auch einer, aber keiner von denen, die in's Veilchenportefeuille von der Freiligrath kommen! Ach, das bischen Liebe und Herzensneigung muß uns die lange bange Zeit vertreiben, bis uns ewige Liebe und Zufriedenheit angst macht, daß die Ewigkeit aufhören könnte, die unsrem Seelenaustausch und unsrem reinen Streben nach Gott beschieden ist. Wird's uns je werden?

Diesmal habe ich Ihnen denn auch ein paar Gedichte mitzutheilen und Sie können's vielleicht umgekehrt machen und der Anna eine Abschrift davon zusenden? Ich will denn auch der Poesie zu Lieb jetzt mit der Prosa schließen, und Ihnen zur Vergütung für das Kauderwälsch mit dem ich Sie gequält habe zum nächsten mal statt solchen kunterbunten Herzensergüssen lauter vernünftig erzählte Weimarsche Erlebnisse schreiben, warum es mir hier manchmal nicht behaglich ist, warum ich kein Vermögen, kein eignes Clavier und keine Bibliothek habe, warum ich zu viel Cigarren rauche, warum Liszt der einzige bedeutende Geist und alle Andren hier Philister sind, warum „mein Herz hier manchmal so bang ist, was aber nicht lang währt," wie es in meiner Übersetzung des Cellini geschrieben steht was im Original wörtlich klingt, mais, bah! tant pis! Nach der Poesie nehme ich noch einmal wenn Platz ist zärtlich und umständlich von Ihnen Abschied, jetzt verzeihen Sie einstweilen Alles und behalten Sie lieb Ihren

Peter.

Wie ist's doch mit dem Auferstehn,
Wird's Gott uns gönnen?
Und wird er wohl bei Licht besehn
Den alten Staub noch brauchen können?

Und wenn wir dann am jüngsten Tag
All' aus dem Staub erwachen,
Ob dann kein armer Sünder mag
Sich aus dem Staube machen?

Und denk' ich mir, was werd' ich thun,
Und denk ich, was ich sage —
Vielleicht: Oh, laßt mich doch noch ruhn,
's ist ja noch früh am Tage.

Dann dreh ich mich, und such ich mich,
Und find' mich nicht zusammen.
Sollt' ich zur Höll' man würfe mich
Unfrisirt wohl in die Flammen.

Doch wenn ich in den Himmel käm,
Statt in der Höll zu schwitzen
So wär mir's doppelt angenehm
Dort neben Dir zu sitzen.

An eine Hof-Kapellmeisterin zum Wiegenfest:

Was des Genius Trost
Wenn die Welt ihn quält?
Ihn mit Muth beseelt
Ob Sturm auch tost?

Und wenn Kranz auf Kranz
Ihm der Ruhm verliehn,
Was schmückt reicher ihn
Als Ruhmesglanz?

Was auf solche Frag
Schönes tönen kann,
Nimm's als Glückwunsch an
Zum heut'gen Tag.

Der jungen Prinzeß Marie v. W. zum Wiegenfest:

Der Dichter singt dem Frühling
Und allem, was da lenzt.
Er will nicht Lohn erringen,
Ihn drängt es nur zu singen:
Es grünt und blüht und glänzt!

Der Dichter singt den Sternen
Und was vom Himmel stammt.
Nie tönet Antwort wieder,
Doch ewig sagen Lieder:
Es leuchtet, glüht und flammt.

Woher am Wintertage,
Da Stern und Lenz nicht glüht,
Mein froher Sang entflammet?
— Es leuchtet, glüht und flammet,
Es glänzt und grünt und blüht!

Ich sang ein Lied auf's allerbest
Und weiht es ihr zum Wiegenfest;
Doch ach, mein Lied, o Fatum!
Trug ein zu frühes Datum.

Ob sie mit holdem Dank es nahm,
So sprach sie doch: (und meinen Gram
Verbarg ich nur mit Mühe)
Das Datum ist zu frühe!

Zieht Euch, Poeten, draus die Lehr,
Gebt keiner Maid zwei Tage mehr,
Selbst in den früh'sten Tagen!
— Sie können es nicht vertragen.

Nach dem Fest.

Du hieltst die Tulpe in der Hand,
Als wie ein Fürst ein Ordensband;
Da thät Dich Liszt bereden:
„Gib sie dem Hofpoeten".

So Dir geschenkt ein Blümlein was
So thu es in ein Wasserglas —
Lernt ich vom Mendelssohne:
Ich that es zweifelsohne.

Ich stell' die Tulp' in Wasser flugs
Und über Nacht das Blümlein wuchs,
Ward in der Glascisterne
Zum hochrotgelben Sterne.

Ja, sag mir nur, mit wem du gehst,
Will ich dir sagen, wie du stehst;
Allwo es Orden regnet,
Bleibt keiner ungesegnet.

Was lernt man alles nicht bei Liszt,
Sofern man nur gelehrig ist:
Ich bin im Schlaf geworden
Comthur vom Tulpenorden![17]

Und so sangen wir zwei beide, theures, gutes Sophiechen, und waren doch immer fidel, wenn auch trübe Stunden dazwischen kamen. Das hübsche Liebe vom Flammen und Glühen will der gute Liszt komponiren.[18] Die heitren Lieder mögen Ihnen ein Beweis sein, daß ich hier in einem liebenswürdigen kleinen Kreis hochstehender und guter Menschen gern gesehen bin und deswegen getrost allen übrigen ein Schnippchen schlage, die den großen Künstler und seinen kleinen Freund mit philiströsen Augen ansehn, bemäklen und beklatschen. Alles ideale Im-Eckhocken kann mir nichts helfen und Pläne ausspintisiren! Hier nehme ich Tag für Tag irgend ein Stück Arbeit aus den Händen meines Liszt und arbeite frisch drauf los, wenn auch hie und da ein bischen Ach u. Noth dazwischen kommt. Deßwegen begleiten Sie fleißig in Gedanken Ihren treuergebenen Freund auf seinen vielpfadigen Wegen. Jetzt aber grüßen Sie die Ihrigen von mir, schreiben Sie mir bald und bleiben Sie mir eine treue Freundin.

Ihr Peter Cornelius.

Mehr Briefe von Cornelius an Sophie Richter scheinen nicht erhalten zu sein. Schade!

---

68. Deutsche Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"

8. bis 13. Juni 1937 zu Darmstadt-Frankfurt a. M.

Gemäß unseren alljährlichen Veröffentlichungen zu den Tonkünstlerversammlungen des ADMV haben wir uns auch heuer wieder an alle zur Aufführung kommenden Komponisten um eine kurze Einführung in die in Darmstadt bzw. Frankfurt erklingenden Werke gewandt. Diese Angaben, die (soweit nicht anders vermerkt) von den Komponisten selbst stammen, veröffentlichen wir nachstehend in alphabetischer Reihenfolge.

OTTO BESCH:

Geboren am 14. Februar 1885 zu Neuhausen bei Königsberg als Sohn eines evangelischen Geistlichen. Nach Absolvierung des Gymnasiums, studierte er zunächst Theologie und wandte sich erst nach dem ersten Staatsexamen ganz der Musik zu. Seine Lehrer in der

[17] Von den hier mitgeteilten Gedichten sind nur drei bisher erschienen: das an eine „Hofkapellmeisterin" und das an die „junge Prinzeß Marie v. W." ist zu finden in: Peter Cornelius' Literarischen Werken, 4. Band. Die „Hofkapellmeisterin" ist die Fürstin Carolyne Wittgenstein, die Freundin Liszts, der ja damals in Weimar Hofkapellmeister war; die „junge Prinzeß Marie v. W." war die einzige Tochter dieser Fürstin. 1859 heiratete die Prinzessin den Fürsten Constantin von Hohenlohe, den Oberhofmeister des Kaisers von Österreich. Sie ist die Stifterin des Lisztmuseums in Weimar. Auf sie bezieht sich das dritte der schon veröffentlichten Gedichte: „Ich sang ein Lied aufs allerbest" („Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter" von Carl Maria Cornelius).
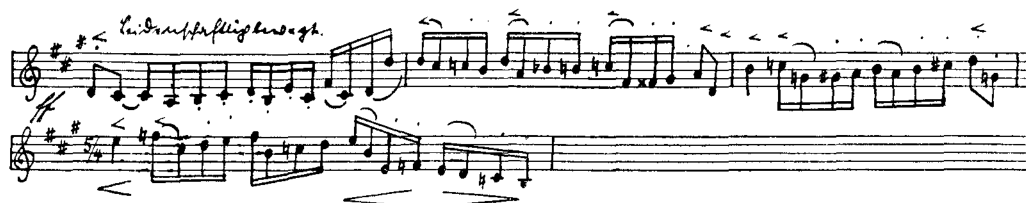
[18] Er hat es leider nicht getan.

Kompoſition waren Otto Fiebach in Königsberg, Philipp Rüfer und Engelbert Humperdinck in Berlin. Beſch lebt heute als Kunſtſchriftleiter und Lehrer für Kompoſition in Königsberg.

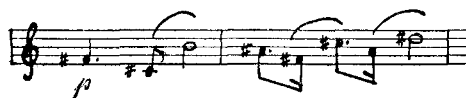
Werke: E. T. A. Hoffmann — Ouverture (uraufgeführt auf dem Tonkünſtlerfeſt in Weimar 1920 unter Peter Raabe), der Operneinakter „Arme Ninetta", die Advents-Kantate für gemiſchten Chor, 2 Soli und Orcheſter (uraufgeführt auf dem Tonkünſtlerfeſt 1930 in Königsberg), die Auferſtehungs-Kantate (Nürnberger Sängerwoche 1934), das Weihnachtsmyſterium, die Kuriſche Suite und die Oſtpreußiſchen Tänze, beide für kleines Orcheſter, zwei Streichquartette, ein Divertimento für Bläſer, ein Orgelkonzert. Die neueſte, ſoeben beendete Arbeit iſt ein dreiſätziges Konzert für großes Orcheſter.

STREICHQUARTETT.

Das auf dem diesjährigen Tonkünſtlerfeſt zur Aufführung gelangende Streichquartett beſteht aus vier kurzen Sätzen. Der erſte iſt eine knapp gehaltene, erregte Fuge, der (nach einer kurzen Pizzikato-Einleitung) das Thema zu Grunde liegt:
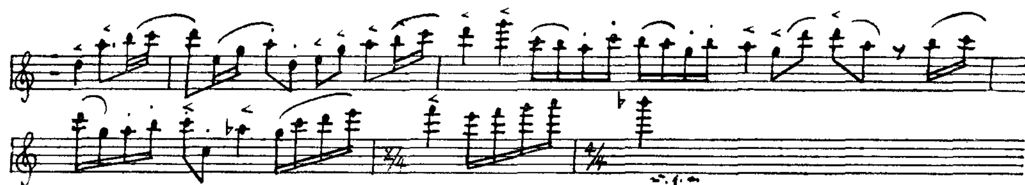


Es folgt ein langſamer Satz, der ſich im weſentlichen thematiſch aus dem kurzen Gedanken rekrutiert:



Das kurze Scherzo bekommt durch ein faſt oſtinat behandeltes kurzes Pizzikato-Motiv im Cello einen phantaſtiſchen, faſt etwas unheimlichen Charakter, wogegen ſich das Trio gegenſätzlich abhebt.

Den letzten Satz leiten wieder einige Pizzikato-Takte ein. Sie haben noch teil an der düſter gehaltenen Grundſtimmung des Werkes. Mit dem lebhaft einſetzenden Hauptthema ſetzt dann der mehr kraftvoll lebensbejahende Charakter des Finales ein:



*

HELMUT BRÄUTIGAM:

Geboren 1914 Crimmitſchau (Sachſen) als Sohn eines Kantors und Lehrers; Klavier- und Theorieſchüler von Paul Gerhardt, Zwickau; nach Abitur und Arbeitsdienſt Studium am Kirchenmuſik. Inſtitut Leipzig, 1936 Prüfung, ſeitdem Kompoſitionsſchüler von Joh. Nep. David und Max Ludwig, und Dirigentenſchüler Hermann Abendroths. Daneben jahrelange Jugendmuſiktätigkeit. Aus dem Willen der jungen Mannſchaft zu einer neuen Feiergeſtaltung und gleichzeitig für den vorjährigen Reichsleiſtungswettkampf der deutſchen Studenten entſtand die Kantate „Frühlingsfeier".

Werke: Chormuſik (Motetten, Kantaten, viele Volkslied-Bearbeitungen), Orcheſtermuſik, Kammermuſik, Lieder, Orgeltokkata, Klavierſonate, Muſik für Rundfunk uſw.

„FRÜHLINGSFEIER“:

Die Kantate für Einzelſtimmen, Mannſchaftschor und Orcheſter nach eigenem Text will die Hörer zu einer feiernden Gemeinde zuſammenführen, deshalb ſingen alle ein Lied mit, deſſen vier Geſätze ſich als Leitfaden durch das Werk hindurchziehen. Dazwiſchen reihen ſich im Wechſel Chor und Einzelſänger, Sprecher und Sprechchor. Das Werk iſt durchaus linear geſchrieben und will keiner billigen Volkstümlichkeit nachgehen, doch ſoll es durch ſeine gemeinſchaftbildende Haltung ein Bindeglied zwiſchen Volks- und Kunſtmuſik ſein.
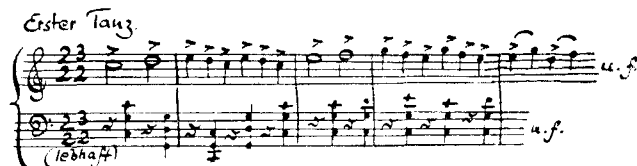
*

CESAR BRESGEN:

Geboren 1913 als Sohn des Kunſtmalers Prof. A. Bresgen aus rheiniſcher Familie, wohnt in München. Schüler von Joſ. Haas (Kompoſition) und Dr. Gatſcher (Orgel); Abſchluß des Studiums 1933, Meiſterklaſſe bis 1935. In der Muſik- und Rundfunkarbeit der HJ und der Partei iſt er nunmehr tätig, Schaffung neuer Chor- (Liedkantaten) und Feiermuſik, vor allem für die praktiſche Jugendarbeit; daneben auch als Dirigent zeitgenöſſiſcher Muſik.
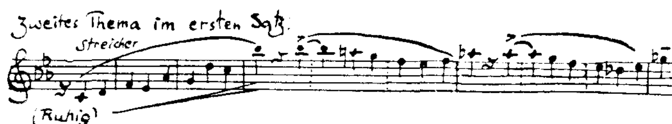
Werke: „Dorfmuſikanten“ (Tonkünſtlerwoche 1935 in München), „Konzert für 2 Klaviere“ (Weimar 1936), „Concerto groſſo“ (Muſikfeſt Bad Nauheim und Reichsmuſiktage der HJ in Braunſchweig 1936), „Choralſinfonie“ und „Concerto groſſo“.

„SINFONISCHE SUITE“, Werk 20.
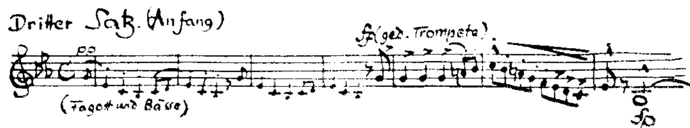
Die auf dem Muſikfeſt zur Aufführung gelangende Suite wurde am 8. 3. 37 unter GMD Elmendorff (Mannheim) uraufgeführt. Sie entſtand im Sommer 1936 in München und Salzburg. Auf den erſten Blick mag das Werk mit ſeinen 5 Sätzen lang erſcheinen, doch bilden der 2. und 4. Satz nur ruhende Pole gegenüber den lebhaften, tanzartigen Eckſätzen. Dem ganzen liegt der Gedanke zugrunde, tänzeriſche Themen und Formen ſinfoniſch zu geſtalten. Schon der 1. Satz wird getragen von einem Thema im Wechſeltakt, das nach der Art unſerer bayer. „Zwiefachen“ entſtanden iſt, mithin alſo auch ſeinen geiſtigen Urſprung im Volkstanz hat.



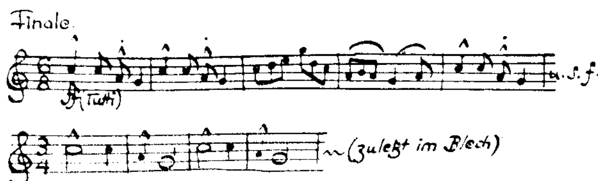
Das 2., melodiſch bedingte Thema (Moll) führt den Ausgleich herbei, es iſt ſozuſagen der Gegenpol zu dem immer weiter drängenden Tanzthema.



Am Höhepunkt bricht die Entwicklung (Durchführung) jäh ab, wieder erſcheint das reine tänzeriſche C-dur des Anfangs in ſeiner alten Geſtalt. Auch im letzten Satz iſt das tänzeriſche Element Quell der Formung geweſen, während im 3., lebhaften Satz dieſes Element ins mehr parodiſtiſche umgebildet iſt. Hier ſollen einmal die Inſtrumente auf ihre Weiſe tanzen, aber auch hier darf der rhythmiſche Ablauf keine Stockung erfahren. Im 2. Satz iſt dafür rein lyriſch-melodiſcher Darſtellung Raum gelaſſen, hier ſoll eine große Entſpannung, eine einheitlich, verhaltene Stimmung herrſchen, hier fehlt das Blech ganz, um im 3. Satz deſto plaſtiſcher eingeſetzt werden zu können.



Raſch und bunt huſcht der dreiteilige Satz vorbei, der 4. bringt kurze Entſpannung und bereitet erſt allmählich, dann immer mehr und mehr auf das Finale vor. Feſtlich ſchließt das ganze Werk dann ab, indem alle Blechinſtrumente das Thema des letzten Satzes zum Schluſſe groß und breit aufſtellen, während aber das übrige Orcheſter noch die große Bewegung bis zum gemeinſamen Abſchluß durchführt.



*

JOH. NEP. DAVID:

Geboren am 30. November 1895 zu Eferding in Oberöſterreich. 1925—1934 Organiſt und Chordirektor in Wels. Seit 1934 Lehrer für Kompoſition am Konſervatorium zu Leipzig.

W e r k e : Kammermuſik, Orgelwerke, Stabat mater, Motetten, Sinfonien.

FLÖTENKONZERT.

„Bei einem Konzert will das Publicum den Virtuoſen ſchwitzen ſehen", ſagt Mozart. Anderen Zweck als die virtuoſe Ausbeutung eines Inſtrumentes hatten Konzerte nie und ſo will auch dieſes Werk nicht mehr, als die weite Modulationsfähigkeit des Soloinſtrumentes in eine möglichſt wenig ſtörende Muſik einzufangen. Demnach iſt auch die Thematik der drei Sätze auf Merkſamkeit eingeſtellt und jede Aufdringlichkeit der Satzkunſt vermieden. Das Flötenkonzert hat als erſten Satz Sonatenform, als zweiten Variationen über ein ganz ſchlichtes Liedchen und als Finale einen Rondoſatz . Das Werk entſtand im Juni 1936.
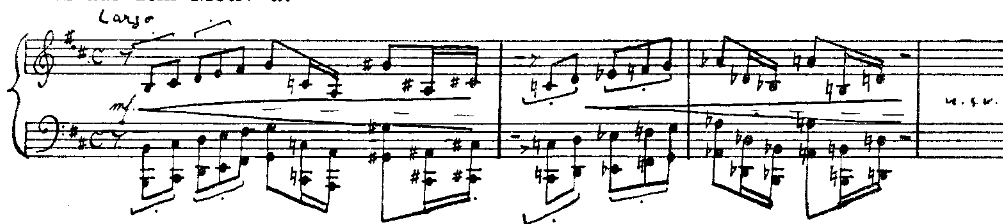
*

GERHARD FROMMEL:

Geboren am 7. Auguſt 1906 in Karlsruhe. Studienjahre bei Hermann Grabner in Heidelberg und Leipzig, ſowie als Meiſterſchüler Hans Pfitzners. Lebt als Lehrer für Kompoſition am Dr. Hochſchen Konſervatorium in Frankfurt a. M.
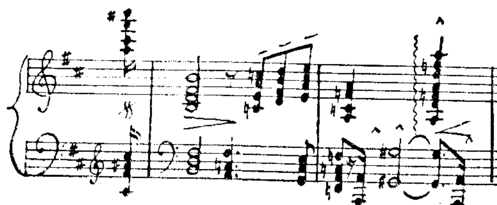
W e r k e : Orcheſtervariationen, Lieder mit Kammerorcheſter u. a.

KONZERT FÜR KLAVIER, KLARINETTE UND STREICHER.
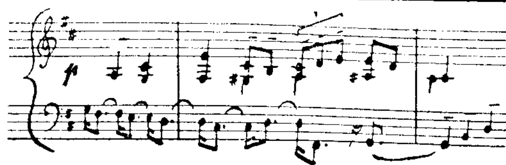
Das Klavierkonzert in h-moll mit Soloklarinette und Streichorcheſter beſteht aus einem Satz, der in Sonatenform gehalten iſt. Der Expoſition iſt eine langſame Einleitung vorangeſtellt, die ſich aus dem Motiv a:
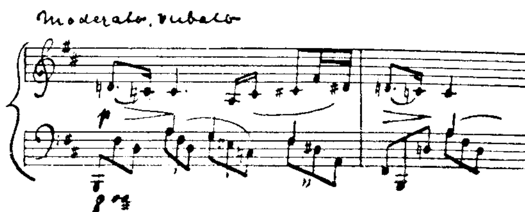


entwickelt und im Motiv b:



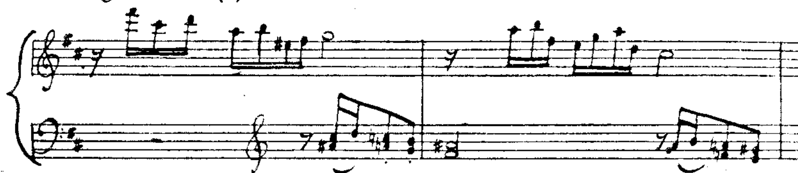
und c fortſetzt:
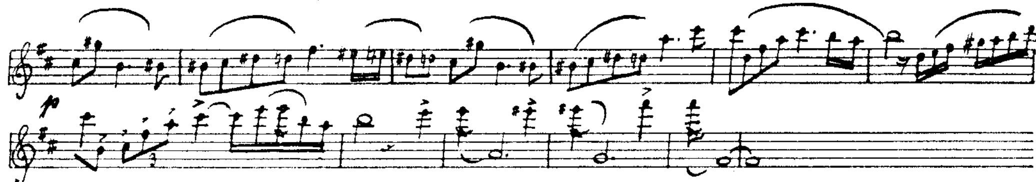


Das Hauptthema (d) lautet:



Ein ſpieleriſches Gegenmotiv (e):



löſt den Hauptſatz in Bewegung auf und leitet über zum zweiten Thema (f):



Aus dieſem knappen Themenmaterial iſt das Konzert ausſchließlich entwickelt. Die Repriſe iſt verkürzt, dem Erſcheinen des Hauptthemas folgt unmittelbar eine ausgeführte, virtuos gehaltene Kadenz (Klavier und Klarinette), die in einen trillerartigen Schluß einmündet und die Coda folgen läßt. Die Coda iſt aus dem zweiten Hauptthema geſtaltet und bringt eine ausgeführte Stretta.

*

GUSTAV GEIERHAAS:

Geboren am 26. März 1888 zu Neckarhauſen bei Mannheim als Sohn eines Hauptlehrers, ſtudierte nach Abſolvierung des Gymnaſiums in Heidelberg Germaniſtik und Geſchichte. Bei Philipp Wolfrum erhielt er ſeinen erſten Unterricht in Kontrapunkt, bei Haſſe und ſpäter bei Arno Landmann ſtudierte er Orgel. Nach kurzer Tätigkeit im Lehrberuf erfolgte die Überſiedlung nach München — daſelbſt Studien an der Akademie der Tonkunſt: in Kompoſition bei Friedrich Kloſe, in Orgel bei L. F. Maier. Nach Teilnahme am Weltkrieg Abſchluß der Studien in München — 1920 als Lehrer für Harmonielehre an die Akademie berufen, ſpäter dann auch für Kontrapunkt und Kompoſition. 1930 Muſikpreis der Stadt München — 1936 zum a. o. Profeſſor an der Akademie der Tonkunſt ernannt.

Werke: Paſſacaglia für Orgel, Introduktion, Fantaſie und Fuge über „Mitten wir im Leben ſind" für Orgel; Streich-Sextett, 2 Streichquartette; Streichtrio; Lieder; Orcheſtervariationen, Kammermuſik, Klavierſtücke.

„SYMPHONISCHE MUSIK FÜR ORCHESTER".

Das in Frankfurt zur Uraufführung gelangende Werk iſt dreiſätzig.

I. Satz: Paſſacaglia. Einleitung — nach Vortrag des Themas immer leidenſchaftlicher werdender Aufbau zum 1. Höhepunkt — langſames Intermezzo — Übergang zum Quaſi-

Scherzoteil — nach reprisenartiger Zitierung des Anfangs stürmisch vorwärts zum Allegro — Ausklang.

II. Satz: Adagio. 1. und 2. Thema — 3. Thema gleichzeitig mit Verarbeitung vom 1. — freie Wiederaufnahme des vorangegangenen thematischen Materials (1. und 2.) — pp-Ausklang mit Motiven von 3.

III. Satz, mit allegro commodo beginnend, immer entschiedener und wilder gesteigert bis zur Prestissimo-Stretta (rondoartige Form).

*

HERMANN GRABNER:

Geboren am 12. Mai 1886 in Graz. Musikalische Ausbildung am Steiermärkischen Konservatorium (Komposition bei L. Suchsland) und am Leipziger Konservatorium (Reger). Wirkte als Kompositionslehrer in Straßburg i. Els., Heidelberg und Mannheim. Seit 1924 in Leipzig als Kompositionslehrer am Landeskonservatorium, Dozent für Orgelbau am Kirchenmusikal. Institut und als Universitätsmusikdirektor.

Werke: Oratorien („Weihnachtsoratorium", „Die Heilandsklage", „Segen der Erde"), Oper „Die Richterin", Chorwerke („Der 103. Psalm", „Gesang zur Sonne", „Lichtwanderer"), Orchesterwerke („Bachvariationen", Suiten), Orgelwerke, Lieder, Motetten, Gemischte-, Frauen- und Männerchöre, Kammermusik.

„FRÖHLICHE MUSIK" für kleines Orchester, Werk 39.

Die „Fröhliche Musik" für kleines Orchester entstand Ostern 1936 und wurde beim Pyrmonter Fest für „Neue, unterhaltsame Musik" erstmalig aufgeführt.

*

ARTHUR KUSTERER:

Geboren am 14. Juli 1898 in Karlsruhe. 1912—1916 Musikstudium am damaligen Konservatorium für Musik in Karlsruhe. 1915—1916 und 1917—1919 Kapellmeister am Badischen Staatstheater in Karlsruhe. 1916—1917 Kriegsteilnehmer. Träger des Badischen Scheffel-Preises 1916 für Komposition. Seit 1919 ausschließlich kompositorisch tätig. Ende des letzten Jahres als Professor an die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Werke: Die hauptsächlichsten sind: 5 Orchestersuiten, 1 Kantate für Knaben- und Männerchor und 2 Solostimmen, 1 Kantate für gemischten Chor und Orgel, 3 Meditationen für gem. Chor, 1 Kantate für 2 Solostimmen und Orchester, 1 Klavierkonzert, 3 Streichquartette, Lieder, sowie die Opern: „Casanova" (UA 1921 Stuttgart), „Der kleine Klaus" (UA 1926 Karlsruhe), „Was Ihr wollt" (UA 1932 Dresden), „Diener zweier Herren" (UA 1936 Mannheim und Freiburg i. Br.).

„DIENER ZWEIER HERREN".

Oper nach dem gleichnamigen Lustspiel von Goldoni.

Des Komponisten Gedanken zum Opernproblem überhaupt mit einer kurzen Einleitung in das Werk:

Über die Neugestaltung der deutschen Spieloper ist schon viel geschrieben und empfohlen worden. Inwieweit diese Anregungen erfolgreich waren, ist nicht so leicht festzustellen, da die Wege, die zur Erreichung dieses Zieles gegangen wurden, sehr verschieden voneinander sind. Im Grunde handelte es sich immer nur um die Überwindung des Musikdramas, die Form, die Richard Wagner gegeben und vollendet hat. Versuche sind viele gemacht worden, die meiner Meinung nach nicht immer von zweckmäßigen Voraussetzungen ausgingen. Für mich bedeutet die Wiederbelebung der deutschen Spieloper in erster Linie die Erneuerung der Form, also die Lösung des Form-Problems überhaupt.

Die Entwicklung der Spieloper, angefangen von der Stegreifkomödie über die Vollendung von Mozart bis zum „Rosenkavalier" hier aufzuzeigen, ist nicht der Zweck. Lediglich die Frage interessiert: Warum konnten sich die Opern eines Mozart, Rossini, Lortzing usf. bis

heute lebendig erhalten, ganz abgesehen von den musikalischen Werten, die in ihnen stecken, daß sie Vorbild und Erfüllung bedeuten?

Die Antwort ist sehr einfach. Die äußere Form der Spieloper wurde mit soviel Menschlichkeit und Menschentum erfüllt, daß sich diese Form aus der inneren Notwendigkeit und logischen Entwicklung heraus von selbst bilden mußte.

Dem Schauspieler und Sänger mußte auf der Bühne wieder die Möglichkeit gegeben werden, abweichend von einer alten, starren Vorzeichnung der zu verkörpernden Rolle durch persönliche Gestaltung und vor allem durch den Einsatz seiner ihm eigenen Improvisationsfähigkeit einen unmittelbaren Kontakt mit dem Zuschauer zu bekommen.

Es sollen wieder Menschen auf der Bühne stehen, sonnige, lebensbejahende Menschen mit all ihren Stärken und Schwächen!

Stegreifkomödie im besten Sinne!

Philosophische Betrachtungen und Vertiefungen sollen nicht in langen und zeitraubenden Sätzen erzählt werden. Nein! diese Menschen sollen ihre Fehler einsehen und berichtigen müssen und daran die Tiefe und Zweckmäßigkeit des Lebens lernen und demonstrieren.

Was mich zu dem Goldoni'schen Lustspiel „Diener zweier Herren" als Vorwurf für eine Oper hinzog, war die Möglichkeit, diesen Stoff zu einer äußerst natürlichen und von Leben erfüllten Formung der menschlichen Stärken und Schwächen zu bringen. Daß ich das Buch von Goldoni ganz frei bearbeitet habe, sodaß kaum mehr als das Gerüst vom Original übrig geblieben ist, hat seine Zweckmäßigkeit darin, daß das Opernbuch auf ganz anderen Voraussetzungen beruht als das Drama.

Die Singstimme mußte deshalb wieder zu ihrem primären Recht kommen und als Trägerin des reinsten und höchsten Ausdruckes der menschlichen Gefühle soweit als irgend möglich in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens gestellt werden. Das Orchester konnte nur Begleiter, Mittler und Stütze sein.

Hieraus ergab sich eine andere Anordnung der formalen Gestaltung: Geschlossene Musiknummern, die in einer mehr fantasievollen als streng klassischen Weise durch einen kurzen Dialog miteinander verbunden sind.

Die Stärke und Einfachheit dieser Formgestaltung habe ich bei meiner ersten Oper „Casanova" bereits erkannt, sie in „Was Ihr wollt" weiter gebaut und in meiner neuesten Oper „Diener zweier Herren" soweit vollendet, daß ich gewiß bin, so die Form gefunden zu haben, die, aus der Tradition der deutschen Spieloper heraus empfunden, zu einer wesentlichen Erneuerung der deutschen Spieloper beitragen kann.

*

HANS LANG:

Geboren am 20. August 1897 in Weiden (Oberpfalz) — 1916 Gymnasium in Eichstädt absolviert, dann Soldat in Rumänien und Flandern — 1919 Universität München (Germanistik), Freikorps Oberland — 1921—1924 Akademie der Tonkunst in München (Orgel und Komposition) — 1924—1927 Meisterklasse bei Joseph Haas, Volksschullehrer in Eichstädt, Chordirigent — 1927—1930 Lehrer für Theorie und Musikpädagogik an der Rhein. Musikschule in Köln — 1930—1936 Volksschullehrer in Fürth, Lehrer am Konservatorium in Nürnberg — seit 1936 Leiter der städtischen Berufsschule für Musiker in München.

Werke und ihre Ur-Aufführungen: 1927 zur ersten Nürnberger Sängerwoche: „Drei Madrigale" (5st. Männerchor, Klarinette und Bratsche); 1927 Bayer. Tonkünstlerfest: Improvisationen für Klaviertrio; 1929 Tonkünstlerfest in Duisburg: Bläsertrio; 1930 Choralkantate für Singstimme und 7 Instrumente, Bayer. Rundfunkpreis; 1934 Musikfest in Aachen: „Gott ist in mir das Feuer" (Motette für 8st. Männerchor); 1935 Musikfest in Berlin: Zwei Motetten für Knabenstimmen und 4st. Chor; 1936 Fest des Gem. Chor-Verbandes in Augsburg: Fünf Liebeslieder für gemischten Chor. — Gedruckt liegen ferner noch vor: Weihnachtsspiele; Bearbeitungen; Chöre und Sätze in den Lobeda-Singebüchern, im Volksliederbuch für die Jugend, in der Singlade, im Mainzer Singbuch. — Manuskripte sind: Klarinettensonate, Orgel-Lieder, Kinderlieder-Zyklen, Klavierstücke, Orchester-Variationen.

„GLÜCKWUNSCH-KANTATE".

Die „Glückwunsch-Kantate" wurde 1935 für eine Hochzeitsfeier geschrieben. Sie stellt also wirkliche Gebrauchsmusik dar und wird ihren eigentlichen Zweck am besten dort erfüllen, wo man im kleinen Kreis eine musikalische Gratulation veranstalten will. Der Dichter hat die Verse auf meinen Wunsch so neutral gehalten, daß sie für jede denkbare Art von Glückwunsch-Festen brauchbar sind.

Die Kantate ist bei kleinster Besetzung denkbar, schon deshalb, weil sie geringe technische Anforderungen stellt. Die Sopransolistin betätigt sich als Vorsänger; der Chor selbst wird durch Instrumente unterstützt; die Bläser marschieren solistisch auf und vereinigen sich mit den Streichern zu 2 instrumentalen Stücken: dem „Marsch" und der „Serenade". Im „Madrigal" und im „Finale" wirken Chor und Orchester zusammen, während die „Arie" für die Solistin und den a cappella-Chor geschrieben ist.

Eine Fassung für Männerstimmen liegt im Manuskript vor.

Einige Motive aus dem Werk:



ZFM Archiv

GMD Karl Friderich
Darmſtadt



Aufnahme Pietſch-Frankfurt

Operndirektor Bertil Wetzelsberger
Frankfurt a. M.



ZFM Archiv

GMD Franz Konwitſchny
Freiburg i. Br.



Aufnahme St. Roſenbauer-Frankfurt

Hans Rosbaud
Dirigent des Reichsſenders Frankfurt a. M.

FESTDIRIGENTEN DER 68. DEUTSCHEN TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG IN DARMSTADT-FRANKFURT A. M.


Privataufnahme

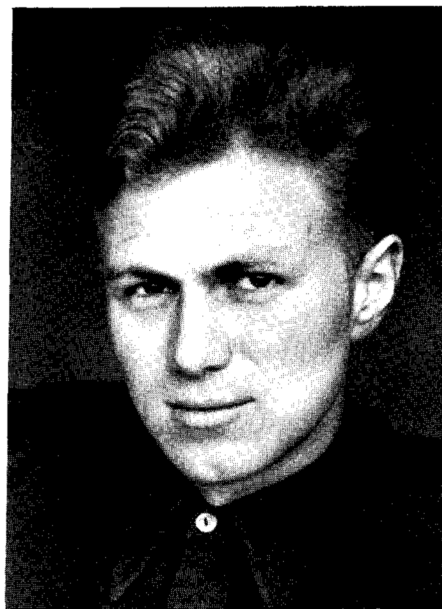
Otto Befch


Aufnahme Stenzel-Leipzig

Helmut Bräutigam


Aufnahme E. Hoenifch-Leipzig

J. N. David


Aufnahme R. Scherber-Frankfurt

Cefar Bresgen

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.


Aufnahme Neithold-Frankfurt

Gerhard Frommel


Privataufnahme

Gustav Geierhaas

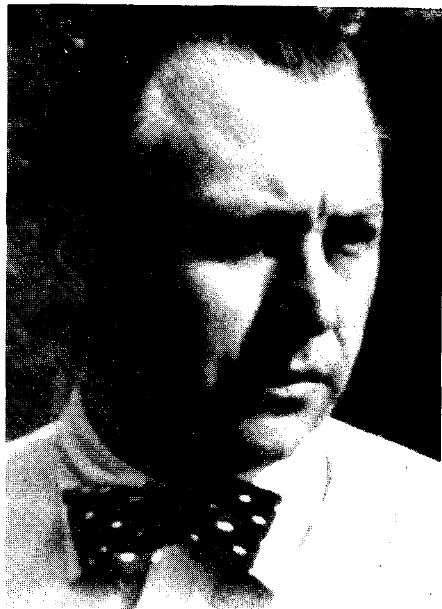

Aufnahme Transocean-Berlin

Hermann Grabner


Aufnahme Scherl-Berlin

Arthur Kusterer

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Privataufnahme

Hans Lang



ZFM Archiv

Ludwig Lürmann



ZFM Archiv

Karl Marx



Privataufnahme

Gerhard Maaß

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Aufnahme E. Hoenisch-Leipzig

Sigfrid Walter Müller



Aufnahme Moll-München

Carl Orff



Privataufnahme

Adolf Pfanner



Aufnahme Bauer-Karlsruhe

Franz Philipp

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



ZFM-Archiv

Hermann Reutter



Privataufnahme

Werner Schrauth



ZFM Archiv

Hermann Schroeder



Privtataufnahme

Heinz Schubert

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Aufnahme Faßhag

Hermann Simon



Aufnahme Freytag-Weimar

Alfred Thiele



Aufnahme Meinen-Berlin

Werner Trenkner

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Privataufnahme

Hans Weiß



Aufnahme Hummel-Nürnberg

Ludwig Weber



Aufnahme Deutſcher Fotodienſt

Hermann Wunſch

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.

LUDWIG LÜRMAN:

Geboren am 9. Juni 1885 in Bremen. Abſolvierung des humaniſtiſchen Gymnaſiums. Studium der Muſik und der Muſikwiſſenſchaften am Konſervatorium und an der Univerſität Leipzig. Nachhaltigſte Eindrücke durch Krehl, Reger, Nikiſch, Riemann, Schering. Auslandsreiſen. 1914 Frontkämpfer; 1917 in franzöſiſcher Gefangenſchaft, 1918 Internierung in Davos. — Lürman lebt als Komponiſt in Hamburg und betreut ehrenamtlich den Gau Nord der Fachſchaft Komponiſten.

Werke: Lürman hat ſich auf allen Gebieten der Muſik ſchöpferiſch betätigt; eine Oper iſt in Vorbereitung.

„FESTLICHER AUFKLANG" für großes Orcheſter.

Sein zur Aufführung gelangender „Feſtlicher Aufklang", Werk 15, wurde geſchrieben zum „Erſten Weltkongreß für Freizeit und Erholung" in Hamburg im Juli 1936. Das kurze, in ſchlichteſter zweiteiliger Form gehaltene Stück bedarf keiner Analyſe und Erläuterung.

*

GERHARD MAASS:

Geboren am 9. Februar 1906 als Sohn eines Muſikers in Hamburg. Hamburg iſt auch ſeine Hauptwirkungsſtätte geblieben. Schon früh regte ſich in ihm das muſikaliſche Erbgut. Noch nicht ganz vier Jahre alt, tritt er zum erſten Mal vor die Öffentlichkeit. Bald kommt das Klavier dazu. Die erſten eigenen Noten werden geſchrieben, und die Muſik wird beſtimmendes Element im Leben des Jungen. Mit dem Beſuch der Schule verträgt ſich ſeine ausgeſprochene muſikaliſche Leidenſchaft allmählich nicht mehr. Obertertia war das Höchſte der Gefühle. Dann ging es auf die Landſtraße, mit Ruckſack und Geige quer durch Deutſchland. Auf dieſes ungebundene, freie Leben folgte die harte Schule der erſten Stellung: der 16jährige wird Schlagzeuger, Stehgeiger und Kaffeehauspianiſt im Kurſaal zu Aroſa in der Schweiz. Die dort gaſtierenden Haaß-Berkow-Spiele machen auf ihn ſtarken Eindruck, und er ſchließt ſich ihnen an. Drei Jahre reiſt Maaß mit ihnen als Hauskomponiſt, Kapellmeiſter, Schauſpieler, Bühnenarbeiter, Elektrotechniker und Reiſeleiter durch Deutſchland, die Schweiz, Lettland, Eſtland und Finnland. Dann kommt er an die Oper, zuerſt im Orcheſter, dann als Solorepetitor und Kapellmeiſter, erſt in Osnabrück, ſpäter in Braunſchweig. 1929 erfolgt die Berufung an den Rundfunk, dem Maaß 7 Jahre treu blieb. Seine wichtigſten Aufgaben ſah er hier in der Förderung des zeitgenöſſiſchen Schaffens im Aufbau einer neuen, ſauberen Unterhaltungsmuſik und in der muſikaliſchen Ausgeſtaltung des Jugendfunks. Letzteres brachte ihn bald in engere Fühlung mit der kulturellen Arbeit der HJ. Seit dem Lager Landeck arbeitet er in ſteigendem Maße praktiſch für die HJ, einmal kompoſitoriſch an der Schaffung geeigneten Muſizierguts für BDM und HJ. Zugleich arbeitete er an der Verbreitung der in der HJ entſtehenden muſikaliſchen Werte: ſo auf den Muſiktagen 1935 in Erfurt, auf dem Tonkünſtlerfeſt des ADMV in Weimar 1936 und im Rundfunk. Ab 1. Oktober 1936 iſt Maaß hauptamtlich im Kulturamt der Reichsjugendführung tätig. Seine Aufgaben hier werden ſich im weſentlichen aus den ſchon erwähnten Punkten entwickeln. Von ihm wird ferner der Aufbau einer kleinen, aber leiſtungsfähigen Inſtrumentalgruppe geplant, die beſonders für die Förderung des Muſikverſtändniſſes breiteſter Kreiſe intenſiv eingeſetzt werden ſoll.

Werke: Bühnenmuſik, Tanzſuite, Kammermuſik, Lieder.

HANDWERKERTÄNZE NACH ALTEN ZUNFTRUFEN UND -WEISEN für Orcheſter.

Die Handwerkertänze entſtanden aus der praktiſchen Forderung des Rundfunks gelegentlich einer größeren Veranſtaltung des Handwerks für eine Sendung, in der ich mich nicht zum xten Male mit Meiſterſingerbruchſtücken aus der Affäre ziehen wollte. Den einzelnen Tänzen liegen kurze Fanfarenmotive aus alten Zunftrufen und Tanzmelodien alter Ständereigen

zugrunde. „Auf- und Abmarsch der Zünfte" bringen ein Turmsignal aus Österreich, der „Tischler" verwendet einen Tanz aus Rügen, der „Zimmermann" baut sich auf einer flandrischen Weise auf, der „Weber" umgarnt die Fanfare der Tuchmacherzunft aus der altmärkischen Stadt Salzwedel, dem „Schmied" liegt ein schlesischer Bläserruf zugrunde und der „Müller" läßt die Mühle auf elsässische Weise drehen.

*

WILHELM MALER:

Geboren am 21. Juni 1902 in Heidelberg, lebt als Dozent an der Kölner Musikhochschule und der Bonner Universität in Hoffnungsthal im Bergischen Land.

Werke: Concerto grosso, Konzert für Streichorchester und Klavier, Tänze, Kammermusik.

STREICHQUARTETT IN G.

Das Streichquartett in G ist eine heitere, „serene" Musik in zwei Teilen. Der erste Teil hat Rondoform: mit dem ruhig-lyrischen Ritornell wechseln ein tanz-, ein marsch- und ein scherzohafter Zwischensatz ab, und zum Schluß ertönt die Verlängerung des Ritornells in der I. Violine gleichzeitig mit Andeutungen der beiden ersten Zwischensätze. — Der zweite Teil bringt acht Variationen über ein kleines Harpsichordstück, „A new scotch tune", von Purcell, in dem besonders der Schluß mit seiner großintervalligen „schottischen" Melodik zu verschiedenen Abwandlungen anregt. Die einzelnen Variationen sind durch Überleitungen miteinander verbunden. Die im allgemeinen übliche Verteilung von „energisch", „langsam", „scherzando" und „presto" auf vier einzelne Sätze kann wegfallen, weil diese Gegensätze sich hier jeweils innerhalb der beiden Teile abspielen.

*

KARL MARX:

Geboren am 12. November 1897 in München, begann mit dem Musikstudium erst nach Kriegsdienst und englischer Gefangenschaft 1919 bei Carl Orff und an der Akademie der Tonkunst in München (Beer-Walbrunn, Hausegger). Seit 1924 Lehrer an derselben Anstalt, seit 1928 Chorleiter des Münchener Bachvereins. 1932 Münchener Musikpreis. (Vgl. hiezu das Karl Marx-Heft der ZFM Mai 1931.)

Werke: Motetten u. a. a cappella-Chöre, Konzerte, Lieder, Kammermusik. Aufführungen durch Straube, Rüdel, Holle, Berberich, Furtwängler, Hausegger, Abendroth, Weisbach, Jochum, Edwin Fischer u. v. a.

„DIE GESÄNGE VOM TAGE"

entstanden Anfang 1936. Anstelle des begleitenden Streichquartetts kann auch ein kleines Streichorchester treten.

*

SIGFRID WALTHER MÜLLER:

Geboren am 11. Januar 1905 in Plauen. Musikstudium am Leipziger Konservatorium, Kompositionsunterricht bei Karg-Elert. 1929—1932 Hilfslehrer am Landeskonservatorium. 1932—1934 Dirigent der Leipziger Orchestergemeinschaft (Akademiekonzerte). Seit 1935 Dirigent des Leipziger Konzertorchesters und Leiter der Serenaden im Gohliser Schlößchen, stellvertretender Dirigent des Gewandhauschores.

Werke: Kammermusik-, Orgel- und Orchesterwerke (Heitere Musik, 2 Sinfonien, Concerto grosso für Trompete und Orchester), Heitere Oper „Schlaraffenhochzeit" (Uraufführung Leipzig 1937).

SONATE ES-DUR für Klavier und Oboe op. 52.

Die Sonate entstand 1934. Der erste Satz: Allegro moderato ist in Sonatenform geschrieben. Der zweite Satz: Scherzo wird von einem ruhigen Trio unterbrochen. Der dritte Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung. die in ein lebhaft bewegtes Rondo führt. Uraufführung 1934 im Reichssender Berlin.

*

CARL ORFF:

Geboren am 10. Juli 1895 zu München, lebt dortselbst, Kriegsteilnehmer. Studierte an der Münchener Akademie der Tonkunst und begann seine praktische Tätigkeit als Kapellmeister an verschiedenen Bühnen. Dirigent des Münchener Bachvereins. Gründete 1924 zusammen mit Dorothee Günther die „Güntherschule" und trat im In- und Ausland als Pädagoge auf.

Werke: Seit 1930 gibt er das umfassend aufgebaute „Orff-Schulwerk" heraus, das die Grundlage einer neuen musikalischen Erziehung darstellt. Ferner seien noch seine Neugestaltungen von Werken Monteverdis erwähnt (Orfeo, Arianna u. a.). 1936 wurde Orff beauftragt, für das Eröffnungsfestspiel der Olympischen Spiele die Reigen und Bewegungsmusiken zu schreiben.

CARMINA BURANA.

Die „Carmina Burana" sind eine szenische Kantate für gemischten Chor, Soli und großes Orchester, deren Text jener gleichnamigen Sammlung mittelalterlicher Lieder entnommen ist, in denen sich in seltsamer Weise Religiöses und Profanes, überlegene Weltbetrachtung und unbändige, irdisch-naive Daseinsfreude mischen. Der Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit des Textes entsprechend, ist auch die Musik in ganz großen Flächen und Bögen gearbeitet. Ihre Gestaltung beruht auf den formbildenden Kräften einer diatonisch fundierten Klangwelt; ebenso hat der Rhythmus als elementar-vitale Urkraft einen wesentlichen Einfluß auf die großformale Gliederung des Werkes. Die Melodik weist in ihren engen Bindungen an Volkslied und Volkstanz eine ausgesprochen folkloristische Haltung auf. In den Gesangslinien der Solostimmen kommt hierzu bisweilen ein leiser südländischer Einfluß. Die monumentale Gestaltung der „Carmina Burana" sprengt den Rahmen einer rein konzertmäßigen Aufführung und bezieht daher auch „die sich an alle Sinne wendende Raumwirkung" mit ein zur Erstrebung eines nicht nur musikalischen, sondern eines umfassenden, „ganzheitlichen" Kunsteindrucks. Dr. Helmut Schmidt-Garre.

*

ADOLF PFANNER:

Geboren am 24. Mai 1897 in Westerheim (Schwaben) als Sohn eines Lehrers, erste musikalische Unterweisung im Elternhause, Besuch der Lehrerbildungsanstalt Pasing, seit 1919 in München, Kompositionsstudium bei Gottfried Rüdinger, Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München.

Werke: Lieder, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke.
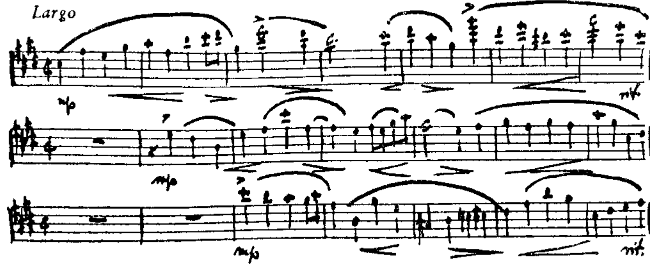
Aufführungen: auf den bayerischen Tonkünstlerwochen (1930, 1934), auf den internationalen Kirchenmusikfesten 1930 zu Frankfurt und 1933 zu Aachen, auf dem internationalen Musikfest (Abt. Kirchenmusik) in Wien 1934, auf der Nürnberger Sängerwoche, auf dem Tonkünstlerfest des ADMV 1934 zu Wiesbaden.

DREI LIEDER FÜR SOPRAN UND STREICHQUARTETT Werk 42.
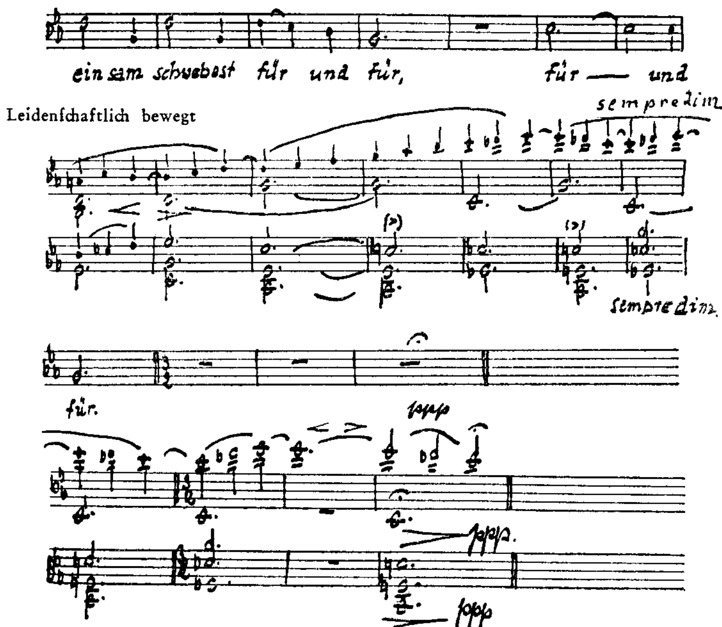
Pfanners Tonsprache kennt die herbe Zurückhaltung und auch das Blühende des alten Vokalstils, die bewegliche Stimmigkeit der niederländischen Schule, des frühen Italien und des deutschen Hochbarock, er bleibt der gefühlsschwelgerischen Chromatik der nachwagnerischen Romantik abgeneigt und bevorzugt die männlichere Welt der reinen Diatonik, er ist reich an kirchentonartlichen Wendungen und von diesen melodisch wie harmonisch gleich beeinflußt. Er ist — alles in allem genommen — der moderne Vertreter einer alten, streng und sauber auf dem Handwerklichen aufgebauten Kunst und in diesem Sinne „sachlich".

Dies offenbart sich bereits im instrumentalen Einleitungsteil des 1. Liedes. In dreistimmiger Polyphonie, die Einzelparte nacheinander, und jedesmal mit der abstechenden Härte der frei einsetzenden Dissonanz einführend, hebt er flüssig, beweglich und bewegt an:

(„Mein Herz hat allezeit Verlangen“, Anfang)



Aber ſchon hier — und je mehr das Stück fortſchreitet — umſo deutlicher wird es, daß Pfanner keinesfalls dem allzuſachlichen Konſtruktivismus ergeben iſt. Hinter der handwerklich gefeſtigten, durch die Zucht einer ſtrengen Schule gegangenen Geſtaltung lebt ein edles Maß von männlich verhaltener aber auch männlich ſpürbarer Empfindung. Pfanners Tonſprache kennt durchaus das romantiſche espressivo. Der Zuſammenklang der Stimmen hat, bei aller Freiheit, die ihnen belaſſen iſt und ſo zufällig er ſich darein zu ergeben ſcheint, doch ſein beſonderes und volles Gewicht. Selbſt Einſchläge des Impreſſionismus laſſen ſich nicht von der Hand weiſen. Dabei handelt es ſich nicht um nur gelegentlich eingeſtreute Momente. Er iſt jener vorhin geſchilderten handwerklichen Kunſt völlig eingeſchmolzen. Dieſer Umſtand erklärt, warum bei Pfanner ein Gedicht Lenaus zwiſchen altdeutſchen Verſen unbeſchadet ſeiner Eigenart ſeinen Platz finden kann.
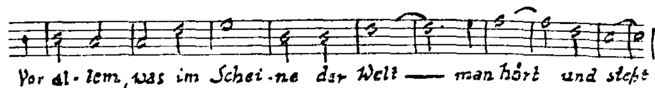


Natürlich wird dieſer Impreſſionismus nie von ſelbſtherrlicher Bedeutung. Die Bindung an eine geſunde handwerkliche Art beſorgt die ſelbſtverſtändliche Eindämmung. Pfanners Tonſprache verflüchtet ſich nicht ins Klangliche. Sie zerfließt nicht, ſondern bleibt — trotz aller inneren Zartheit — klar und herb. Sie bekennt ſich zu abgeſetzten Phraſierungen und feſtgefügten Architekturen.

Die drei Streichquartett-Lieder ſind dreiteilig. Aber wie ſchon die Phraſierung im einzelnen nicht ins Schematiſche verfällt, weil der Reichtum der harmoniſchen Stufungen dem entgegen-

ſteht und weil Pfanner vor allem eine ſehr glückliche Begabung hat, Unterteile natürlich zu überſpannen und rhythmiſch auszuweiten

(„Mein Herz hat allezeit Verlangen", Mittelteil)



ſo iſt auch die größere Form, ſtets neu abgewandelt und neu gewonnen, vor der Veraltung bewahrt.

Wäre im erſten Lied dem dritten Teil nicht da, wo zuvor die Überleitung zum 2. Vers einſetzte, eine Coda angehängt, fände man ihn dem erſten wörtlich entſprechend. Sein Charakter iſt lebhaft fließend und da ihm und ſeinem Widerſpiel im Mittelteil eine Muſik entgegenſteht, die verhaltener ſchreitet und ruhigere Bögen ſpannt, hat das Ganze eine ſehr natürliche und innerlich überzeugende Geſchloſſenheit.

Beim Lied II liegt der Mittelteil in dem kurzen Inſtrumentalzwiſchenſpiel, das den zweiten vom erſten Vers abhebt. Es iſt die Stelle des größten espressivo und zieht mit ſeinem quasi forte das Hauptgewicht an ſich. Nach ihm ſetzt der zweite Vers in der anfänglichen Weiſe ein. Erſt vom Nachſatz ab geht er eigene Wege: Er wird lebendiger und bewahrt den Abgeſang, den er vorher ſelbſt gebracht hatte, dem Inſtrumental-Nachſpiel auf.

Das dritte Lied, in der Art an Gaſtoldi und die Meiſter der Villanella erinnernd, eigentümlich durch den elegiſchen Ton, der ſeine Heiterkeit durchzieht, iſt nach den Geſetzen der Strophenform gebaut. Trotzdem drängt auch es einer klaren Dreiteiligkeit zu: es wird durch die Behandlung des Ritornells bewirkt. Nach dem erſten Vers von Singſtimmen und Inſtrumenten einfach vorgebracht, erfährt es beim zweiten Male eine beachtliche und den Stimmungshintergrund plötzlich ſehr weit aufhellende Ausweitung, um am Schluß nur noch codamäßig von den Streichern angeſpielt zu werden.

Dr. Ludwig Gerheuſer, München.

*

FRANZ PHILIPP:

Geboren am 24. Auguſt 1890 in Freiburg i. Br. als Sohn alemanniſcher, aus dem Wieſental im ſüdlichen Schwarzwald ſtammender Eltern. Abſolvierung des Gymnaſiums und Beſuch der Univerſität in Freiburg. Muſikaliſche Ausbildung an den Konſervatorien in Freiburg und Baſel. Frontſoldat im Weſten. Nachher in der Heimatſtadt tätig als Komponiſt, Organiſt und Chordirigent. 1924 Berufung nach Karlsruhe als Direktor des Badiſchen Konſervatoriums, das unter ſeiner Leitung zur Badiſchen Hochſchule für Muſik erhoben wurde.

Werke: Mehrere Liederhefte, Klavier- und Orgelwerke, Klavierquartett op. 13, Serenade f. Flöte, Violine u. Bratſche (Flötentrio) op. 23. Von den geiſtlichen Chorwerken ſeien genannt: op. 15: „Unſerer Lieben Frau". Eine Folge von a cappella-Chören, op. 24: „Sancta Eliſabeth". Eine Folge von Geſängen zu Ehren der heiligen deutſchen Frau, op. 25: „Gottes Lob aus Kindermund". Eine Folge von Kindergebeten und Chorälen für Mutter und Kind, op. 28: A cappella-Meſſe „Laudate Dominum" für gem. Chor, op. 36: Cäcilienhymne für gem. Doppelchor a cappella. Chorwerke mit Orcheſter: op. 10: „Deutſchlands Stunde" für Männerchor und großes Orcheſter, op. 12: „Friedensmeſſe" für gem. Chor, Sopranſolo, großes Orcheſter und Orgel, op. 16: Eichendorff-Zyklus für Männerchor, Horn, Orgel und Poſaunen; auch in der Bearbeitung für Männerchor und Symphonie-Orcheſter erſchienen, op. 32: „Heiliges Vaterland", eine Volkskantate für Männer- und Knabenſtimmen a cappella und in der Bearbeitung mit Orcheſter. Orcheſterwerke: op. 11: Symphoniſches Vorſpiel und Muſik zu Burtes „Simſon", op. 35: „Heldiſche Feier". Dichtung von Gerhard Schumann. Symphoniſche Muſik von Franz Philipp. Mehrere Werke für einſtimmigen Chor und Blasorcheſter und Lieder im Volkston für Männerchor und gem. Chor.

DEUTSCHE VOLKSHYMNE ZUM LOB DER ARBEIT.
für gemiſchten Chor und großes Blasorcheſter oder Symphonieorcheſter mit Fanfaren op. 33. Dichtung von Heinrich Lerſch.

Das Werk liegt in zwei Faſſungen vor: Gemiſchter Chor, großes Blasorcheſter und Fanfaren für feſtliche Aufführungen im Freien; gemiſchter Chor, großes Symphonieorcheſter und Fanfaren für Aufführungen im Konzertſaal. Bei der volksmäßigen, einfachen und leicht überſchaubaren Geſtaltung erübrigen ſich nähere Angaben.

*

HERMANN REUTTER:

Geboren am 17. Juni 1900 in Stuttgart, ſtudierte Kompoſition bei Walter Courvoiſier, Klavier bei Franz Dorfmüller in München, ſeit 1932 Lehrer für Kompoſition an der Württembergiſchen Hochſchule für Muſik, ſeit 1936 Leiter von Dr. Hochs Konſervatorium in Frankfurt a. M.

Werke: Oper („Dr. Johannes Fauſt"),, Oratorien („Der große Kalender"), Kammermuſik, Konzerte, Sonaten für Klavier, Violinkonzerte, Lieder.

Bei der Tonkünſtlerverſammlung in Frankfurt a. M. kommt ſein Ballett

„DIE KIRMES VON DELFT"

zur Aufführung.
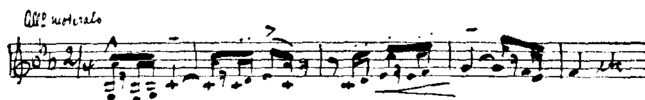
*

WERNER SCHRAUTH:
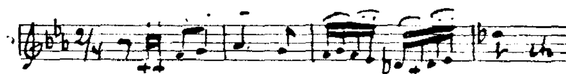
Geboren am 29. Auguſt 1899 in Neuwied a. Rh., habe in Frankfurt a. M. die Muſterſchule beſucht, Anfang 1917 Notabitur, anſchließend als Fahnenjunker an der Weſtfront. Nach dem Kriege Muſikſtudium am Hoch'ſchen Konſervatorium in Frankfurt a. Main (Kompoſition bei Profeſſor Waldemar von Baußnern). Von 1921 bis 1923 war ich Fabrikant in Stauffen i. Brsg., da ich glaubte, durch den Erwerb einer Fabrik mein Vermögen vor der Inflation retten zu können; das Kapital ging aber trotzdem in der Inflation verloren und ich wanderte Ende 1923 mittellos nach Südamerika aus. War in Buenos-Aires und Patagonien als Pianiſt tätig, kam dann Ende 1925 nach Deutſchland zurück. Studierte in Frankfurt a. M. noch 3 Semeſter Jura, bis mich Geldſchwierigkeiten wiederum zwangen, mein Studium abzubrechen. 1927 fing ich dann an, als Muſiker in Tanz- und Unterhaltungskapellen zu arbeiten, wo ich auch heute noch als Muſiker und Arrangeur für moderne Tanz- und Konzertmuſik tätig bin.

QUARTETT für Klarinette, Violine, Bratſche und Violoncello.

1. Satz: Allegro moderato — Allegro (c-moll). Der Satz hat die Form eines erſten Sonatenſatzes. Die Klarinette beginnt mit dem Hauptthema:



Der Vorderſatz bringt eine Abwandlung dieſes Themas:
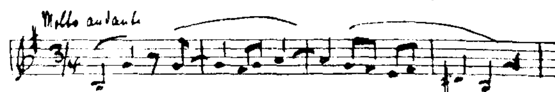


und leitet zu dem in G-dur ſtehenden Seitenſatz über:



Die Durchführung beginnt mit einem kurzen fugato des Vorderſatzthemas, verarbeitet alsdann vorwiegend das Hauptthema und führt nach einer bewegten Steigerung zur Repriſe.

2. Satz: Allegretto con gracia (D-dur). Ein ſpieleriſches ſcherzando nur für die drei Streicher in dreiteiliger Form.
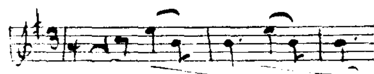
3. Satz: Molto andante (e-moll). Nach einer von den drei Streichern in tiefen Accorden gebrachten Einleitung beginnt die Klarinette mit einem klagenden Thema:



ein zweites Thema:
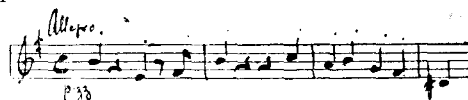


wird mehrfach in allen Inſtrumenten verarbeitet. Nach einem ſchmerzlichen Aufſchrei der Klarinette:
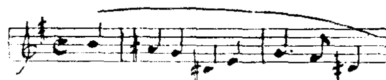


klingt der Satz *pp* in e-moll aus. Ohne Pauſe beginnt der
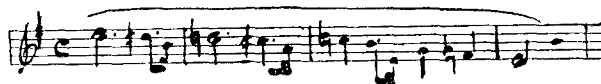
4. Satz: Allegro (e-moll). Das rondo-ähnliche Finale beginnt mit den drei Streichern, die *pp*-pizzicato das Hauptthema:



erklingen laſſen, deſſen Anfangsmotiv im Verlauf des Satzes immer wieder in mannigfacher Geſtalt in Erſcheinung tritt. Das Seitenthema:



hat ausgeſprochen melodiöſen Charakter. Im Durchführungsteil gewinnt ein im weiteren Verlauf des Hauptthemas bereits entſtandenes Motiv:



größere Bedeutung. Der Satz ſchließt *ff* mit einem kurzen Preſto in e-moll.
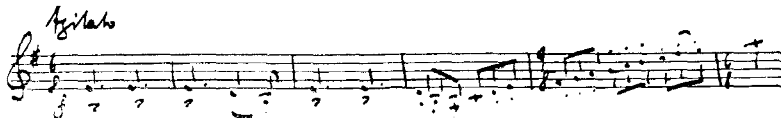
*

HERMANN SCHROEDER:

Geboren 1904 in Bernkaſtel/Moſel. Kirchen- und Schulmuſikſtudium an der Hochſchule für Muſik in Köln. Lebt dort als Lehrer an der Schulmuſikabteilung der Hochſchule, der Rheiniſchen Muſikſchule und an der höheren Schule als Studienaſſeſſor.
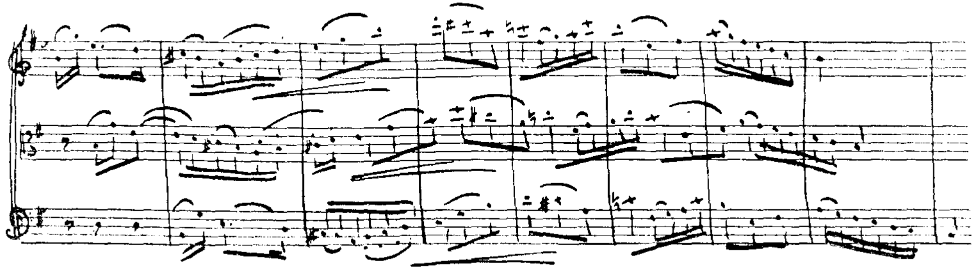
Werke: Geiſtliche und weltliche Chorwerke, Orgelwerke und Kammermuſik, Konzert für Streichorcheſter u. a.

STREICHTRIO E-MOLL.

Das Werk beſteht aus 3 Sätzen: einem Agitato, in dem ſich zu einem ſchreitenden Hauptmotiv:



mehrere gegensätzliche Themen gesellen, einem Adagio, das als Arioso für die Violine angesehen werden kann und einem Allegro, zu dessen aus dem „Unisono" sich entwickelnden „Tutti" das Thema der Zwischenteile sich bis zur kanonischen Verarbeitung allmählich steigert.



*

HEINZ SCHUBERT:

Geboren am 8. April 1908 zu Dessau; 1926 Abitur Dessau; Privatstudium: Prof. Dr. A. Seidl, F. v. Hoeßlin, Heinr. Kaminski; 1926—1929 Akademie der Tonkunst München (Meisterschüler von: Siegmund v. Hausegger, Joseph Haas, Hugo Röhr); 1929—31 Stadttheater Dortmund Correpetitor; 1931—1933 Stadttheater Hildesheim II. Kapellmeister; 1933—37 Grenzlandtheater Flensburg musikal. Oberleiter; seit 1937 Flensburg städtischer Musikdirektor (Oper und Konzerte).

Werke: Die wichtigsten gedruckten Werke sind: „Hymnus" für Sopran, Chor u. Orchester (ADMV Zürich 1932), „Die Seele" für Alt und Orchester, „Sinfonietta" f. Orchester (ADMV Königsberg 1930), „Concertante Suite" für Geige und Kammerorchester, „Lyrisches Concert" für Bratsche und Kammerorchester (ADMV Wiesbaden 1934), „Kammersonate" für Streichtrio, „Verkündigung" für Sopran, Frauenchor, gem. Chor, Orchester (ADMV Weimar 1936), „Das Ewige Reich" für Bariton, Männerchor, Orchester, Orgel, „Fantasia und gigue" für Streichquartett (in Vorbereitung), „Praeludium und Toccata" für Streichorchester (Berliner Philharmoniker 1936).

„DAS EWIGE REICH".

Besetzung: Bariton und zweistimmiger Männerchor, zweifaches Holz, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken ad lib.: Violoncelli, Kontrabässe und Orgel.

Das bei der Tonkünstlerversammlung zur Aufführung kommende Werk ist eine Auftragsarbeit der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde, die im Winter 1935—36 komponiert wurde.

Uraufführung: Kiel 1936 — Ulm (Reichstagung NS-Lehrerbund).

Dem Werk liegen Worte Wilhelm Raabes zu Grunde (nach seinem Gedicht „Ans Werk!"). Formale Gliederung:

I. Chor-Introitus („Ans Werk!" bis „und legt dem Vaterland den Grund!")

II. Bariton-Recitativ („. . . was kümmert Euch Hohn!") und lyrischer Ruhepunkt.

III. Toccata (allegro $^{12}/_{16}$), Orchester-Einleitung, Chor-Satz („Ihr Meister vom Bau!"), Orchester-Zwischensatz (mit Orgelpunkt-Entwicklung), Chor-Satz (mit anschließender Orchester-Cadenz und -Überleitung zu)

IV. Bariton-Solo (ruhig) („O, denket der Kraft!"), wieder Zurücksinken zu äußerster Ruhe und „sehr feierliche" Chor-Überleitung („aus der Helden Asche") zu

V. Hymnischer Beschluß (für unisono-Gesang — Bariton und Chor — „keine Hand ist so schwach . . .").

*

HERMANN SIMON:

Geboren am 26. Januar 1896 zu Berlin. Lehrgang: Domknabenchor, Oberrealschule, Universität und Musikhochschule, sämtlich zu Berlin; lebt in seiner Vaterstadt als Komponist. Vgl. Hermann Simon-Heft der ZFM, November 1936.

Werke: Oper „Reinhold Lenz". — Bühnenmusiken (Faust I; Prinz von Homburg). — Kantaten (Crucifixus; Weihnachtsbotschaft; Klopstock-Triptychon; Jubilate; Luthermesse). — Chorliederreihen (Choräle der Nation; Arbeiter, Bauern, Soldaten; Jahreslieder; Neckmärchen; Sprache der Liebenden). — Instrumental-Sologesänge (Lieder aus dem deutschen Psalter; Goethe-Gesänge; Hymnische Gesänge; Prolog auf der Bühne). — Klavierlieder (Drei Laub auf einer Linden; Ruth Schaumann-Lieder; Hermann Löns-Lieder; Lieder zu Faust I; Vom Tafeln und Bechern; Die Seele des Weins; Aus der Schulfibel).

„DREI GOETHE-GESÄNGE".

Die Gesänge sind — als absolute Wortmusik — in ihrer musikalischen Substanz allein vom Text her begründet und zu verstehen. Lediglich über ihre Ausdrucksform wäre ein Übriges zu sagen: Die untereinander durchaus gegensätzlich gestalteten Stücke ergeben die geforderte Einheit, sobald man bereit ist, dem aus dem dichterischen Wort geborenen Melos der Singstimme zu folgen; die lapidare Deklamation (der „Urworte") findet nach dem verhaltenen Espressivo (des Türmergesanges) ihre Entspannung in der breiten Flächigkeit (des Hymnus); in jedem Falle konzentriert sich der musikalische Ausdruck auf die vokale Einstimmigkeit unter Hinzuziehung sparsamster Mittel in der Begleitung.

*

HEINRICH SPITTA:

Geboren am 19. März 1902 in Straßburg i. E. Ausgebildet am Leipzig Konservatorium (Grabner, Straube). Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin.

Werke: Kammermusikwerke, Orgelstücke, Kantaten, Chöre u. a.

„HEILIG VATERLAND".
Mannschaftsgesang mit Orchester
kommt in Frankfurt a. M. zur Aufführung.

*

ALFRED THIELE:

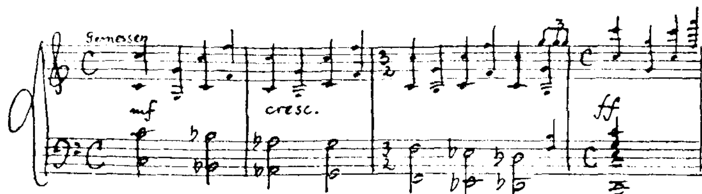
Geboren am 26. Dezember 1902 in Jena, 1921 Abitur, bis 1927 an der Musikhochschule Weimar Komposition bei Richard Wetz und Orgel bei Friedrich Martin. Seit 1928 als Lehrer für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar. Nach dem Tode von Richard Wetz Leiter des Wetzschen Madrigalchores in Erfurt.

Werke: Choralvorspiele für Orgel, kl. Bläserkammermusiken, Motetten für gemischten Chor (Merseburger), Volksliedsätze für Chor und obligate Bläser.
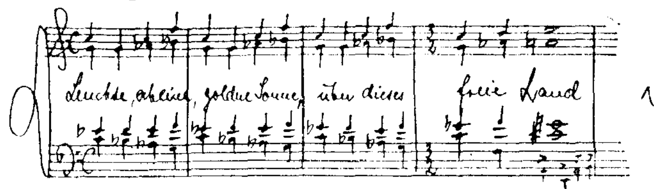
„ARBEITERLIED" (Lersch)
für gemischten Chor und großes Blasorchester.

Das Werk wurde 1934 für die Feier des 1. Mai in Weimar geschrieben, kam aber damals aus technischen Gründen nicht zur Aufführung. Für Aufführungen im Freien gedacht, verzichtet es im Orchester auf Streichinstrumente, der Chorsatz ist absichtlich rhythmisch einfach gehalten.

Das ganze Werk baut sich auf einem Quartenmotiv auf, mit dem die Einleitung beginnt



Der Chor nimmt dieses Quartenmotiv auf



und bringt es dann in verschiedenen Abwandlungen. Die einzelnen Strophen werden durch thematische Zwischenspiele verbunden.

*

WERNER TRENKNER:

Geboren am 30. April 1902 in Calbe a. S. Er entstammt einer musikalischen Familie. In frühester Jugend nahm er bereits Unterricht in Klavier und Orgel bei seinem Vater. Schon als Sekundaner war sein Orgelstudium so weit gediehen, daß er längere Zeit die Organistenstelle am Dom zu Merseburg übernehmen konnte. Nach Ablegung der Reifeprüfung besuchte er zunächst das Leipziger Konservatorium. Sein Lehrer in Komposition war Stephan Krehl. Nebenher betrieb er musikwissenschaftliche Studien an der Universität Halle. Vom Jahre 1923 ab bezog er für drei weitere Jahre die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar. Sein Lehrer in Klavier wurde Prof. Bruno Hinze-Reinhold, in Komposition Prof. Richard Wetz, für dessen Schaffen sich Trenkner jetzt besonders einsetzt. Nach vollendetem Studium war Trenkner an verschiedenen Theatern als musikalischer Leiter tätig und als Dirigent von Sinfoniekonzerten. Lebt augenblicklich in Berlin. 1933 erhielt er den Mendelssohnpreis für Komponisten. Seine Kompositionen werden von allen Dirigenten und Reichssendern berücksichtigt. Ganz besonders setzt sich für sein Schaffen der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, ein. Er brachte schon 1927 die von ihm sehr oft aufgeführten „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" von Trenkner in Aachen zur Uraufführung.

Werke: Seine wichtigsten Werke sind „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" für Orchester, 1. Sinfonie c-moll mit Sopransolo, 2. Sinfonie h-moll, Variationen über ein Thema aus der „Zauberflöte", Violinkonzert g-moll, Sinfonietta, Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise, „Festliches Vorspiel" für großes Orchester und Orgel, Kleine Festmusik für Orchester, Orchesterlieder für Sopran, Orchesterlieder für Bariton; „An die Freundschaft" (Nietzsche) für Männerchor, Baritonsolo mit Orchester; Streichquartett in f-moll, Streichtrio in f-moll, Trio für Oboe, Klarinette und Fagott in A-dur; Männer-, Frauen- und gemischte Chöre; 5 Klavierstücke; Musikalische Neubearbeitung von Georg Bendas Oper „Der Jahrmarkt" für Funk oder Theater.

VARIATIONEN-SUITE ÜBER EINE LUMPENSAMMLERWEISE. für Orchester.

Über die zur Aufführung kommende Variationen-Suite schreibt P. Trappmann: „Von Trenkner werde ich selbst als Anreger zu diesem Werke bezeichnet. Unter „Lumpensammler" ist in diesem Falle ein wirklicher Händler mit Lumpen gedacht, der die Straßenanwohner mit mitunter geradezu kunstgerechten Melodien auf seiner Flöte auf sein Wollen aufmerksam

macht. Ein solch musikalischer, ehrenwerter Lumpensammler kam im Jahre 1934 durch meine Straße und ließ immer die gleiche, wohlgebildete Weise hören. Ich machte unsern Meister Trenkner auf diese aufmerksam, und diese Weise des „unbekannten Meisters" ist Veranlassung zu Trenkners Werk 27. Es beginnt mit einer lockenden schlichten Weise. Die Weiterverarbeitung geschieht in 7 Variationen. Wir kennen alle seit unserer Jugendzeit den Lumpensammler, wie er als Schalk, als König, als Philosoph, als Kinderfreund auf seinem mit bunten Papierfähnchen geschmückten Wagen thront. Das sind auch Themen und Vorwurf für Trenkners Variationen. Wenn Martin Luther einmal sagt, „man müsse dem Volke aufs Maul sehen", so ist hier diese Forderung erfüllt. Ein Künstler nimmt ein Thema aus dem Volke, formt es für seine Zwecke um und gibt ihm Gestalt."

Thema „Der Lumpensammler".

*

LUDWIG WEBER:

Geboren am 13. Oktober 1891 in Nürnberg; seit 1927 Lehrer für Komposition an den Folkwangschulen Essen, erstrebt eine Erneuerung der Kunstmusik aus dem Geiste des Volksliedes („Organische Musik").

Werke: Streichermusik; Musik nach Volksliedern; Christgeburtspiel (szenisches Oratorium 1924); Musik zu einem fröhlichen Fest; Klaviermusik; Feierliche Musik für Orchester; Gem. Chöre mit und ohne Instrumente; Männerchöre; Chorgemeinschaft (Werke für Volk, Chor und Orchester; ab 1931).

6. CHORGEMEINSCHAFT: „WIR SCHREITEN".

Die Entwicklung des Verhältnisses von Volksgesang und Chor-Orchester mögen zeigen die Takte:

Ferner sei aufgeführt:

Die Musizier- und Werkform „Chorgemeinschaft" dient der gemeinsamen Kundgebung, die uns im Gedenken an unsere Seins-Verbundenheit zusammenführt.

*

HANS WEISS:

Geboren am 2. März 1889 zu Nürnberg. Absolvent der Realschule, des Lehrerseminars und der Akademie der Tonkunst München. Frontkämpfer 1914—18. Seit 1920 Lehrer für Theorie und Klavier am städtischen Konservatorium der Musik zu Nürnberg.

Werke: Orchesterstücke, Kammermusik, Klavierstücke, Chöre, auch mit Orchester, Lieder.

„EIN KURIOSER KAFFEEKLATSCH"
für Klavier, Violine, Flöte und Viola.

Der zur Aufführung gelangende „Kuriose Kaffeeklatsch" wurde 1933 preisgekrönt und hat folgendes zum Inhalt:

1. Das Café,
   Fuge für Klavier:

2. Affe und Schaf im Zwiegespräch.
   Invention im doppelten Kontrapunkt:

3. Hase mischt sich in die Unterhaltung.
   Invention im dreifachen Kontrapunkt:

4. Der Kaffee wird aufgetragen.
   Fuge aus vier Themen und einem beibehaltenen Kontrapunkt:

(Der letzte Satz bringt die Vereinigung aller Themen.)

*

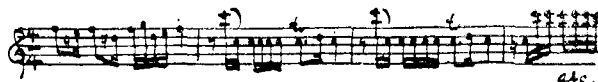
HERMANN WUNSCH:

Entstammt preußischer Beamtenfamilie, geboren am 9. August 1884 zu Neuß, beheimatet in Krefeld, Studien an den Konservatorien zu Krefeld und Köln, sowie an der Berliner Hochschule für Musik (E. Humperdinck), Musikdirektor im Rheinland und der Schweiz, Frontkämpfer im Weltkrieg, seit 1919 in Berlin, als Gastdirigent hauptsächlich Bruckner- und Regerinterpret (Bruckners 9. Sinfonie zum 1. Male in Berlin am 23. September 1921), 1925 zum ersten Mal als Komponist hervorgetreten, mehrfach mit ersten Preisen ausgezeichnet, zum 3. Mal auf Tonkünstlerfesten des ADMV.

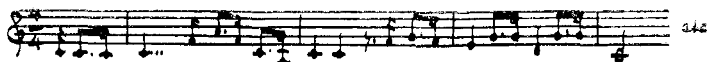
VARIATIONEN UND FUGE ÜBER EIN SCHWEIZERLIED op. 59.

Das Thema, eines der bekanntesten schweizerischen Volkslieder, marschmäßig, einfach, frisch und natürlich, wird in zehn unterschiedlichen Veränderungen abgewandelt, die — obgleich nach Gegensätzen geordnet — doch einen einheitlichen Charakter und einen gewissen sinfonischen Zusammenhang nicht vermissen lassen sollen. Die instrumentationstechnische Kunst, sonst ein Spezifikum der Variationsform, soll zugunsten der Melodie und der kontrapunktischen Satztechnik zurücktreten. Die abschließende Fuge bringt zum Schluß kontrapunktisch in Engführung:

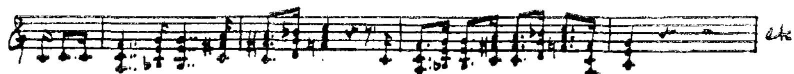
1. Das Fugenthema (Streicher und Holz):



2. Das eigentliche Thema (als cantus firmus) in den Hörnern:



3. als neuen Kontrapunkt einen Bläsersatz (Trompete und Posaunen):



Rasse und Form in der Musik.[1]

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Beobachter und Beschreiber des geschichtlichen Ablaufes der deutschen Musik haben immer wieder den auffallenden Widerspruch zwischen seltener und schwacher Form e r f i n d u n g einerseits und häufiger und starker Form e r f ü l l u n g andererseits festgestellt. Hans Joachim Moser prägte diese Feststellung in den „Epochen der Musikgeschichte" (1930, S. 142) in den Satz: „Es ist Deutschlands Schwäche, daß es in der Musik fast nie eine Form selbst erfunden hat, weil ihm ‚Form als solche' kaum je Wesentliches hat ‚sagen' können — aber es hat dann den fremden Einfall mit tiefstem Leben erfüllt, vom ‚Inhalt' her auch dem Formgehäuse ungeahnte Sinnfülle und weitere Entwicklungsmöglichkeiten verliehen; wir sind immer das Volk des ‚Was', nicht des ‚Wie' gewesen".

Von einem derartigen geschichtlichen Rückblicke aus auf die r a s s i s c h e n Kräfte zu schließen, die das Mißverhältnis von „Form" und „Gehalt" verursacht haben müssen, geht nun aber nicht ohne weiteres an. Denn fast alle Wertungen in der Weise der Moserschen gehen vom V o l k e und nicht von der R a s s e aus. Wir müssen hier also ein Zwischen-

[1] Dieser Versuch will Anregung geben, ein bisher wenig beachtetes Gebiet in den Kreis der Betrachtung unserer Musikwissenschaftler und unserer Musiker zu ziehen. Verfasser und Schriftleiter werden weitere Beiträge hierzu dankbar begrüßen.

glied in unsere Untersuchung einschalten. Auf der Suche nach diesem Zwischengliede brauchen wir nicht weit zu gehen, da „Rassen in jedem Falle dem Volke zugrunde liegen, und in Völkern sich die Rassen repräsentieren" (v. Eickstedt). Rassenlose Völker gibt es nicht — eine wichtige Erkenntnis namentlich im Hinblick auf alle diejenigen, die mit fast an Verbohrtheit grenzender Sturheit an der angeblichen Unerfüllbarkeit ihrer Forderung kleben: irgendwo und irgendwann einmal die „reine Rasse" nachgewiesen zu bekommen. Die Aufteilung der Menschheit in Rassen ist nun einmal eine Tatsache, und wo überhaupt von „Rasse" ernsthaft die Rede ist, wird die Geltung des Begriffes der Rasse als selbstverständlich vorausgesetzt — sei es in der Güntherschen Fassung der „erbgleichen Menschengruppe", der Claußschen von inneren und äußeren „Stilgesetz" oder in der v. Eickstedtschen der lebendigen ganzheitlichen „Form".

Welcher Rasse nun in Deutschland das Übergewicht in der Kraft der Sinnerfüllung einer musikalischen Form über die Gabe der Formerfindung zuzuschreiben ist, ist von Deutschland allein aus nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Denn einmal ist Deutschland verhältnismäßig spät in die Geschichte der Tonkunst eingetreten, und zum andern ist für die wichtigsten Zeiten der Formerfindungen die im Vergleich zu heute andere rassische Zusammensetzung Englands, Frankreichs und Italiens zu berücksichtigen. Deutlicher gesagt: der nordische Anteil in der Bevölkerung dieser Länder war zwischen 800 und 1600 erheblich größer als heute; demgemäß müssen wir ihm natürlich auch einen entsprechend größeren Anteil an der Gestaltung der Kultur jener Völker zuerkennen. Tun wir dies aber, dann verschieben sich die bisher gültigen Blick- und Wertungspunkte um ein Bedeutendes und es ergibt sich demzufolge daraus eine ganz andere Möglichkeit der Antwortgewinnung auf die Frage „Rasse und Form in der Musik".

Durch diese Überlegungen entledigen wir die deutsche Musik ihrer Vereinzelung, in die sie bei bloß volklicher Schau zwangsläufig kommen muß und stellen sie mitten hinein in den Kreis der gesamteuropäischen Musik, soweit er uns blutsverwandt ist. Wir können nun fragen: aus welchem Rassengebiet stammen die für die abendländische Musik wesentlichsten Formen? wann sind sie entstanden und wie und wo haben sie sich besonders bedeutsam weiter entwickelt? Wir können auch fragen: was hat in dem hier gemeinten Musikkreise der nordisch-germanische Mensch zum Werden der Musik beigetragen? Ist es vielleicht möglich, die bezüglich Deutschlands geltende Feststellung auf den germanischen Anteil in diesem ganzen Kreise auszudehnen?

Es kann bei der Beantwortung dieser Fragen in dem hier gesteckten Rahmen natürlich nicht auf Einzelheiten ankommen. Dennoch müssen die Einzelheiten der Gesamtschau Stoff und Grund und damit auch Recht geben.

Für eine wirklich fruchtbare Weiterführung unserer Überlegungen ist nun noch sehr wichtig, uns über den Inhalt des Begriffes Form klar zu werden und zu verständigen. Denn es geht ja wohl nicht an, in einer Untersuchung über „Rasse und Form in der Musik" die Frage nach der Form an sich außer Betracht zu lassen.

Wenn wir für gewöhnlich von musikalischen Formen reden, denken wir dabei an die einfache oder zusammengesetzte Liedform, an das Rondo, die Menuett, die Fuge, die Sonate (im engeren und im weiteren Sinne) usw. Bei fast allen diesen, heute im Vordergrunde stehenden musikalischen Formen fällt als gemeinsam auf, daß sie 1. ziemlich jung und 2. „romanischer" Abstammung sind. Weiterhin haben sie gemeinsam, daß ihnen nicht wenig Formelhaftes anhängt. Obwohl im einzelnen stark wandlungsfähig, kann man eben doch von dem Rondo, der Menuett, der Sonate usw. reden. Durch diese Bestimmtheit der „Form" ist ihr jene Klarheit und verstandesmäßige Deutlichkeit zugesprochen, die z. B. überhaupt erst zu der Gegenüberstellung Form — Inhalt als Gegensatz führen und ferner zu der hieraus abgeleiteten Beobachtung bringen kann: das deutsche Volk sei schwach in der Formerfindung, aber stark in der Sinnerfüllung übernommener Formen.

Eine Kunstausübung ohne räumliche oder zeitliche Ordnung des verwendeten Kunst-„stoffes" gab und gibt es nicht. Sie ist auch gar nicht denkbar. Infolgedessen gehört die „Form" von allem Anfang an zum Wesen aller Kunst. Also auch aller Tonkunst. Wieder-

holen eines Gleichen oder Ähnlichen, Einführen eines Gegensätzlichen, fortgesetztes Anspinnen eines Neuen — dies alles in kurz- oder großatmiger Grundteilung, in Ein-, Wenig- oder Vielstimmigkeit u. A. m. macht die „Form" eines Kunstwerkes aus.

Fragen wir nun nach den Formen der Musik des vorgermanischen Abendlandes, so erhalten wir von allen Seiten her die eine Antwort: „Unbekannt". Fragen wir näher nach der Tonkunst derjenigen abendländischen Kulturländer, die die Prägung ihrer Hochkultur der nordischen Führerschicht ihres Raumes verdanken — Hellas und Rom also —, so wartet Hellas mit einem erstaunlich tief erdachten und fein ausgewogenen Ton p l a n e, aber mit sehr wenig wirklicher Musik — und diese außerdem aus der Verfallszeit — auf; Rom bietet nichts Neues und Zukunftweisendes.

Erst bei der Musik der missionierenden Kirche treffen wir auf einen reicheren Musikstoff und auf von Jahrhundert zu Jahrhundert wachsende und sich wandelnde Formen. Aber: diese Musik der Kirche stammt zum einen Teile aus dem jüdisch-syrischen Morgenlande, zum anderen Teile stützt sie sich auf nicht nur dem Namen, sondern auch dem Wesen nach mißverständlich und v e r z e r r t übernommene griechische Tonarten. Rassisch Fremdes und verfälschtes Verwandtes hielten also gleichzeitig mit der christlichen Lehre Einzug in die nordisch-germanischen Musiklande.

„In die nordisch-germanischen Musiklande?" Mit welchem Rechte kann man denn von solchen Musiklanden reden? Wo sind die Zeugnisse, die uns ihr Vorhandensein beweisen? Bei dem auch heute noch niederen Stande des allgemeinen Wissens um die „altgermanische Kulturhöhe" (Kossinna) sind derartige Zweifelsfragen durchaus nicht befremdend. Sind wir doch von Schule und Hochschule her gewohnt, die Germanen mit den Augen der Spätrömer und somit als „Barbaren" zu sehen. Demgegenüber ist es aber doch auffallend, daß z. B. H. J. Moser im 1. Bande seiner „Geschichte der deutschen Musik" rund 50 Seiten mit Fragen g e r m a n i s c h e r Musik füllen konnte und daß ferner während des letzten Jahrzehnts immer mehr Blicke sich auf das heute noch im Norden vorhandene Musikgut und besonders auf die Verfolgung von dessen „rückwärtigen Verbindungen" richteten. In dieser Hinsicht haben namentlich die Gesänge Islands aufrüttelnd gewirkt. So stellte etwa v. Hornbostel im 1. Bande der „Deutschen Islandforschung 1930" bezüglich der isländischen Weisen fest: „Es gibt in der frühmittelalterlichen Kirchenmusik keine ähnlichen Melodien . . . Den rezitativischen, litaneiartigen Bildungen der Gregorianik stehen sie, a l s e i n e a n d e r e W e l t, diametral gegensätzlich gegenüber. Eine Entwicklung der einen aus der anderen Melodik ist nicht denkbar ... Melodietypus, Rhythmik und Metrik sind bei den isländischen Kirchenliedern dieselben wie bei den profanen . . ."

Derselbe Verfasser erwähnt, daß der isländische Bischof Laurentius (1323—1330) sich noch dreihundert Jahre nach der Einführung des Christentums auf Island (!) unwillig gegen d i e e i n h e i m i s c h e A r t d e s m e h r s t i m m i g e n G e s a n g e s und gegen die l a n d e s ü b l i c h e n T a n z l i e d e r gewandt hat und nur den einstimmigen kirchlichen Gesang erlauben wollte.

Aus England liegen noch weit ältere Zeugnisse bodenständigen Musizierens vor: Bischof Aldhelm spricht von dem im Volke allgemein im Gebrauche befindlichen „organum", d. i. eine bestimmte Art des zweistimmigen Singens. Ein Jahrhundert später (8. Jahrh.) eifert das Konzil zu Cleveshoe gegen das „gauklerhafte" Singen in der Kirche. Nach Giraldus Cambrensis (1194) „wurde in Nordengland überhaupt nur zweistimmig, in Wales vielstimmig gesungen, selbst von Kindern, sobald sie vom Weinen zum Singen übergehen. Diese Singgewohnheit sei wie die Sprache m i t d e n D ä n e n u n d N o r w e g e r n i n s L a n d g e k o m m e n" (v. Hornbostel a. a. O.).

Auf dem Grunde derartiger Zeugnisse hebt sich dann die Hereinnahme des mehrstimmigen Gesanges in die bis dahin ausschließlich einstimmig singende Kirche sehr viel weniger sonderbar ab, als sie das ohne die Beachtung jener Nachweise tun mußte. Jedenfalls wird aus dem allem eines klar: die gesamten Nordvölker b e s a ß e n bereits eine ihnen gemäße und demzufolge innerlich und äußerlich in bestimmter Weise ausgerichtete und entwickelte Musik, als die Gregorianik bzw. die Gesamtheit der Kirchenmusik an sie herangetragen und — ihnen aufgezwungen wurde. Der Kampf wider die germanische Volksmusik dauerte Jahrhunderte

hindurch; sein Erfolg war nur ein Scheinerfolg. Denn das Lied, der Tanz, der Marsch starben im Volke niemals aus, ebensowenig wie der Stand der volksverbundenen Spielleute trotz aller Ächtung niemals unterging. Mit seiner späteren Verstädterung und Verbürgerlichung siegte das Volk sogar auf der ganzen Linie.

Den vielberufenen und oft geschilderten Kampf zwischen kirchlicher Ein- und angestammter Mehrstimmigkeit innerhalb der Kirche selber hier noch einmal aufzurollen, dürfte ein überflüssiges Bemühen sein. Wichtig ist in unserem Zusammenhange lediglich die Feststellung, daß in diesem Kampfe völlig wesensverschiedene Seelen- und damit auch Musikmächte um den Vorrang stritten, daß der Kampf ein Jahrtausend dauerte, in Johann Seb. Bach die gewaltigste schöpferische Ausprägung fand und in der Wiener Klassik dann ebenfalls mit dem Siege der eingeborenen Art endete. Um 1800 war der Einbruch der Kirche endgültig ausgeglichen und begann gleichzeitig mit der Musikforschung überhaupt die Erforschung derjenigen Tatsachen, die der hier vorgelegten Untersuchung zugrunde liegen.

Über die Form der Musik der germanischen Völker läßt sich höchstens im Hinblick auf die gleichzeitigen Formen der Dichtung einiges sagen. So sehr wir nun aber auch wünschten, wir wüßten möglichst Genaues über die äußere Gestaltung der Musik aller nordrassischen Völker, so wenig verschlägt es im Grunde, daß wir diese Kenntnis nicht besitzen. Es genügt — und zwar nicht nur als Zweckverzicht — zu wissen, daß alle Germanen sangen, tanzten und spielten. Daß ihre Lieder, Märsche und Tänze dann auch eine Form gehabt haben müssen, ist selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich ist dann aber weiterhin, daß diese Formen — wenn auch jahrhundertelang nicht in der „Literatur" — im Volke weitergelebt haben und früher oder später in der „hohen" und aufgezeichneten Kunst ihren Niederschlag gefunden haben müssen. Bezeichnend ist, was hinsichtlich dieser Möglichkeit J. Handschin in seiner wertvollen Arbeit über „Die Rolle der Nationen in der Musikgeschichte" (Aarau 1931) schreibt:

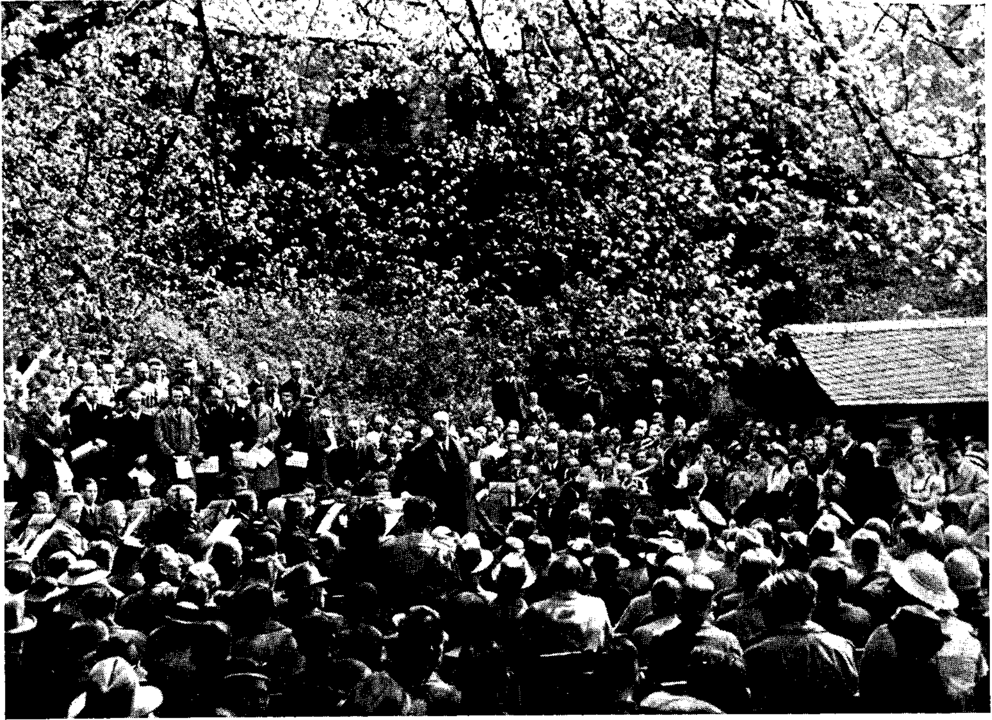
> „Wenn es auch wahr ist, daß Gesänge dieser beiden Gattungen (Tropus und Sequenz) vielfach an gregorianische Themen anknüpfen und sie weiterspinnen, so äußert sich in dieser Fortspinnung doch wieder eine eigene Schöpferkraft, oft handelt es sich aber, wie ich glaube, nur um ein Mittel der Anpassung, um weltliches Melodiegut in die Liturgie einzuführen."

Dieser Hinweis ist so deutlich, daß wir ihn nicht übersehen dürfen.

Grundsätzlich ist nun über die Form in den Kunstwerken des Nordens zu sagen, daß in ihr das klar Formelhafte des Südens weniger eine Stätte fand als das Bestreben, irgendeinem Gedachten, einem Sinne zum Ausdrucke zu werden. Durch die Ausrichtung der gesamten frühen nordischen Kunst war damit von vornherein gegeben, daß sie nicht darnach strebte, irgendwelche Vorbilder der Natur möglichst naturgetreu nachzubilden, sondern daß es ihr in erster Linie darauf ankam, jedes Kunstwerk ein Sinnbild des gemeinten Gegenstandes oder Vorganges aus der Natur sein zu lassen. Von dorther erklärt sich zwanglos bzw. zwangsläufig die große Vorliebe der Nordländer für das Ornament mit seinen unerschöpflichen Möglichkeiten der sinnbildlichen Darstellung und Verflechtung. Ebenfalls findet von hier — und sogar nur von hier aus — die merkwürdige Tatsache ihre befriedigende Erklärung, daß die Frühgermanen der hochentwickelten Bildhauerkunst Griechenlands und Roms anfänglich ohne jedes Verständnis, ja mit unverhohlener Ablehnung gegenüberstanden: die überaus klare Hervorkehrung der „Form" (im Sinne des Abbildes der Natur) lief der wesentlich nach innen gerichteten Schau der Nordgermanen stracks zuwider.

Daß dieser Zustand kein Dauerzustand war, sondern daß namentlich im 13. Jahrhundert die deutsche Bildhauerei sich zu wahrhaft klassischer Höhe der Vollendung erhob, ist allgemein bekannt. Nicht ebenso allgemein betont wird jedoch hierbei, daß diese Klassik sich in keinem Falle so sehr an die „Form" verlor, wie dies die hellenische und römische tat, sondern daß die Tiefe der Beseelung, die Gewalt des Ausdruckes und die Kraft der Persönlichkeitsprägung das „Klassische" jener hohen Kunst des 13. Jahrhunderts ausmachte. Der Norden blieb sich hierin eben treu.

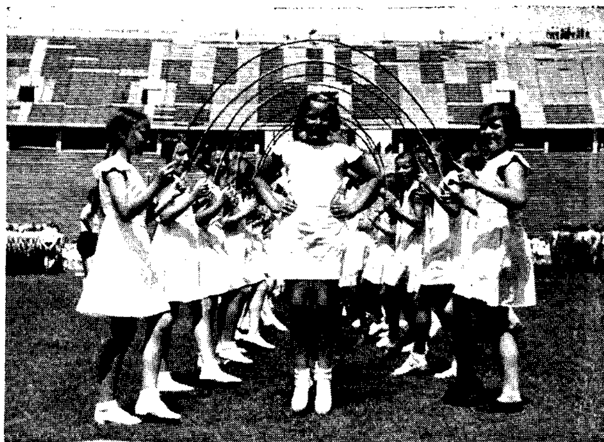
Für die Beantwortung unserer Grundfrage nach dem Verhältnis von Rasse und Form in der Musik wäre es natürlich von ausschlaggebender Bedeutung, wenn wir zweifelsfrei nach-

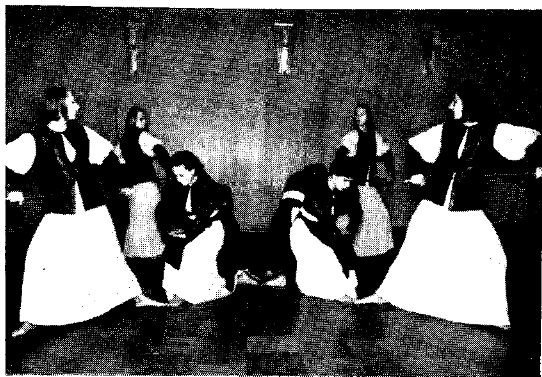


Aufnahme Brasch-Essen

Prof. Dr. Paul Graener

spricht auf der 2. deutschen Komponisten-Tagung auf Schloß Burg









Aufnahmen Mantler-München und Enkelmann-Berlin

4 Bilder aus der Arbeit der Günther-Schule, München

weisen könnten: diese oder jene musikalische Form stammt nicht nur aus diesem oder jenem Lande oder Volke, sondern sie stammt aus dem oder jenem bestimmten Rassenteile eines Landes oder Volkes. In dieser glücklichen Lage sind wir nun leider kaum ein einziges Mal! Als Länder sind England und Frankreich, Italien und Deutschland einander in der Führung der abendländischen Musik gefolgt. Als Völker kommen hierbei Normannen, Angelsachsen, Franken, Burgunder, Goten, Langobarden und sämtliche deutschen Stämme in Betracht. Rassisch gehörten sie alle der nordisch-fälischen Rasse an. Wenn sie allein dem „Gesetze, nach dem sie angetreten", gefolgt wären, hätten wir im gesamten Abendlande zu keiner Zeit mit einer anderen als derjenigen Musik zu rechnen, die in „Form" und Gehalt eben der Nordrasse entsprochen hätte. Nun aber begegnete uns bereits die syrisch-jüdische Musik der Romkirche mit ihren Kampffolgen auf germanischem Boden. Je weiter die Germanen selber jedoch in den Süden Europas vorstießen, desto stärker fanden sie dort eine andere Rasse, nämlich die westische oder mittelländische, vertreten. Berührungen mit dieser anderen Rasse waren nicht nur nicht zu vermeiden, sondern lagen einfach im Zuge der Lebensgegebenheiten und schließlich auch der Lebensnotwendigkeiten. Der Berührung folgte im Laufe der Zeit die Vermischung und endlich sogar das Untertauchen im anderen Blute.

Frankreich sowie Italien waren die Hauptmischungsgebiete. Beide Länder wurden aber auch die stärksten frühen Träger einer im wahren Sinne abendländischen Musikkultur. Sie wären dies gewiß nie geworden ohne den überragenden Anteil des Germanentums in der kulturellen Führung überhaupt und in der Führung der Musik im Besonderen; sie wären es andererseits aber wahrscheinlich ebensowenig geworden ohne den Anreiz, den das Vorhandensein und Mitwirken der westischen Rasse darbot. Die ganze niederländische Epoche der Tonkunst ist ihrer Anlage und ihrem geistigen Gesicht nach germanisch (gotisch wird sie ja oft und gern genannt); die voraufgegangene der ars antiqua und ars nova auf fränkischem Boden ist es nicht minder. Jedoch verarbeiteten die Künstler dieser Zeitalter in so überwiegendem Maße „Gebildetenmusik" (meist im Anschluß an die Kirche), daß von dieser Kunst faktisch wenig in das Volk eindringen beziehungsweise keine starke Beziehung dieser Kunst zum Volke hergestellt werden konnte. Wenn wir hierbei die Ballade und das einstimmige Lied ausnehmen, so haben wir immerhin einen erklecklichen Gewinn an echtem Volksgut auch aus jenen Zeiten zu buchen, mögen die Formen dieses Gutes auch noch so „gebildet" überhöht erscheinen.

Nach der Niederländerzeit nun (also nach der Reformation in Deutschland) beginnt die Zeit, in welcher sich diejenigen Formen der Musik herausbilden und fest im Gebrauche verankern, die wir heute überhaupt als „musikalische Formen" bezeichnen und immer wieder anwenden. Wir sagten schon, daß diese Formen in ihrer Mehrzahl aus „romanischen" Landen stammen. Vom Rassischen her gesehen will das heißen: aus Ländern mit vorwiegend westischer Bevölkerung. Nun ist es aber eine der Grund- und Hauptfeststellungen der Rassenseelenkunde, daß die westische Rasse mit besonderen Kräften für die Erfindung von Formen begabt ist, ja, daß sich ihr ganzes Dasein weitaus mehr in sehr wichtig genommenen Formen abspielt als etwa das Dasein der Völker der Nordrasse. Der Blick des westrassischen Menschen ist einfach von Natur aus auf die „Umwelt" und die Seele dieses Menschen auf die Außenseite des Lebens gerichtet. Heinrich Besseler sieht und deutet daher wohl recht, wenn er (in „Musik des Mittelalters und der Renaissance", Bückens Handbuch) das Emporkommen volkstümlicher Lied- und Tanzformen im Italien des 16. Jahrhunderts als nicht mehr aufzuhaltenden Durchbruch der Kräfte des (wesentlich westrassischen) Volkes gegen die „hohe" Kunst der (wesentlich nordrassischen) Gebildeten hinstellt. Hier standen sich wiederum — ähnlich wie im alten Island Volksmusik und Kirchenmusik — zwei Musik-, d. h. aber zwei rassisch bestimmte Geisteswelten gegenüber, die gezwungen waren, ihre Kräfte in fortwährendem Stoßen, Drücken und Schieben aneinander zu messen. Wo schließlich die größte Masse hinter diesen stoßenden, drückenden und schiebenden Kräften stand, dort war dann am Ende auch der Sieg.

So verschwand aus dem Italien des 18. und 19. Jahrhunderts der nordische Einfluß fast ganz und so ward auch Frankreich mit dem Abnehmen des nordischen Blutes in seinem Volke germanischer Musik immer fremder. Es darf uns in diesem Punkte nicht beirren, daß Beet-

hoven zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich eine geradezu abgöttische Verehrung genoß und daß der deutschstämmige César Franck im letzten Viertel desselben Jahrhunderts Vorbild und Schulhaupt für die Franzosen seiner Zeit wurde. Die Masse der französischen Musiker ergab sich je länger, desto mehr einem Kult der Form, wie er in einem germanischeren Frankreich gar nicht denkbar wäre.

Mit diesem allem hätten wir im großen und ganzen wohl die Richtigkeit des Moserschen Satzes von der vorzugsweisen Formerfindung durch die anderen und der vorzugsweisen Formerfüllung durch die (wesentlich nordrassischen) Deutschen erwiesen. An und für sich kam es jedoch nicht darauf an, diesen Beweis zu erbringen. Hätten die Tatsachen eine andere Führung der Gedanken erlaubt, wäre sie selbstverständlich maßgeblich für uns geworden. Immerhin ist es vielleicht von Wert, rückblickend noch einmal bei zwei Dingen zu verweilen. Und zwar deshalb, weil sie gemeinhin entweder ganz übersehen oder aber zu gering geachtet werden.

Das erste ist die Tatsache, daß alle Nordvölker nicht nur eine (von der Kirche fast ausnahmslos mißbilligte) Tonkunst, sondern daß sie in dieser Tonkunst auch Kunstformen besessen haben. Die nordische Rasse als nicht formenschöpferisch hinzustellen, wie das gar nicht so selten geschieht, entbehrt also auch auf dem Gebiete der Musik der Berechtigung. Allerdings müssen wir uns bei dem Gedanken an musikalische Formen des Nordens vor der Vorstellung allzu formelhafter Gebilde hüten. Wiederum wäre es verkehrt, weil über das Ziel hinausschießend, bei der Herausbildung der heute gültigen Musikformen lediglich die westische Rasse als Urheber anzusprechen. Zur Zeit der Entstehung dieser Formen waren alle „romanischen" Völker noch stark mit Germanen durchsetzt; ferner bestand eine nicht wegzuleugnende Wechselwirkung zwischen „Gebildeten"- und Volksmusik, also daß die eine fast nie ganz ohne die andere zu denken und tatsächlich auch nicht ohne sie anzutreffen ist. Ernsthafte Gegensätze ergaben sich nur da, wo sich auffallende Rassenunterschiede zwischen den Schöpfern und Ausübenden der Volks- und der Kunstmusik auftaten.

Und so ergibt sich denn als Letztes: die wirkliche Lösung der Aufgabe: „Wie verhalten sich Rasse und Form in der abendländischen Musik?" ist mit den Mitteln der heutigen Wissenschaft von der Musik wie von der Rassenkunde her noch nicht eindeutig zu bewerkstelligen. Die großen Linien zeichnen sich zwar deutlich und richtungweisend aus dem Gewirre des Stoffes und der Entwicklungsverläufe ab; aber im einzelnen ist doch noch ungeheuer viel Kleinarbeit zu leisten, die nach dieser Richtung hin zu leisten die Forschung bislang fast ganz versäumt hat.

Wesenseigene Musik.

Ansprache bei der Eröffnung des ersten Lehrganges für Musikzugführer des Reichsarbeitsdienstes an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar.

Von Felix Oberborbeck, Weimar.

Alle Epochen großer geistiger Bewegungen haben in ihrem Gefolge auch künstlerische Umwertungen, neue Stile, neue Kunstsprachen gehabt. Diese künstlerischen Entwicklungen haben naturgemäß längere Zeit gebraucht als ihre geistigen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen. Das junge Christentum des beginnenden Mittelalters hielt seine Versammlungen in antiken Tempeln ab. Frühe Äußerungen deutschen Geistes sind in lateinischer Sprache geschrieben. Die Rathäuser der aufblühenden Ständezeit, die ersten Kontorhäuser der deutschen Hansa und ihre Versammlungsräume wurden in kirchenähnlichem Stil erbaut; noch heute sind wir gewohnt, die Sitzungssäle und Treppenaufgänge deutscher Rathäuser in einer ihrem Wesen fremden Gestalt, der der Kirche, errichtet zu sehen.

Die Geschichte gibt uns genügend Beispiele dafür, daß alle geistigen Neuschöpfungen sich zunächst einer ihnen nicht gemäßen, durch Gewohnheit überkommenen Form bedienten. Fast mit Rührung sehen wir die Schöpfer des Automobils auf einem für unsere Begriffe unmöglichen Fahrzeug sitzen, das äußerlich noch die Formen einer Pferdedroschke zeigt; es hat

Jahrzehnte gedauert, bis das Automobil die endgültige, ſeinen Aufgaben entſprechende, äußere Geſtalt erhielt.

Es iſt alſo kein Geheimnis, daß auch die Muſik einer neuen Zeit ſich zunächſt der Formen und des Ausdrucks vergangener Epochen bedienen muß, bevor ſie eine weſenseigene Sprache findet. Eine ſolche Übergangszeit iſt alſo verſtändlich und wird immer nur als Übergang zu werten ſein.

Das Zuſammenſtoßen zweier ſolcher Stile wird immer zu Reibungen zwiſchen den Organen führen, denen die Pflege und Trägerſchaft dieſer Kunſtformen anvertraut iſt. Eine ſolche Zeit des Nebeneinander hergebrachter Form und Stilelemente und des Aufkommens neuer muſikaliſcher Ausdruckswerte erleben wir auch heute.

Mit welcher Überlegenheit mag im Jahr 1594 der Leiter eines Motetten-Chores, der über herrliche Stimmen verfügte und einen jahrhundere alten Schatz wertvollſten Muſikgutes ſein eigen nannte, auf die ſtammelnden Verſuche einer „ars nova" geblickt haben, die da in den Häuſern der Grafen Bardi und Corſi gemacht wurden. Und doch waren dieſe Verſuche der Wiedererweckung einer antiken Oper eine der erſten muſikaliſchen Ausdrucksformen humaniſtiſchen Geiſtes.

Mit ähnlichen Gefühlen blicken auch heute die Wahrer und Hüter der gewaltigen Muſikſchätze der vergangenen Jahrhunderte auf die Verſuche, das gewaltige Erleben unſerer Tage in neue Muſikformen zu bannen, ja, unſer ganzes muſikaliſches Geſchehen auf neue Lebensgrundſätze zu ſtellen. Und doch, dieſer revolutionäre Geiſt einer neuen Jugend wird ſeinen Weg ebenſo gehen, wie einſt der humaniſtiſche Gedanke die künſtleriſchen Formen der Renaiſſance geſtaltete.

Der Kampf der Aufklärung unſeres Volkes über das Gebiet der Raſſe hat bereits erfreuliche Erfolge gezeitigt. Die Kunſterziehung beginnt auf allen Gebieten der Baukunſt, der Dichtung und des Theaters, ſowie des Films einen erfolgreichen Kampf gegen die weſensfremden Elemente in der Kunſt. Nur auf dem Gebiete der Muſik fehlt uns heute noch in bedenklichem Maß der Inſtinkt für das Weſensechte und Weſenseigene.

Um den Charakter des Weſens-Eigenen aufzuzeigen, wollen wir uns kurz vor Augen halten, was wir unter „weſensfremder" Muſik verſtehen:

Wenn ein Geburtstagsſtändchen durch einen Männerchor mit dem Lied „Das iſt der Tag des Herrn" beſtritten wird, alſo einem Geſang, der einer Oper entnommen iſt, Sinn nur auf dem Theater hat und, verpflanzt in eine weſensfremde Welt, der Lächerlichkeit anheim fallen muß;

Wenn eine Bläſer-Vereinigung keine Serenaden-Muſik ſpielt, ſondern eine ſchlechte Bearbeitung der Rigoletto-Fantaſie vorträgt;

Wenn ein Kur-Orcheſter Lieder von Schubert, deren Lyrik im weſentlichen textgebunden iſt, in der Bearbeitung für eine Solo-Trompete oder Solo-Poſaune (Solo-Inſtrument mit Vorliebe hinter der Szene) blaſen läßt;

Wenn eine Kapelle Schuberts „Unvollendete" mit 3 Streichinſtrumenten, Klavier, Harmonium und Schlagzeug ſpielt;

Wenn Kampflieder unſerer Zeit ſich im muſikaliſchen Stil ſtudentiſcher Kommerslieder vergangener Zeit bewegen;

Wenn ein Schul-Orcheſter Beethovens Egmont-Ouverture in einer Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen und 4fach geteilten Violinen ſpielt;

Wenn ein Doppel-Quartett (8 Männer) ein Tongemälde von Hegar zum Vortrag bringt;

Wenn die Kulturfilme unſerer Zeit, anſtatt eigener Muſik, immer noch Ausſchnitte aus Ouverturen, aus Beethoven-Sinfonien und den Liſzt'ſchen ſinfoniſchen Dichtungen bringen;

Wenn die Form der Opern- und Operetten-Potpourris noch immer in ernſt zu nehmenden Veranſtaltungen bevorzugt wird.

Man wende nicht ein „Das Publikum will es ja ſo". Wo wäre der Film in ſeiner 30jährigen Geſchichte hingekommen, ginge er nur dieſem Geſichtspunkt nach. Daß der Film in 30 Jahren zu einer ſolchen ſtolzen Höhe wachſen konnte, iſt nicht zum mindeſten dem künſtleriſchen Gewiſſen der Männer zu verdanken, denen das Geſchick dieſer jungen Kunſt anvertraut war. Hätten wir heute einen Kulturfilm, wenn man nur Rückſicht darauf genommen hätte: „wie es das Publikum will"?

Eine der wichtigſten Forderungen unſerer Zeit iſt es, den Kampf gegen weſensfremde Muſik mit aller Kraft aufzunehmen. Das Ziel muß eine weſenseigene Muſik werden, d. h. eine Kunſt, deren Stil und Wiedergabe ihren inneren und äußeren Grundbedingungen entſpricht. Die Komponiſten unſerer Tage haben dieſen Kampf für die Artechtheit der Muſik bereits mit Erfolg begonnen. Schon iſt an die Stelle des muſikaliſchen Kitſches in Form des Geburtstagsſtändchens eine neue ſchlichte Muſikſprache getreten. Schon komponiert Hans Lang eine Hausmuſik, leicht ſingbar, mit wenigen Inſtrumenten; ſchon ſchaffen Hans Uldall und Walter Rein neue Bläſermuſiken; ſchon beſitzen wir von Gerhard Maaß ſchlichte gemeinverſtändliche und vollwertige Unterhaltungsmuſik; ſchon beginnen junge Muſiker wie Napiersky und Heinz Baumann mit der Schöpfung neuer Lieder der Jugend; ſchon ſchaffen Bruno Stürmer und Kurt Thomas für Schul- und Jugend-Orcheſter Werke, die auf dem Titelblatt die Bezeichnung „Für Schulorcheſter" tragen. Schon wächſt in den Lobedachören eine Vorkämpferſchaft für ein echtes Männerchorlied unſerer Zeit heran. Die Arbeit dieſer neuen Generation muß aber fruchtlos bleiben, wenn ſie nicht das Echo in den breiteſten Schichten unſeres Volkes findet. Von ſelbſt wird dieſes Echo nicht klingen; alle verantwortlichen Stellen müſſen mithelfen, den Geſchmack und den Inſtinkt für weſenseigene Muſik in unſerem Volk zu wecken und zu feſtigen. Hierzu werden nicht nur der Rundfunk und die Schallplatten-Induſtrie, ſondern die Führer unſerer großen deutſchen Formationen: HJ, BdM, Militär und Reichsarbeitsdienſt berufen ſein. Aus dieſem Geſichtspunkt erhält die Einberufung des erſten Lehrganges für Muſikzugführer des Reichsarbeitsdienſtes ihren tiefſten Sinn. Noch kommt der Muſikzugführer meiſt vom Militär. Wir haben noch keine Muſikpflege des Arbeitsdienſtes, wenn nach dem Muſter von Militärkapellen der Vorkriegszeit Gau- und Gruppen-Muſikzüge aufgeſtellt werden. Wir hemmen im Gegenteil die Entwicklung einer Gruppen-Muſik-Pflege des Arbeitsdienſtes, wenn wir überkommene Formen kritiklos in eine neue Lebensgeſtalt des deutſchen Volkes übernehmen. Schon heute wird der Reichsarbeitsdienſt neidlos von der ganzen Welt als eine der vorbildlichſten Einrichtungen des neuen Deutſchland anerkannt. Auch der Muſik wachſen im Leben des Reichsarbeitsdienſtes Aufgaben, die wir in ihrer Tragweite heute noch nicht im entfernteſten zu überſehen vermögen. Dieſer erſte Lehrgang ſoll mit dazu verhelfen, Sie — die neuen Muſikzugführer des Reichsarbeitsdienſtes, zu verantwortungsvoller Zuſammenarbeit zuſammen zu ſchließen. Aus ihrer Mitte werden hoffentlich die Anregungen und Impulſe hervorgehen, die der Muſikpflege des Reichsarbeitsdienſtes einmal ihre endgültige Geſtalt ſchenken.

Die Zukunft der deutſchen Muſik wird im weſentlichen mit davon abhängen, welche erſten muſikaliſchen Eindrücke der junge Arbeitsmann aus ſeiner Arbeitsdienſtzeit wieder mit nach Haus nimmt. Dieſe kurze Zeit würde genügen, ihn ſchlechten künſtleriſchen Einflüſſen zugänglich zu machen, ſie wird aber auch ausreichen, um unſerer Jugend einen Schatz herrlichſter deutſcher Volkslieder zu ſchenken und Sinn und Freude für fröhliches Muſizieren zu wecken.

Möge der erſte Lehrgang mit dazu beitragen, unſerer großen Zeit eine neue, weſenseigene Muſik zu ſchaffen.

SA wird zur Oper erzogen.

Von Eugen Schmitz, Dresden.

In Dresden gibt es eine Gruppenschule der SA. Hier werden SA-Führer aus allen Standarten und Stürmen der SA-Gruppe Sachsen abwechselnd in mehrwöchigen Lehrgängen weitergebildet. In diese Weiterbildung ist neuerdings auch Kunsterziehung mit einbezogen worden. Unter anderem besuchen die SA-Führer gemeinsam an einem Abend die Dresdner Staatsoper. Vorher aber werden sie auf dieses Kunsterlebnis durch einen Schulungsvortrag von fachmännischer Seite vorbereitet. Den ersten dieser Einführungsvorträge zu halten, hatte ich kürzlich die Ehre.

Wenn ich hier davon erzähle, so geschieht das natürlich nicht, um mich irgendwie wichtig zu machen. Sondern, um auf das Unternehmen als solches hinzuweisen, das bisher in seiner Art einzigartig und wahrscheinlich erstmalig war, das aber hoffentlich künftig in allen SA-Gruppen Nachahmung findet. Die Anregung ging von SA-Obergruppenführer Wilh. Schepmann aus, der selbst ein feingebildeter Musikfreund ist und auch persönlich durch eine zündende Ansprache dem ersten Opern-Schulungsvortrag die Wege bereitete. Dann war es an mir den etwa sechzig SA-Führern, zu denen noch etliche HJ-Führer als Gäste kamen, eine Einführung in Webers „Freischütz" — das war die fürs erste gewählte Oper — zu geben.

Man hatte mir vorher gesagt, daß die meisten meiner Hörer bisher überhaupt noch nicht in einem größeren Theater, geschweige denn in der Oper gewesen seien. Da galt es also ganz elementar vorzugehen. Ich begann mit allgemeinen kulturpolitischen Erörterungen, die den Leuten aus ihrer nationalsozialistischen Schulung geläufig waren. Die bejahende Einstellung des nationalsozialistischen Staates zur Kunst, die Liebe des Führers besonders auch zur Oper, die Bedeutung, die ein Mann wie Dr. Goebbels etwa in seinem Buche „Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei" der Musik als einer seelenstärkenden Macht zuschreibt: — solches und ähnliches wurde in Erinnerung gerufen, um daraus die Pflicht jedes wahren Nationalsozialisten abzuleiten, sich auch die geistigen Güter der Nation zu eigen zu machen. „Wenn Sie dem Führer nachstreben wollen,, müssen Sie sich bemühen, ihm auch auf den Wegen zur Kunst zu folgen", sagte ich zu den Leuten. Damit hatte ich sie bei ihrer Ehre gepackt.

Wenn man so etwa dreißig Jährchen als Musikerzieher Vorträge gehalten hat, dann bekommt man allmählich — das werden gleich oder noch mehr Erfahrene bestätigen — eine untrügliche „Witterung" für die Stimmung der Zuhörenden. Als ich zu sprechen begann, stand mir mein SA-Publikum achtungsvoll abwartend gegenüber. Die bekannten, wenn auch neu gewendeten Gedankengänge machten es vertraulich. Und ohne es zu merken folgten die Leute mir nun willig auf ein ihnen annoch fremdes Gebiet.

Auch das mußte natürlich behutsam gehen. Ich beschwor den genius loci, erzählte von Weber als einer bekannten Dresdner Persönlichkeit, hob sein Kämpfertum für deutsches Wesen hervor, ließ auch den Textdichter Kind als einheimische literarische Größe aufmarschieren und sagte dann, daß die beiden sich den Stoff zu ihrer Oper aus der „Sächsischen Schweiz", aus der Landschaft an der benachbarten böhmischen Grenze geholt hätten. Die Wolfsschlucht verlegte ich in den bekannten Amselgrund bei Herrenskretschen, der Probeschuß wurde so etwa in der Nähe des Liliensteins abgegeben (— in der Tat zeigt das Dresdner Bühnenbild diese Gegend—), und so hatten meine Hörer immer Begriffe, die ihnen wirklichkeitsnah waren. Dadurch verloren sie jede Scheu, daß etwas ihnen Unverständliches erzählt werde.

Die Volkssage vom Freischützen, die dann mit möglichst schlichter Herausarbeitung ihrer Grundlinien drankam, sprach in ihrer Volksverbundenheit natürlich für sich selbst. Und dann bemühte ich mich, Szene für Szene, so etwa im Stil einer recht spannenden Novelle, die Handlung zu schildern, wobei ich auch auf die Bühnenbilder und auf sonstige äußerlich eindrucks-

volle Einzelheiten hinwies. Mir selbst ging dabei übrigens die wundervolle Volkstümlichkeit unseres „Freischütz“, schon soweit er Kinds Werk ist, wieder einmal so recht auf. Meine „kunstfremden“ SA-Freunde aber saßen nun schon richtig mit roten Köpfen und blinkenden Augen da.

Dann ging's an die Musik. Die grundsätzliche Frage, warum überhaupt in der Oper „gesungen“ statt „gesprochen“ wird, wurde zunächst nur mit der ganz allgemeinen Bemerkung beantwortet, daß dies um einer Steigerung der Wirkung willen geschehe. Inwiefern, das solle später klar werden. Dann mußte vor allem der Volksliedgeist von Webers Musik in Erscheinung treten. Ich ließ als erstes Beispiel eine Schallplattenaufnahme des Jäger-Chores spielen. Ganz hinten stampfte einer leise, aber dem geschulten Ohr doch vernehmlich, den Rhythmus der Tralala-Refrains mit. „Sie hören“, sagte ich lachend, „das ist eigentlich kaum viel anders, als die Lieder, die Sie auf Ihren Märschen singen!“. Dann folgte Kaspars Trinklied, als Übergang vom Volkslied zur charakterisierenden Musik. „Daß das kein harmloser, trinkfreudiger Gesell, sondern ein übler, finsterer Kunde ist, merken Sie doch wohl auch“, sagte ich unter Hinweis besonders auf die grelle Piccoloflötenfigur. Mir war wahrhaftig der Fachausdruck Piccoloflöte entfahren, aber niemand wurde stutzig. Die Leute waren nun schon sicher, daß sie alles verstehen m ü ß t e n.

Nun kam der angekündigte große Beweis für die Bedeutung der Musik in der Oper. Ich deklamierte die Szene des Max „Nein, länger trag' ich nicht die Qualen“ so gut ich konnte so, wie ein Schauspieler sie sprechen würde. Dann wurde eine gute Schallplattenaufnahme des Rezitativs und der Arie gespielt. Phrase für Phrase wies ich nun nach, daß auch die beste gesprochene Deklamation nie d e n inneren Ausdruck geben könne, den die Musik vermittelt. Nicht zuletzt, was die Übergänge von der Verzweiflungsstimmung in die wehmütig beseligte Erinnerung anlangt. Nun hatte ich meine brave Hörerschaft schon bei eigentlich ganz kniffligen musikästhetischen Problemen, ohne daß sie es ahnte.

Und so ging es weiter. Zuletzt kam die Ouvertüre dran, mit „Zwischenrufen“, die auf die Ausdrucksbedeutung verwiesen. Vorher war noch wiederholt besonders nachdrücklich betont worden, daß es in der Oper auf das Verstehen jedes einzelnen Wortes nicht ankommt, sondern vor allem auf das Erfassen des dramatischen Geschehens als solchen. Denn das ist ja tatsächlich eine der Haupthemmungen, die der Neuling in der Oper zunächst zu überwinden hat, daß nun einmal das gesungene Wort nie so verständlich — b e g r i f f l i c h verständlich — ist, wie das gesprochene.

Im Verlauf meiner musikerzieherischen Tätigkeit habe ich vor Hörern wohl jeder Art gesprochen: vor Studenten und Lehrlingen, vor Mädchenpensionaten und Insassen von Altersheimen, vor Soldaten und Klosterfrauen, vor engsten Fachgenossen und gänzlich Musikfremden. Ich habe dabei neben Enttäuschungen auch viel Genugtuung erlebt. Aber selten hat mir eine Hörerschaft so viel Freude bereitet, wie diese SA-Angehörigen, denen ich da zum ersten Male vom deutschen „Freischütz“ erzählen durfte. Am Schluß meiner Ausführungen lenkte ich in die allgemeinen nationalsozialistischen Gedankengänge des Anfangs zurück. Ich bat meine Hörer, das zu erwartende Dresdner Kunsterlebnis auch insofern lebendig auszuwerten, daß sie, in ihre heimischen Gefilde zurückgekehrt, ihren Freunden und Kameraden davon erzählen und so für künstlerische Einstellung werben möchten. Und daß auch sie selbst, wo immer ihnen in Zukunft die Möglichkeit zu künstlerischen Genüssen — also etwa im Rundfunk, oder bei einem Konzert in ihrem Heimatörtchen — sich erschließen werde, sich dem offenen Herzens und mit Überwindung aller Vorurteile, die die Klassenpolitik vergangener Zeiten verschuldet habe, hingeben möchten. Und ich bin überzeugt, daß auch in der Beziehung meine Worte auf fruchtbaren Boden gefallen sind.

Allen Fachgenossen aber kann ich nur wünschen, daß auch sie Gelegenheit finden, in ähnlicher Weise, wie es mir vergönnt war, zur Kampftruppe der Bewegung in fördernde Verbindung zu kommen. Hier liegt ganz gewiß eine der größten musikerzieherischen Aufgaben, die unserer Zeit überhaupt gestellt sind.

Die Tanzgruppe und das Tanzorcheſter der Güntherschule-München.

Von Helmut Schmidt-Garre, München.

Wir erleben heute eine beiſpiellos ſtarke Reaktion gegen die Vorherrſchaft, die Intellekt und Verſtand über unſere Kultur gewonnen hatten, und die ſpontane Hinwendung zum Einfachen, Naturhaften, Körpernahen und Elementaren. Dieſes „Sehnen nach dem Pulsſchlag des Lebendigen" erfüllt die Künſte und läßt ſie ſich abwenden von der techniſchen und ausdrucksmäßigen Überſteigerung der jüngſt vergangenen Jahrzehnte, um Anſchluß zu ſuchen an blutmäßige und volkhafte Wurzeln, es ergreift ganze Völker und iſt die Urſache für die gewaltige Verbreitung des Sportes und das allſeitige Aufblühen der körperlichen Ertüchtigung. „Auf allen Gebieten regt ſich das Blut, der Impuls und die Intuition von neuem gegen bloßen Verſtand, Willen und Intellekt", ſchreibt 1927 Wolfgang Graeſer in ſeinem Buch „Körperſinn". Von dieſer neuen Einſtellung zum menſchlichen Körper mußte aufs ſtärkſte gerade jene Kunſt betroffen werden, welche die höchſte Ausdrucksform körperlichen Erlebens darſtellt, nämlich der Tanz, ja dieſe neue Körperlichkeit ſchuf letzten Endes erſt die geiſtigen Vorausſetzungen, unter denen ſich eine wahrhafte Tanzkunſt überhaupt entwickeln konnte. So ſehen wir, wie der Tanz, welcher im europäiſchen Kulturleben der letzten Jahrhunderte nur eine ganz untergeordnete und unwichtige Rolle geſpielt hatte, heute plötzlich in die vorderſte Reihe kulturellen Schaffens und Erlebens getreten iſt. Es iſt jedoch leicht erſichtlich, daß eine Kunſt, die plötzlich, ohne ſich auf irgendwelche Tradition ſtützen zu können, zu neuem Leben erwacht, ſich erſt langſam die ihr weſenseigenen Elemente wieder erobern und zu eigen machen muß.

War das Ballett mit ſeinem charakteriſtiſchen Tanzbegriff der „Überwindung der Schwerkraft" ſo recht das Idol der vergangenen körperentfremdeten Zeit, ſo war der das Ballett ablöſende moderne Ausdruckstanz ſchon von dem neuen Körpergefühl ergriffen, andererſeits jedoch in ſeinen äſthetiſchen Anſchauungen noch ſo ſtark den intellektualiſtiſchen und nachromantiſchen Kunſtanſchauungen der Jahrhundertwende verbunden, daß ihm immer eine künſtleriſche Zwieſpältigkeit anhaften blieb. Dies lag auch zum großen Teil an der oft unbefriedigenden Art, mit der Tanz und Muſik vereint waren. So wurde zwiſchen den verſchiedenſten Möglichkeiten vom „freien Tanz", d. h. dem von Muſik überhaupt unbegleiteten Tanz bis zum „Austanzen" der Muſik Bachs, Beethovens, Schumanns und anderer, welche zur bewegungsmäßigen Ausdeutung eigentlich kaum geeignet war, herumexperimentiert. Hier lag einer der wichtigſten Anſatzpunkte für die neuen Wege, die Dorothee Günther an ihrer Schule und in ihrer Tanzgruppe einſchlug. Ihr Ziel war, das rein ſubjektiviſtiſche „Ausdeuten von Muſik" zugunſten einer elementaren Einheit von Muſik und Tanz, einer „geſetzmäßigen Gegebenheit" zu überwinden. Sie ſicherte ſich hierzu die Mitarbeit Carl Orffs, der durch ſeine pädagogiſche und künſtleriſche Zielſetzung, das Muſikleben im allgemeinen wieder einer natürlichen Grundlage zuzuführen, in beſonderem Maße die Vorausſetzungen zur Durchführung dieſer weitreichenden Aufgabe erfüllte und zuſammen mit ihr 1924 die „Güntherſchule" gründete.

Wenn auch eine Kunſt, welche im Sinne Dorothee Günthers auf der elementaren Einheit von Muſik und Tanz beruht, in unſer Kulturleben traditionslos hereinbrach, ſo war ſie doch andererſeits keineswegs ohne Vorbilder. Dieſe Vorbilder mußten jedoch in künſtleriſchen Bezirken geſucht werden, welche weit ab vom Kunſtbetrieb lagen — oder in der Vergangenheit, zu der die Quellen ſeit langem verſchüttet waren. So konnte man an den Volkstanz des deutſchen und fremder Völker anknüpfen, traf eine wahrhaft elementare Tanzpflege bei den außereuropäiſchen und primitiven Raſſen an und fand ſchließlich, wie die Einheit von Muſik und Tanz im Mittelalter und ganz beſonders auch in der griechiſchen Antike verwirklicht geweſen war und erſt in überziviliſierten Zeiten wieder verloren ging. Dieſe Parallelen lehrten noch ein weiteres, daß ſich zur Tanzbegleitung weniger hochkultivierte Konzertinſtrumente eignen, ſondern mehr ſolche Inſtrumente, die leichter ſpielbar und daher auch leichter

in den Tanz einbeziehbar sind sowie solche Instrumente, die sich in ihrer ausgesprochen rhythmischen Haltung besonders eng dem Bewegungsgeschehen verbinden, d. h. also vor allem Schlaginstrumente. Ansätze hierzu fanden sich bereits bei Laban und Mary Wigman, wurden jedoch in der Güntherschule in einer so einzigartigen Weise weitergeführt und ausgebaut, daß das Tanzorchester der Güntherschule wohl als Höhepunkt und als Norm eines tänzerischen Begleitorchesters angesehen werden darf.

Den Grundstock dieses Orchesters, das sein Entstehen den Ideen Carl Orffs verdankt und erst im Laufe der Jahre seine heutige Gestalt gewonnen hat, bilden zunächst die Rhythmusinstrumente, vor allem also die verschiedenen Arten der Trommel, zu denen sich eine große Anzahl weiterer Instrumente gesellt, welche den Rhythmus nicht nur dynamisch, sondern auch klanglich und farbig ausbauen, wie Schellen, Cymbeln, Becken, Rasseln und Klappern. Zu diesen treten als Melodieinstrumente Flöten und nach alten Modellen neugebaute Stabspiele (Xylophone und Metallophone), welche leichte Spielbarkeit mit Klangkraft und Klangfülle vereinen. Weiterhin gesellen sich zu diesem Instrumentarium Saiteninstrumente, angefangen von der alten Bettlerleier bis zu Fideln und Gamben sowie Lauten und Gitarren. Viele fast in Vergessenheit geratene Instrumente, die wir von bildlichen Darstellungen an mittelalterlichen Domen kennen, hat Orff so neu erweckt und der Musikübung wiedergewonnen.

Ein aus solch bewegungsnahen Instrumenten bestehendes Orchester ist natürlich in einer ganz anderen Weise befähigt, in das tanzmäßige Geschehen mit eingegliedert zu werden, wie ein aus Klavier und anderen hochkultivierten Kunstinstrumenten bestehendes Orchester. Einer der tiefsten Eindrücke beim ersten Anblick der Tanzgruppe Günther besteht daher in dem eigenartigen Bild, welches das in das Bühnenbild eingebaute Tanzorchester bietet. Dieses Orchester dient jedoch nicht lediglich als Hintergrund und als interessante Staffage, sondern steht auch bildmäßig in einer ständigen Wechselwirkung mit dem Tanzgeschehen. Ja oftmals spielen die Tanzenden in einem einheitlichen Bewegungs- und Verklanglichungsablauf gleichzeitig ihre Instrumente und sind somit auch die Begleiter ihres eigenen Tanzes. Und gerade diese Tänze, in denen Musik und Bewegung auch optisch zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen sind, gehören zu den eindrucksstärksten Leistungen der Tanzgruppe Günther. So sei die faszinierende Wirkung des „Paukentanzes" erwähnt, bei dem zwei im Vordergrund der Bühne stehende Pauken zum Mittelpunkt der Tanzbewegungen werden und die Tänzerinnen mit den Paukenschlägen gleichzeitig den Rhythmus- und Klanggrund der Musik bilden. Ferner sei der „Tanz mit Becken", der „Tanz mit Schellen" und die suggestive Wirkung des „Tanzes mit Flöten" genannt, die alle ihre musikalische wie bewegungsmäßige Formung durch die jeweils im Vordergrund stehenden Instrumente empfangen.

In diesen Tänzen ist das erreicht, was Dorothee Günther in Aufsätzen als Ziel hingestellt hat, „eine Einheit von Musik und Bewegung, die nicht auf Zufälligem und Subjektivem aufbaut, sondern in der sich Musik und Bewegung in ihren Grundelementen verschwistern, bzw. einem Quell entspringen". Die gewaltige Kluft, die diesen Tanz vom Ausdruckstanz der letzten Jahrzehnte trennt, ergibt sich hieraus mit aller Deutlichkeit. Dieser Tanz will überhaupt nichts konkret Erfaßbares ausdrücken, er hat daher auch keine verstandesmäßig deutbaren Inhalte. Wenn er trotzdem außer seinen formalen noch seelische und gefühlsmäßige Werte vermittelt, so tut er dies ähnlich der absoluten Musik auf einer Ebene, die in größere seelische Tiefen vordringt als jene Künste, die mit intellektuell und konkret umgrenzten Inhalten arbeiten. Er appelliert an seelische Urerlebnisse, die jenseits des mit dem Verstande Erfaßbaren liegen und allen denen zugänglich sind, die sich noch ein elementares Kunsterleben bewahrt haben.

Die Tanzgruppe Günther ist das Ergebnis einer ausgesprochenen Gemeinschaftsarbeit, in der die Ideen Dorothee Günthers und Carl Orffs ihre Verwirklichung fanden, an deren erfolgreicher Gestaltung aber auch noch einige weitere Persönlichkeiten entscheidenden Anteil hatten. Hier müssen vor allem Maja Lex, die ausgezeichnete Solotänzerin und eigenartige Tanzschöpferin der Gruppe sowie Gunild Keetman, die Leiterin des Tanzorchesters und wohl begabteste Tanzkomponistin des heutigen Deutschland genannt worden. Sobald Maja Lex einen Tanz entwirft, kann Gunild Keetman mit einigen Tänzerinnen in freier Weise dazu

auf ihren Inftrumenten improvifieren, und in enger Verbindung mit der weiteren Ausgeftaltung des Tanzes erfolgt erft dann auch die endgültige Feftlegung der Mufik. Die Tänzerinnen prägen fich fo gleichzeitig den Bewegungsablauf wie die damit verbundenen Klangfolgen ein und erhalten dadurch das lebendige Gefühl für die innere Gefetzmäßigkeit und die unlösliche Verbundenheit von Mufik und Tanz. Hieraus erklärt es fich, daß bei der Tanzgruppe Günther oftmals Teile der Mufik von den Tänzerinnen durch Einbeziehung in den Tanz felbft gefpielt und dann wieder vom Begleitorchefter aufgenommen werden, ohne daß die „innere Bewegtheit" und der einheitliche Ablauf leiden oder Brüche entftehen. Dadurch daß die Tänzerinnen das Inftrument im Tanz zu führen wiffen, find fie natürlich auch in einer ganz anderen Weife befähigt, es zum Tanze zu fpielen, — und hierin liegt vornehmlich die unmittelbare, fuggeftive Wirkung und das „Geheimnis" des Tanzorchefters der Güntherfchule. So hat fich der von Dorothee Günther erftrebte Ring gefchloffen: „aus Bewegung Mufik — aus Mufik Tanz!"

Die Tanzgruppe Günther hat fich in verhältnismäßig kurzer Zeit internationale Beachtung errungen und ift bei zahlreichen Tanzfeftfpielen wie auch bei der Tanz-Olympiade in Berlin 1936 mit den höchften Anerkennungen und Preifen ausgezeichnet worden. Sie hat ihre künftlerifche Wirkung und Bedeutung fowohl im kleinen Theater wie auch im größten Raum erwiefen. So fei an das Eröffnungsfeftfpiel zur Olympiade in Berlin erinnert, bei dem die künftlerifchen Ideen der Güntherfchule unter der Tanzregie Dorothee Günthers auf den Gemeinfchaftstanz von Taufenden ausgedehnt wurden und während des Feftfpieles und feiner Wiederholungen die begeifterte Zuftimmung einer halben Million Zufchauer fanden. Die Mufik zu diefen Reigen und Tänzen fchuf Carl Orff, der als ausführenden Klangkörper das erweiterte Tanzorchefter der Güntherfchule mit feinem Laieninftrumentarium wählte. Bei der gewaltigen Zahl der Tanzenden und bei den riefigen Ausmaßen des Reichsfportfeldes als Aufführungsraum konnten zur Reigenbegleitung nicht kunftvolle Sätze verwendet werden, fondern hier mußte größte Einfachheit in Aufbau und Melodik in Verbindung mit einer kraftvollen Rhythmik erftrebt werden. Orff ift in diefen „Olympifchen Reigen", die fich an Kinder- und Volkslieder, befonders an folche feiner engeren bayerifchen Heimat anlehnen, eine Mufik von einer erftaunlichen Klarheit und einer faft klaffifch anmutenden Formvollendung gelungen. Zu einer natürlichen Schlichtheit der Melodik gefellt fich eine auf den einfachften Verhältniffen aufgebaute Harmonik, während das Ganze von einer zwar tänzerifch ftraffen, aber doch im klaffifchen Sinne gebändigten Rhythmik getragen wird. Hier ift in glücklichfter Weife der Stil einer Freilandmufik getroffen, den kennen zu lernen eine ausgezeichnete Schallplattenaufnahme (Telefunken) auch allen jenen ermöglicht, denen der Befuch des Feftfpiels verfagt blieb.

Durch ihre einzigartigen Leiftungen fowohl im intimen Theaterraum wie auch vor der gewaltigen Gemeinfchaft des das Reichsfportfeld füllenden Volkes haben die Tanzgruppe und das Tanzorchefter Günther aufs überzeugendfte ihre überragende Bedeutung und die führende Stellung demonftriert, welche fie im deutfchen und europäifchen Kulturleben der Gegenwart einnehmen.

Berliner Mufik.

Von Fritz Stege, Berlin.

I.

Die „Kunftwochen".

„Der Frage ift nicht aus dem Wege zu gehen, ob nicht hier die Macht des Feftlichen mißbraucht wird; ... daß es fich alfo bei diefen „Mufikfeften" nicht um wirkliche Fefte, um fröhlich begangene Feiertage, fondern um die letzten Pflichtereigniffe der Saifon handelt." (Karl Storck: „Mufikpolitik".)

Wieder klingt der Berliner Mufikwinter mit den fogenannten „Kunftwochen" aus, in deren Mitte wir augenblicklich ftehen. Wie üblich werden die Kunftwochen mit einer Feier im Rathausfaal geftartet, die bisher verfchloffenen Säle der Schlöffer, der „Goldenen Galerie" und des „Weißen Saales" öffnen fich. Künftler, die man im Laufe des Winters

oft genug in Berliner Konzertsälen gehört hat, wechseln in die Sphäre der Schlösser hinüber. Werke, die Dutzende von Malen auf dem Konzertpodium zu Gehör gebracht wurden, erweisen erneut ihre Zugkraft auf die Hörerschaft — und das Ganze heißt „Kunstwochen". Mehr noch: „Romantikerfest".

Wie ein solches „Romantikerfest" beschaffen ist, soll ein kurzer Ausschnitt aus dem Programm zeigen.

27. April: Klavierabend Gieseking. Werke von Schumann und Schubert.
30. April: Liederabend Emmi Leisner. Werke von Schumann.
4. Mai: Violinsonaten und Arien. Werke von Schumann und Schubert.
7. Mai: Calvet-Quartett. Werke von Schubert und Schumann.
8. Mai: Kammermusik. Werke von Schubert und Schumann.
9. Mai: Kammermusik. Werke von Schumann, Weber und Schubert.
10. Mai: Klavierabend. Werke von Chopin und Schumann.
11. Mai: Kammermusik. Werke von Schubert und Weber.
12. Mai: Konzert des Philharmonischen Orchesters. Werke von Schumann und Schubert.
12. Mai: Kammermusik. Werke von Schubert.

Aus diesem Programm, das einzig und allein durch das Gastkonzert des Städtischen Orchesters in Düsseldorf eine Belebung erfuhr, kann man die verschiedenartigsten Rückschlüsse auf die Einstellung der Veranstalter zu dem Begriff der Romantik ziehen, wie auch zu dem Begriff des Festlichen überhaupt. Zumindest darf man wohl annehmen, daß die einseitig eng gefaßte Vorstellung vom Wesen deutscher Romantik auf die Mängel einer unzureichenden vorherigen Programmverständigung mit den Künstlern zurückzuführen ist, zumal da jedes der beiden einzigen großen Orchesterkonzerte die „Unvollendete" von Schubert aufwies!!

Karl Storck, der große deutsche Kulturpolitiker, zu dessen aufbauenden Gedanken sich die Reichsmusikkammer ausdrücklich bekannt hat, schreibt über die „Reform der Musikfeste":

„Musikfeste haben nur dann einen Sinn, wenn sie: entweder erstens Aufführungen von so erlesener Güte darbieten, wie unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht zu erreichen ist; oder zweitens Werke vorführen von solchen Ansprüchen an Zahl und Güte der Aufführenden, die sonst nicht zu erfüllen sind; oder drittens Musikwerke großer Kunst Bevölkerungskreisen und Landesteilen vermitteln, die sonst zu dieser Musik nicht kommen; oder endlich viertens, wenn sie Kunstwerke, vor allen Dingen neueren Entstehens, zu Gehör bringen, die unter den gewohnten Verhältnissen nicht auf Aufführung rechnen können."

Das Programm der Berliner Kunstwochen verrät, daß von diesen selbstverständlichen und unantastbaren Forderungen *auch nicht eine einzige erfüllt wurde*. Es sind Konzerte, in denen dem äußeren Rahmen eine stärkere Bedeutung beigemessen wird als dem künstlerischen Inhalt. Und die Bereitstellung der Schloßsäle soll offenbar ohne Rücksicht auf die selbstverständliche Qualität der durchwegs längst bekannten Mitwirkenden die Firmierung als „Kunstwochen" und „Romantikerfest" rechtfertigen.

Aber zu den vier Forderungen Karl Storcks kommt noch eine weitere, die den Begriff des Musikfestes *von innen heraus* erfaßt. Musikfeste dürfen nicht als „letzte Pflichtveranstaltungen der Saison" den Stempel der Betriebsmäßigkeit tragen, der sich im allgemeinen Konzertleben leider eingebürgert hat und wohl auch kaum zu vermeiden ist. *Musikfeste sollen zu den seelischen Urquellen des Musikgeschehens vordringen, die dem gewöhnlichen Konzert-„Betrieb" zumeist verschlossen bleiben.* Daraus folgt, daß das Wesen des Musikfestes in einer *gesteigerten Erlebnisfähigkeit* beruht, die dem Hörer tiefer als sonst die schöpferischen Werte der Kunst nahebringt.

Auch das Musikfest muß ein Kunstwerk für sich sein, soll die „Macht des Festlichen nicht mißbraucht" werden.

Zugegeben, daß die Voraussetzungen hierfür in Berlin weit schwieriger liegen als in anderen deutschen Städten. Aber die allerersten Berliner Kunstwochen lassen erkennen, daß die Möglichkeiten für eine festliche Ausgestaltung durchaus vorhanden sind. Damals gastierte die Mailänder Scala in Berlin, damals verlegten die Opernhäuser ihre Erst- und Uraufführungen in

die Kunstwochen. Seitdem — das muß einmal ausgesprochen werden — ist von Jahr zu Jahr eine Verflachung dieser Festzeit spürbar geworden, und heute haben wir mit dem Schubert-Schumannschen „Romantikerfest“ nur noch einen bescheidenen künstlerischen Abglanz derjenigen musikalischen Festlichkeiten, die einst den krönenden Ausklang des Berliner Musikwinters bildeten und denen nicht zuletzt eine werbende, repräsentative Bedeutung beizumessen war.

Die beiden Hauptkonzerte des „Romantikerfestes“, das eher den Charakter eines Kammermusikfestes trug, beschränkten sich auf das Gastkonzert der Düsseldorfer und auf den Romantiker-Abend der Philharmoniker unter Hermann Abendroth. Hugo Balzer widmete sich mit hingebungsvollem Kunsteifer der klanglich gut abgewogenen „Unvollendeten“ von Schubert und der Fantastischen Sinfonie von Berlioz. Georg Kulenkampff spielte in der ihm eigenen Überlegenheit des Vortrags mit stilgemäßer Feinheit und Leichtigkeit des Tones Spohrs Violinkonzert Nr. 9 d-moll. Hermann Abendroth, nicht minder gern gesehen als Gast des Berliner Musiklebens, erfreute durch seine kraftvolle Sinnenfreudigkeit in Schumanns vierter Sinfonie und durch die verklärte Abtönung der überzeugend dargebrachten h-moll-Sinfonie Schuberts. Arthur Troester erntete für die von edler Empfindung getragene Wiedergabe des Schubert-Cassadoschen Cellokonzertes nach der Arpeggione-Sonate reichsten Beifall.

II.

Konzerte.

Wertvollere künstlerische Anregungen als die „Kunstwochen“ boten einige inhaltsreiche Konzerte innerhalb des zur Zeit unregelmäßig pulsierenden Berliner Musiklebens.

Wilhelm Furtwängler leitete in einem Sonderkonzert der Philharmoniker Beethovens „Neunte“. Die Art der musikalischen Auffassung gewährt einen ungewöhnlichen Genuß. Bei ausgesprochen individueller Gestaltung der einzelnen Sätze bleibt Furtwängler stets der bescheidene, hinter dem Werk zurücktretende Diener an der Kunst — auch dann, wenn er die Absichten des Meisters über die Notentreue der Partitur hinaus vertieft und verdeutlicht, etwa im langsamen Tempo des dritten Satzes, dessen Geigenpartien bedeutsam herausgehoben und dynamisch geformt werden, oder im ersten Freudenthema der Contrabässe, das man im Pianissimo hört anstelle des Beethovenschen Piano. Bewundernswert, wie Furtwängler selbst im Chorfinale einzelne sonst vernachlässigte Instrumente hervorzieht wie die Trompete beim Freudenchor nach dem „Siegeslauf“ des Orchesters. War der dritte Satz weich und überirdisch verklärt, so atmete der zweite harte, willensstarke Kraft, die auch nicht das leiseste Ritardando bei der kleinen Reminiszenz des Trio-Themas in den Schlußtakten gestattet. Der Kittelsche Chor, die Solisten Erna Berger, Gertrude Pitzinger, Walther Ludwig und Rudolf Watzke (Rezitativ ohne Atempause) boten überragende Eindrücke.

Dem kürzlich verstorbenen, bedeutendsten polnischen Tonsetzer der Gegenwart, Karol Szymanowski, galt ein Gedächtniskonzert, das die deutsche Erstaufführung des „Stabat mater“ op. 53 für Soli, Chor und Orchester in den Vordergrund stellte. Altkirchliche Stilelemente, mit Psalmodien, Quintenfortschreitungen u. a. kleidet Szymanowski in ein kühnes harmonisches Gewand. Aber die starke Persönlichkeit des Tonsetzers erzielt durch die Eigenart klanglicher Wirkungen eine fast mystische Stimmung, wobei vielfach der Rhythmus stilbestimmend wirkt. Ein fesselndes, eigenartiges Werk. Impressionistische Violinstücke, der nationalgefärbte monotone Bauerntanz aus dem Ballett „Harnasie“ bildeten die Fortsetzung des Konzertes, das mit der Zweiten Sinfonie aus der ersten Schaffensperiode mit klassischen Anklängen, romantisch erfühlten Themen in durchsichtiger Struktur schloß. Um die Ausführung machten sich vor allem die Dirigenten Max Jarczyk und Karl Forster mit dem ausgezeichneten Domchor St. Hedwig, sowie die hervorragende Violinistin Irena von Dubiska verdient.

In die Welt der jüngsten brasilianischen Tonkunst führte ein Philharmonisches Konzert unter Francisco Mignone (Rio de Janeiro). Als musikalischer Nationalcharakter verriet sich die ungehemmte Lebensfreudigkeit, die Naivität des melodischen Empfindens und die Gebundenheit an das Volkstum. Stilformend ist der Urrhythmus des Elementaren, der uns unverhüllt

in dem Indianerſpiel „Maracatu“ von Mignone entgegentritt, oder mit Impreſſionen verbrämt in der Dichtung „Imbapara“ von Fernandez, während Guarnieri in ſeinen Volksweiſen in europäiſiertem Stil den Schwerpunkt auf die reine Äſthetik des Streicherklanges verlegt. Zweifellos beſitzt die braſilianiſche Muſik noch reiche Entwicklungsmöglichkeiten.

Eines der intereſſanteſten Konzerte, das je von der „Singakademie“ unter ihrem hochverdienten Georg Schumann veranſtaltet wurde, galt den Vorfahren Bachs aus Archivſchätzen der Singakademie, die unmittelbar dem Beſitz von Philipp Emanuel Bach entſtammen und vor zwei Jahren teilweiſe durch den Druck der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Man hörte zwei Motetten von Bachs Großonkel Johann Bach, dem Stammvater der „Erfurter Bache“, drei weitere Motetten von Bachs Onkeln Johann Michael und dem Eiſenacher Organiſten Johann Chriſtoph. Unter den dargebotenen ſatztechniſch einfachen und harmoniſch ſchlichten, aber echt erfühlten Schöpfungen fällt Johann Michaels Choralmotette „Halt was du haſt“ durch die Gegenſätzlichkeit der Doppelchöre mit der eigentümlich blaſſen, fahlen Färbung des zweiten Chores auf, der mit vorwiegend oſtinaten Themen in Echo-Charakter wie ein Chor weſenloſer Schatten anmutet. Erſtaunlich, wie Johann Chriſtoph in der Motette „Der Gerechte“ die Harmonie, beſonders die Modulation, in den Dienſt des Ausdrucks ſtellt. Anſchließend ſpielte Georg Schumann als gewandter Pianiſt das 5. Brandenburgiſche Konzert. Im zweiten Teil gab es noch eine beſondere Überraſchung: Bruchſtücke aus der Meſſe von Eduard Grell für ſechzehnſtimmigen Chor und vier Soloquartette! Man iſt ehrlich überraſcht von den Vorzügen dieſer durchaus zeitnahen Schöpfung mit ihren gigantiſchen Paleſtrina-Klangſäulen und ihrer ungewöhnlichen techniſchen Meiſterſchaft. Da Grells 50. Todestag in den Auguſt dieſes Jahres fällt, ſo wäre es allgemein angebracht, ſich dieſes vergeſſenen Künſtlers anzunehmen. — Ein Ehrenabend für die „Singakademie“ und die 16 Sänger aus Waldo Favres „Soliſtenvereinigung“.

III.

Oper.

Neben einigen Neueinſtudierungen, unter denen ſich Wilhelm Rodes Inſzenierung von „Tiefland“ durch naturwahre Aufmachung und dramatiſchen Realismus auszeichnete, beanſprucht die Erſtaufführung der „Vier Grobiane“ in der Staatsoper beſonderes Intereſſe.

Der feinſinnige Melodiker Wolf-Ferrari neigt in ſeinem Goldoni-Luſtſpiel zu derberen, handgreiflicheren Späßen als in ſeinen übrigen bekannten Muſikkomödien. In dieſem an ſich harmloſen Gepolter lärmender Ehefzenen, in denen zwei junge Leute nach dem Willen des Haustyrannen ohne vorherige Bekanntſchaft verlobt werden ſollen, während die Frauen dieſen Plan mit Liſt durchkreuzen, marſchieren die marionettenhaft anmutenden Harlekinfiguren des alten Puppenſpiels auf, in ein zeitloſes Gewand gekleidet. Die Muſik iſt in ihrer kammermuſikaliſch aufgeſchloſſenen Form ein echter Wolf-Ferrari, köſtlich in den vielen charakteriſtiſchen Einfällen voll echtem Sinn für Humor. Es kommt hierbei wohl weniger darauf an, in einer analytiſchen Methode der Kunſtbetrachtung genaueſtens die Stilquellen bloßzulegen, aus denen der Komponiſt ſeine Anregungen geſchöpft hat, als vielmehr die Frage zu unterſuchen, wieweit das Ganze als Kunſtwerk für ſich eine Einheit bildet, an der ſich Wolf-Ferraris ſchöpferiſche Kraft erweiſt. Und der muſikaliſche Fluß iſt ſo ſtark und ſo zwingend, daß die Eigenart der vom Tonſetzer gewählten muſikaliſchen Unterhaltungsform vor gelegentlichen muſikaliſchen Reminiſzenzen des Inhaltes weitaus in den Vordergrund tritt.

Für den Regiſſeur Hanns Friderici ergab ſich das Problem, den unbedingt köſtlichen Wert der leichtfüßigen, mitunter auch herzenswarmen Melodien gegen die Derbheit der Handlung auszugleichen. Zwar entwickelte er jede Geſte aus dem Geiſt der Muſik, ließ ſich aber von der Komik der Bühnenvorgänge dazu verleiten, dem Luſtſpielcharakter einen burlesken Beigeſchmack zu geben. Die podiummäßige Skizzierung des Bühnenbildes (Schenk v. Trapp) mit ſeiner heiteren Beweglichkeit dürfte dem künſtleriſchen Sinn des Werkes entſprochen haben. Wenn aber Friderici jedem Bilde einen Vorhang voranſtellte, der aus Wäſcheſtücken an Trockenleinen beſtand, wenn er das an ſich durchaus bühnenwirkſame Finale II noch durch Auftreten von Harlekins ergänzte, die Papierſchlangen und Konfetti warfen, ſo iſt nach meinem Geſchmack damit die Grenze erreicht, die das „Luſtſpiel“ vom Faſchingsulk, den Humor von

der mehr oder minder krampfhaften Situationskomik trennt. Ich entsinne mich einer Aufführung von Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt", wobei der Regisseur während der Geigenpassagen im ersten Akt Notenköpfe regnen ließ. Friderici läßt zum Schluß der Oper bei der Vereinigung des jungen Paares eine Flut von roten Papierherzen niederflattern. Es ist immerhin begreiflich, daß derartige publikumswirksame Späße sogar bei ernsthafteren Opernbesuchern einen ungewöhnlichen Heiterkeitserfolg fanden.

Zu der verdienstvollen Vermittlung der tänzerischen Musik durch Johann Schüler fügten sich mit trefflichem gesanglichen und darstellerischen Können Erna Berger, Jaro Prohaska, Carlo Spletter, Carl August Neumann, Käte Heidersbach und andere in den fröhlichen Rahmen.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Interessant war die Gegenüberstellung zweier „philharmonischer Orchester", der Budapester unter Ernst von Dohnanyi und der Berliner unter Wilhelm Furtwängler. Die ungarischen Gäste, kurz vor dem Abschluß ihrer Deutschlandreise stehend und auch in Köln von der Stadtverwaltung herzlich begrüßt, brachten Wagners Meistersinger-Vorspiel und Beethovens 7. Sinfonie in einer, ihre eigene Art kennzeichnenden rhythmisch gestrafften Form, dann aber auch als Zeugnisse ihres Landes Dohnanyis bekannte „Ruralia hungarica", Bartoks Ungarische Bauernlieder und Kodalys Galater Tänze, alles, wie auch bei den englischen Philharmonikern Beechams, Kennzeichen einer, auf das eigene Volkstum wieder zurückgreifenden Kunst, die doch von jedem der drei Komponisten auf ganz persönliche Weise nachgeschaffen wurde. Furtwängler begnügte sich mit bekannten Werken der deutschen Literatur, so Haydns 2. Londoner Sinfonie, Bruckners Siebter und Straußens „Till Eulenspiegel", denen eine, wie nicht anders zu erwarten, vollendete Wiedergabe zuteil wurde, die jedoch nur dringender den Wunsch wachrief, dieser große Nachgestalter möge sein Können und seine Autorität doch auch für zeitgenössische, um Anerkennung ringende Werke einsetzen. Im 7. Meisterkonzert hörten wir die Dresdener Staatsopernsängerin Maria Cebotari mit ihrer herrlichen, allerdings nicht überall ungetrübten Stimme in Mozartschen Arien, die GMD Eugen Papst, unlängst zum Professor ernannt, mit vorbildlicher Anpassung begleitete und dazu des Meisters reizende „Nachtserenade" und B-dur-Sinfonie beisteuerte. Das Petrarcahaus Kölns, vorbildhaft in seiner Rührigkeit, uns italienische Kultur zu vermitteln, rief als Gäste den Geiger Prof. Leo Petroni-Berlin mitsamt seinem Begleiter Hellmut Hidegheti und dem Dresdener Konservatoriumslehrer Walter Schaufuß-Bonini, um uns Pizzettis Sonate aus dem Jahre 1919, ein temperamentvolles, dabei gediegen gearbeitetes Werk, Tartinis Teufelstrillersonate und kleinere Stücke von Lulli, Bocquet, Nordio, Perrachio und Pick-Mangiagalli, feinsinnige Impressionen vorführen zu lassen. Die Künstler ernteten für ihr meisterliches Spiel lebhaften Beifall. Im Bachverein kam eine Folge „Musik von Bach bis Mozart" in Werken von Emanuel Bach, Sebastian Bach und Händel zur stilvollen Wiedergabe durch Prof. Bachem (Orgel) und das, von Erich Kraack geleitete Kammerorchester, dem eine Reihe von Meisterschülern der Musikhochschule angehören, und das in Mozarts Kontretänzen sowie Haydns Jagdsinfonie frisches Musizieren verriet. In einem Chorkonzert wies die Staatliche Hochschule für Musik auf das hohe Wollen und sichere Können ihrer Studierenden hin, aber ebenso auf das ihrer Lehrer, indem nach Bachs „Zufriedengestelltem Aeolus" unter Siegls Leitung dessen neues concerto grosso antico unter Heinz Körner mit starkem Erfolg zur Erstaufführung gebracht wurde, ein klangvolles und formal geschlossenes Werk. Den gewichtigen Ausklang bildete Karl Hasses „Hymnus" — auf Worte Keplers, großangelegt und aus gesundem Musiziergeiste geboren, dabei ernst und gediegen in der Haltung. Eine Reihe von Laienorchestern stellten an eigenen Abenden ihr Streben und Können unter Beweis, so das Orchester des Gerling-Konzerns unter Effertz, das Allianzorchester unter Max Hammerschmidt

und das, von Heinrich Sinkhöfer aufgestellte Orchester der Volksbildungsstätte, alle drei zu loben in ihrem Bestreben, gute Literatur zu pflegen und jungen Musikern Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten zu geben. Der an der Rheinischen Musikschule tätige Hermann Schröder hat ebenfalls ein, allerdings aus Berufsmusikern (Studierenden der Anstalt) zusammengesetztes Kammerorchester ins Leben gerufen, das an seinem 1. Abend des Dänen Knudhage Rijsagers Concerto für fünf Geigen und Klavier, ein nachromantisches Werk, dann eine Ouvertüre von Hasse, eine Suite von Telemann und des Dirigenten neues Konzert für Streichorchester, ein gekonntes und musikantisch lebendiges Stück zum Erfolge führte. Als Solisten zeichneten sich hier vor allem aus Karl Schwamberger (Cello) und Rudi Hauck (Geige) in Solokonzerten von Stamitz und Haydn. Alte Kammermusik hörten wir im Rahmen der Bücherstuben-Konzerte, ausgeführt von dem genannten Kraackschen Kammerorchester, wobei Schwamberger ein Gambenkonzert von d'Hervelois mit virtuoser Kunst darbot und das Orchester ein concerto grosso von Vivaldi, Tartinis Pastoralsinfonie, sowie das 5. Brandenburgische von Bach mit sicherer Stileinfühlung zu Gehör brachte. Bachsche Werke ließ ein Offener Orgelabend von Hans Bachem erklingen, darunter mehrere Orgelchoräle, Präludien und Fugen. Das Priska-Quartett setzte sich für ein Werk Heinrich Lemachers ein, das kunstvolle Polyphonie mit reicher Klangfülle vereinigt, weiter für Bachvariationen des bekannten Kieler Bachforschers Reinh. Oppel und ein Streichquartett „Metamorphosen" des Holländers Leopold van der Pals, das starke impressionistische Züge aufweist. In der, vom Jungvolkführer Bornemann begründeten „Gilde" umrahmten musikalische Vorträge, darunter die der Arpeggionesonate Schuberts, von dem jungen Hochschüler Welling famos gespielt, sowie Klaviervorträge von Friedel Frenz und Jean Nettermann eine Vorlesung des Dichters Otto Gmelin. Das Ottersbach-Trio bot Julius Weismanns schöne Ave Maria-Variationen neben Werken von Weber und Brahms, und die Pianistin Elisabeth Köhler aus Godesberg erwies sich in Klavierwerken von Beethoven und Brahms als klug nachgestaltende und technisch durchgebildete Künstlerin, die nur noch strenger auf Einhaltung der Zeitmaße zu achten hätte. Die Regensburger Domspatzen fanden ein volles und begeisterungsfähiges Haus, als sie Chöre von Palestrina, Nanini, Tinel, Thiel, Bruckner und Cornelius, sowie zum Beschlusse volkstümliche Weisen mit vollkommener Kunst und tiefer Beseelung vortrugen. Vielleicht hören wir von diesen Gästen auch einmal zeitgenössische Werke, die auch auf den Auslandsreisen der prächtigen Vereinigung für deutsches Wesen zeugen könnten. Dr. Th. Schrems und die Seinen durften sich für immer wiederholten Beifall bedanken. Der Kölner Männerchor zusammen mit dem Mülheimer Männergesangverein zeigte, daß er sich seiner Pflichten gegenüber den Schaffenden unserer Zeit bewußt sei und bot in ausgezeichneter Durchdringung Chöre von Sendt, Siegl, Wickenhauser, Lemacher usw. Die beiden Dirigenten Peter Weber und Josef Kluck verdienten sich lebhaften Dank. Als Zwischenspiel trugen das Kammer-Harfen-Trio Essen zusammen mit der Sopranistin Ingnaschak und dem Flötisten Neukirchner samt seinen begabten Söhnen Kantatenarien von Bach, Scarlatti und Lieder von Strauß und Fiedler, sowie eine Harfen-Flötensonate von Spohr, die etwas gar nachmozartisch geraten ist, mit Geschick und Geschmack vor. Die Kölner Chorvereinigung unter Bredack setzte sich mit gutem Gelingen für das Deutsche Requiem von Brahms ein. Im Gürzenich versammelten sich 1200 Sänger des Stadtkreises Köln zu einem Wertungssingen, das, durch Ansprachen des Gauchormeisters Dr. Collignon und des Gauführers Dr. Fischer eingeleitet und abgeschlossen, Chöre einer Mitgliederzahl von 18 bis zu 250 auftreten und Werke von Silcher bis Richard Strauß erklingen ließ. Ein Gemeinschaftssingen gab den festlichen Ausklang. Im Opernhause erschien als Gast der vlämische Dirigent Hendrik Diels, Leiter der kgl. vlämischen Oper Antwerpen, einst Schüler Weingartners, um Wagners „Fliegenden Holländer" nach wenig Proben in mustergültiger Weise darzubieten, und noch zwei andere Gäste besuchten uns hier: Mary Wigman, die im Einzeltanz ihren Zyklus „Herbstliche Tänze" und die älteren „Frauentänze" in ihrer vergeistigten Art vorzeigte, während die Spanierin Manuela del Rio, unterstützt von dem Guitarristen Roca und dem Pianisten Alfonso Schöpfungen von Albeniz, de Falla und Granados zur

mitreißenden Wirkung brachte. An Neuinszenierungen erlebten wir die „Mona Lisa" von Schillings mit Elsa Oehme-Förster und Felix Knäpper als hervorragenden Vertretern der Hauptrollen unter Erich Riedes Leitung, sowie die des Verdischen „Falstaff" unter Fritz Zaun mit August Griebel als glänzendem Interpreten der Titelpartie. Der Reichssender Köln, dessen Führung nunmehr der bisherige Landesleiter des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung, Dr. Toni Winkelkemper, einer der fähigsten politischen und kulturpolitischen Führer der Bewegung, übernahm und in den GMD Rudolf Schulz-Dornburg, der weitbekannte ehemalige Essener Folkwang-Direktor und Dirigent, nachmalig in Münster an leitender Stelle tätig und bekannt als Schöpfer der Musik der Fliegerwaffe, als musikalischer Leiter eintrat, während in die Abteilung Hitler-Jugend-Musik als musikalischer Leiter Hellmuth Riethmüller, bekannt schon als hochbegabter junger Komponist, berufen wurde, brachte in einem Chor-Orchesterkonzert mit Werken von Berlioz, Brahms und Strauß den Beweis für die hohen künstlerischen Eigenschaften des neuen 1. Dirigenten, während Josef Breuer in Hans Langs „Nemt frouwe disen Kranz" sich mit Erfolg und Können für das neue wertvolle Werk des Müncheners einsetzte. Unter O. J. Kühn brachte das Orchester in gediegener Wiedergabe klassische Werke, darunter Händel-Arien, von Johannes Willy gesungen, und Beethovens Geigenkonzert mit Rudi Rhein als trefflichem Solisten. An neuen Werken hörte man im übrigen Donischs Orchesterlieder (Adelheid Holz), Siegls Weinlesetänze, eine Werner Trenkner-Stunde mit dem Komponisten am Pult und Isabella Schmitz als Interpretin des Violinkonzerts Trenkners, das echten Brahms-Regergeist fortsetzt, weiter ein Kammerkonzert mit alter Musik, dirigiert von Eugen Papst, mit Berta Maria Klaembt als Soloaltistin in Liedern von Lotti, Caldara, Piccini, von Papst bearbeitet, endlich eine Stunde Kölner Komponisten mit Hausmusikstücken von Lemacher, Unger und Ernst Heuser. Stärksten Eindruck hinterließ die Operette „Spiel im Süden" von Gustav Kneip, dem Leiter der Abteilung Unterhaltung im Saarbrücker Reichssender, ein geistvolles und musikalisch einfallsreiches Werk, das auch auf der Bühne schon seinen Weg macht.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Konzerte. Mehr als je ist das Solistenkonzert, das hier gegen früher wesentlich an Boden verloren hat, auf tüchtigen Nachwuchs angewiesen; dieser muß nicht nur Gutes, sondern Ausgezeichnetes leisten, um sich erfolgreich durchsetzen und behaupten zu können. Es reift aber auch auf diesem Gebiet immer wieder einmal eine Persönlichkeit heran, die höchsten Ansprüchen genügt. Walter Bohle hat, wie sein letzter, Bach und Beethoven gewidmeter Klavierabend auswies, seiner vorhandenen großen Begabung durch eindringliche Arbeit eine Leistungshöhe verliehen, die ihn nunmehr in die erste Reihe der deutschen Pianisten stellt. Besonders bemerkenswert die Vielseitigkeit seines musikalischen Nachgestaltens, die ihn nicht auf einen oder wenige Komponisten beschränkt; besonders erfreulich sein Verfahren, seinen Programmen auch seltener gehörte Werke einzufügen. Möge ihm diese edle Tugend erhalten bleiben! Poldi Mildner hat jenen Zug des Sensationellen, der ihrem Auftauchen als „Wunderkind" anhaftete, abgestreift und hat sich zu einer Pianistin entwickelt, die sich die schwierigsten Aufgaben zumuten kann. Es gehört allerhand dazu, in einem Konzert zwei Werke wie Schuberts Wandererphantasie und Brahms' Paganini-Variationen zu spielen, von denen jedes das Allerletzte an pianistischer Leistungsfähigkeit verlangt. Dies Allerletzte war aber so vollendet vorhanden, daß die unheimlichen technischen Schwierigkeiten des Brahms'schen Werkes jeden Selbstzweck verloren und völlig im Dienst des Ausdrucks standen. — Längst bekannte und bewährte Namen wie der wunderbare Klangkünstler Walter Gieseking und die stark vom Virtuosen her bestimmte Lubka Kolessa brachten zusammen mit diesen erfolgreich aufstrebenden Kräften des Nachwuchses die stattliche Reihe der dieswinterlichen Klavierabende zu einem schönen Abschluß! Wenn Lubka Kolessa heute noch ein Bachsches Orgelwerk auf dem Flügel spielt und damit die sehr anfechtbare Gepflogenheit einer heute überwundenen Zeit

weiterführt, dann fragt man ſich allerdings mit Recht: wozu dies? Bach hat genügend Originalwerke für Klavier geſchrieben!!

Eine erfreuliche und ſehr willkommene Bereicherung unſeres Muſiklebens ergibt ſich durch die Bemühungen einiger diplomatiſcher Auslandsvertretungen, Muſik und Muſiker ihres Landes hier bekannt zu machen. Die vom Italieniſchen Konſulat durchgeführten Veranſtaltungen der Italieniſchen Dante-Geſellſchaft finden ſchon ſeit einiger Zeit ſtärkſte Anteilnahme bei zahlreichen Muſikfreunden; iſt doch die italieniſche Muſik dort ſtets würdig vertreten. Zuletzt ſpielte der Geiger Leo Petroni, deſſen ſchöner, großer Ton ein Genuß für jedes Ohr war und deſſen glänzende Virtuoſität den kleineren Stücken des Programms trefflich zuſtatten kam. Die feſſelnde Sonate in A-dur von Ildebrando Pizzetti gibt ſich als italieniſch abgewandelte Spätromantik mit impreſſioniſtiſchem Einſchlag vor allem im langſamen Satz. Dem Geiger ebenbürtig der tüchtige Pianiſt Helmut Hidegèti. Neuerdings trat nun auch das Polniſche Konſulat werbend für polniſche Kunſt und Künſtler hervor, durch ein Konzert im Städtiſchen Kaufhaus wie durch einen muſikaliſchen Tee in den Räumen des Konſulats. Schon die Bekanntſchaft mit der ausgezeichneten Geigerin Irena Dubiska bedeutete entſchieden einen Gewinn; ihr prachtvoller Ton und ihre tadelloſe Technik befähigen ſie zu hochwertigen, ausgeglichenen Leiſtungen. Der lyriſche Tenor Alexander Hernes überzeugte wiederum mit ſeiner Muſikalität und beachtlichen Stimme, die nur in der Höhe noch nicht unbedingt zuverläſſig „ſitzt" — beſſere, ungezwungenere Ausnutzung von Kopf- und Körperreſonanz! — und deshalb einige Ausbildung nötig hat. Die Sopraniſtin Bozena Jaronska vollends verfügt über eine wahre Bombenſtimme; wenn ſie ſich entſchließen kann, bei einem guten Stimmbildner ihrer Stimme durch Ausmerzung einiger Unebenheiten den letzten Schliff geben zu laſſen, ſo iſt es nicht ausgeſchloſſen, daß ſie auf der Bühne, wohin ſie ihrer ganzen Art nach gehört, eine große Zukunft hat. Polniſche Komponiſten — Moniuszko, Rozycki, Szymanowski u. a. — bildeten naturgemäß einen weſentlichen Teil der Programme, und bei dieſer zweifellos paſſenden Gelegenheit läßt ſich der Wunſch nicht unterdrücken, daß unſere Städtiſche Oper uns doch einmal ein ſo intereſſantes Werk wie Moniuszkos „Halka" vermitteln möge!!

Ein außerordentlich wichtiges Vorhaben hat Stadtrat Hauptmann eingeleitet: Das Städtiſche Kulturamt führt Konzerte vor Schülern durch. Der Wert ſolcher Veranſtaltungen für die Heranbildung eines Nachwuchſes von Konzertbeſuchern, aber auch für die Aktivierung des Eigenmuſizierens bei unſerer Jugend iſt nicht hoch genug einzuſchätzen; wenn Direktor und Lehrer des Landeskonſervatoriums ſich hier uneigennützig zur Verfügung ſtellen, ſo zeugt das nur von ihrem Weitblick, denn ſie erweiſen damit der Muſik und ſich ſelbſt die beſten Dienſte. Zu wünſchen wäre nur, daß die geſprochenen Einführungen in die Werke noch mehr von der Pſychologie des Jugendlichen aus geſtaltet ſind; anſchaulicher, lebendiger! Eine regelmäßige Weiterführung dieſer Veranſtaltungen iſt dringend zu wünſchen, bedeuten ſie doch ein vorzügliches Mittel, den Lebensſtrom der Muſik in unſerer an ſich durchaus muſikfreudigen Heimat nicht verſiegen zu laſſen und ihn nach Möglichkeit heilſam zu lenken.

Der Riedel-Verein brachte unter Max Ludwig wieder einmal Haydns „Schöpfung" zur Aufführung und erfreute durch eine ſchöne, ausgeglichene Chorleiſtung. Unter den Soliſten der glockenklare Sopran von Lea Piltti beſonders bemerkenswert, während der Baſſiſt durch unſaubere Intonation die beachtliche Höhe der Geſamtleiſtung unangenehm beeinträchtigte. Die wunderbare Friſche dieſes Werkes und die leichte Eingänglichkeit ſeiner Melodien riefen es dem nachdenkenden Zuhörer wieder einmal deutlich ins Bewußtſein, wie nötig unſere Zeit einen Komponiſten vom Schlage Haydns braucht, der ein ſolches Werk aus dem Geiſt der Gegenwart heraus zu ſchaffen vermöchte. — Der Leipziger Männerchor widmete ein Konzert dem Schaffen ſeines unlängſt verſtorbenen Ehrenchormeiſters Guſtav Wohlgemuth. Der Abend war inſofern lehrreich, als hier der Geiſt typiſchen Vorkriegs-Männergeſangs nochmals an Hand eines ſeiner charakteriſtiſchſten Komponiſten beſchworen wurde; die ſtarke Gebundenheit dieſes Geiſtes an eine beſtimmte Generation, für die er ſicher ſtarke Erlebniswerte bedeutet hat, iſt heute allerdings ſchon zu offenbar, als daß er neuen, bereits vorhandenen kräftigen Strömungen im Männerchorſchaffen entſcheidenden Widerſtand noch lange leiſten könnte.

In der letzten Gewandhaus-Kammermusik spielte das Gewandhaus-Quartett sorgfältig und klanglich gut ausgewogen Brahms'sche Werke; in dem h-moll-Klarinettenquintett gab die von Hermann Hofmann meisterhaft geblasene Klarinette den Ton an. In der zweiten Kammermusik des Städtischen Kulturamtes erfreute das tüchtige Weitzmann-Trio durch sein kultiviertes und gleichwohl belebtes Musizieren.

Gohliser Schlößchen. Musikalische Veranstaltungen im „Haus der Kultur" lassen sich schlecht unter „Konzerte" einordnen; was in diesen Räumen musikalisch vor sich geht, nimmt immer und irgendwie den Charakter einer Hausmusik an. Die Darbietung braucht gar keine ausgesprochene Hausmusikveranstaltung zu sein, wie es etwa das Musizieren der Familie Löffler aus Holstein war; Max Löffler gab mit seinen drei Töchtern ein Vorbild edelster hausmusikalischer Betätigung. Auch der Liederabend von Ernst Osterkamp nahm in dem Rahmen des Oesersaales fast hausmusikalische Prägung an; dieser Vorgang wurde dadurch begünstigt, daß der Sänger sich der besonderen Hörsamkeit dieses kleinen Saales geschmackvoll anpaßte. Dem an sich im Theater heimischen Sänger lagen naturgemäß die Loeweschen Balladen mit ihrem unverkennbaren dramatischen Gehalt am besten. Hausmusikalischen Charakter trug auch der von Otto Weinreich und Edgar Wollgandt durchgeführte Mozart-Sonatenzyklus; in dem letzten Abend dieser Reihe hatte sich auch der Geiger in eine Mozart angemessene Tongebung soweit eingelebt, daß ein befriedigender Eindruck zustande kam. Sehr wertvoll ist es für das zeitgenössische Schaffen, daß durch die räumlichen Verhältnisse im Schlößchen Ausführende und Zuhörer viel schneller einander angenähert werden als in anderen Konzertsälen. Ein Podium gibt es hier nicht, Künstler und Publikum befinden sich „auf der gleichen Ebene", und da sich niemand erhöht, fühlt sich auch niemand erniedrigt. Dieses Fehlen sonst erst zu überwindender Hemmungen überträgt sich aber auch auf die Musik selbst, und da gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen ja vielfach noch eine merkwürdige Zurückhaltung besteht, ist der Oesersaal tatsächlich eine gegebene Stätte für die Pflege zeitgenössischer Musik. Die letzte zeitgenössische Kammermusik bot mit Werken von Emborg, Theodor Blumer und Sofie Rohnstock allerdings eine Schaffensbasis, die sich im allgemeinen mit formsicherer, wenn auch unpersönlicher Handhabung spätromantischen Formelgutes begnügt. Lediglich Emborgs Duo für Klavier und Violine ließ durch eine ausgeprägtere, wohl national bedingte Tönung aufhorchen. Ein von Bruno Golz durchgeführter Strachwitz-Rethel-Abend, der auch Kompositionen Strachwitzscher Balladen brachte und damit Dichtung, Malerei und Musik zur Einheit band, wurde mir als sehr gelungen geschildert.

Hans Stieber las aus seiner neuen Operndichtung „Der Dombaumeister". Ihr tragender Gehalt ist der tragische Konflikt zwischen der Werkverantwortlichkeit des Künstlers und einer kleinlichen, mißverstehenden und sogar mißgünstigen Umwelt. Die Durchführung dieses Motivs erscheint, rein von der textlichen Seite genommen, sehr fesselnd und gelungen und erweckt ziemliche Hoffnungen auf diese neue Oper, deren Uraufführung der Dichterkomponist dem hiesigen Städtischen Theater zugesagt hat.

Landeskonservatorium. Die gemeinsame Opferfreudigkeit von Lehrerschaft und Studentenschaft ermöglichte eine symbolische Verschönerung des Hauses: Eine Büste des Schirmherrn der deutschen Kunst, des Führers und Reichskanzlers, die von der einheimischen Künstlerin Grete Zschaplowitz-Seiffert geschaffen worden war, konnte am 4. Mai in einer Feierstunde enthüllt werden. Die Büste hat im ersten Stock der Halle Aufstellung gefunden. Nach einer Begrüßung durch Prof. Max Ludwig und einer langen, ausführlichen Rede des NSDSTB-Reichsmusikreferenten Schroth enthüllte Stadtrat Hauptmann mit kurzen, treffenden Worten die Büste und übergab sie der Obhut des Landeskonservatoriums unter besonderem Hinweis auf jenes Wort des Führers, das die Querleiste über der Büste bildet: „Die Kunst ist eine erhabene, zum Fanatismus verpflichtende Mission". Der Direktor Prof. Walther Davisson übernahm mit kurzen Worten die Büste in die Obhut des Landeskonservatoriums. Darbietungen des Institutsorchesters unter Prof. Davisson und der Kantorei unter Joh. Nep. David bildeten den sinnvollen musikalischen Rahmen dieser eindrucksvollen Feierstunde.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die letzte Neuheit der Staatsoper bildete das von Marko Frank mit Musik ausgestattete und zu diesem Zweck durch Friedrich Schreyvogel ein wenig umgearbeitete Eifersuchtsdrama „Die fremde Frau" von Alexandre Bisson. Es war seinerzeit im Burgtheater zu sehen und hatte als Schauspiel von starker Theaterempfindung und gewaltiger Rührseligkeit großen Erfolg. Daß die Ausbrüche von Leidenschaft den Musiker reizen, ist begreiflich; sie allein reichen aber nicht hin, eine Oper draus zu machen. — Jacqueline, eine liebebedürftige moderne Frau, hat ihren Gatten Fleuriot, einen Staatsanwalt von starrsten Rechtgrundsätzen und etwas trockenem, unliebenswürdigem Wesen, betrogen und mit dem neuen Geliebten verlassen. Nun kehrt sie reuig zurück, um ihr Kind zu sehen, dem man die ungetreue Mutter als tot ausgegeben hat, wird aber von dem Gatten mit brutaler Unversöhnlichkeit abgewiesen. Sie sinkt nun immer tiefer und endet als Kassierin in einer Bar, die zufällig auch von ihrem Gatten und dem inzwischen erwachsenen Sohn Raymond besucht wird. Keiner erkennt sie, und sie selbst ist ängstlich bemüht, der Sohn solle nie das Geheimnis der unglücklichen Mutter erfahren. Aber der Besitzer der Bar, Laroque, der hier Zusammenhänge ahnt und aus dem Skandal in der Familie des Staatsanwalts Geld zu erpressen sich anschickt, wird von Jacqueline in einer Aufwallung von Verzweiflung niedergeschossen. Den letzten Akt füllt die Gerichtsszene, bei der der eigene Sohn sein Plaidoyer zur Verteidigung der Mutter hält. Die Angeklagte spricht keine Silbe, um ihr Kind nicht preiszugeben; Raymonds Verteidigungsrede wird von selbst zur Anklage gegen den Vater, Jacqueline wird freigesprochen, bricht aber vor Aufregung zusammen. — Das Stück wirkt als Schauspiel auch in der Opernfassung außerordentlich stark, nur ist es keine Oper geworden: die Musik schweigt auf lange Strecken hin überhaupt, daher wirken die eigentlich musikalischen Stellen, wie die große Arie der Jacqueline im 1. Akt, die vergeblich den starren Gatten zum Verzeihen bewegen will, ein Liebesduett Raymonds mit seiner Braut, dann der große Schmerzensausbruch der Angeklagten im Gerichtssaal und das Schlußduett zwischen Mutter und Sohn, eher wie musikalische Einlagen als wie eine organisch aufgebaute und verarbeitete Opernmusik. Ein großer Teil des Stückes, und fast der ganze III. Akt bleibt Prosaschauspiel. Behält es dadurch wohl die theatralisch packende Wirkung, so ist damit doch die Oper als solche aufgehoben. Denn es ist eben doch nicht zu leugnen: die Oper als Kunstgattung lebt von der Illusion, die sie erzeugt, von der Entfernung der Handlung ins Überzeitliche; wird die Illusion aufgehoben durch den Rückfall in alltäglichste und nüchternste Realistik, so ist von der Oper nichts mehr da. Im vorliegenden Falle vollzieht sich diese Aufhebung des musikalischen Kunstwerks noch dazu mehrere Male: der III. Akt beginnt als reine Gerichtssaalverhandlung, von Kunst ist hier überhaupt keine Rede. Wenn nun plötzlich eine der beteiligten Personen im Gerichtssaal zu singen anfängt, noch dazu mit Begleitung der Wiener Philharmoniker, so muß dieser unvermittelte und unbegründete Riß als im höchsten Grade peinlich und unecht empfunden werden; Dieses Schwanken, das Wiederaufrichtenwollen des Opernhaften, das Wiederzerreißen des schönen Wahns und abermaliges Übertünchen nüchternster Gerichtssaalprosa durch musikalische Untermalung scheint schließlich der Komponist selbst als unmöglich zu empfinden, und so läßt er zur Prosarede wenigstens die Rührtrommel wirbeln: ist ja auch Musik! Bleibt immerhin die starke Theaterwirkung des Schauspiels, der sich einige wohlklingende und dankbare gesungene Partien anschließen; soweit der Musik überhaupt Raum gewährt wird, hat Frank hübsche melodiöse Einfälle in seiner geschickten, klugen und sicheren Art verarbeitet, ohne sie freilich zu größerer formeller Ausgestaltung emporzuführen. Das Vorwalten des Melodramatischen erweist sich nicht als besondere Stärke. — Die Schwierigkeit der Darstellung auf der Opernbühne lag darin, daß die Sänger zugleich gute Prosaschauspieler sein müssen. Dies gelingt am besten Fred Destal (Fleuriot) und Alfred Jerger (Laroque), Ella Flesch weiß mit mächtigem Stimmaufwand höchste Leidenschaft auszudrücken. Die Partie der Helene (Raymonds Braut) wäre aus unsern ständigen Opernkräften leicht und besser zu besetzen gewesen; die Heranziehung der gesanglich unser-

tigen Daisy Kurz-Halban war ganz überflüssig. Ihr Partner Richard Sallaba (Raymond) überzeugt durch seine (gesprochene) Verteidigungsrede mehr als durch sein Singen. Vorzüglich sind die beiden Erpresserfiguren in Maske, Rede und Bewegung mit William Wernigk und Nikola Zec besetzt. In einer kleineren Rolle fällt Wanda Achsel sympathisch auf. —

Mit einer wahrhaft festlichen, frisch und natürlich musizierten Aufführung der IX. Sinfonie Beethovens schloß Dr. Karl Böhm seinen Zyklus im Konzertverein. Es ist nur natürlich und höchst erwünscht, daß er auch für die kommende Spielzeit zum Leiter dieser Konzerte bestimmt wurde: frei von aller Pose, von Überspitztheit und vom Hineingeheimnissen, tut Böhm zu diesen großen Werken nichts dazu, als daß er sie mit der höchsten technischen Feinheit ausarbeitet. In der Neunten wurde so die beständige Gesteigertheit des ersten Satzes, das im Zeitmaß nicht überspitzte Scherzo, die zarte ergreifende Empfindung des langsamen und der alle Geister des Werkes heranrufende, in höchster Extase gipfelnde letzte Satz zu überwältigender Wirkung gebracht. — Auch Oswald Kabasta beschloß seinen Zyklus mit einem großangelegten und einheitlich geführten Konzert: es galt, den 40. Todestag von Brahms festlich zu begehen, und geschah mit dem wunderbaren Doppelkonzert für Geige (Erika Morini) und Violoncello (Gregor Piatigorsky) zwischen den „Haydn-Variationen" am Beginn und der Vierten Sinfonie am Schluß. Die Feier wurde zugleich zu einer Feier für Kabasta und sein vorbildliches Orchester (Wiener Symphoniker). Von gleich erlesener Klarheit und Schönheit war die Ausführung brahmsischer Kammermusik, mit der die akademische Mozartgemeinde dem Genius huldigte; auf voller Höhe stand die Wiedergabe der Klarinettensonate durch Wilhelm Krause und Walter Kerschbaumer, desgleichen die des Klarinettenquintetts: mit Edith Steinbauer und Willi Hübner (Geigen), Dora Streicher (Bratsche), Wilhelm Eipeldauer (Cello) und Wilhelm Krause (Klarinette), nicht minder die Aufführung des berühmten Horntrios durch Edith Steinbauer, den Philharmoniker Ludwig Kainz (Horn) und Prof. Kerschbaumer.

Die Kühnheit Bruno Walters, in einem Philharmonischen Konzert eine Neuheit von Kurt Weill zu bringen — die aus drei, ohne Pause ineinander übergehenden Sätzen bestehende „Symphonische Phantasie" (mit dem Untertitel „Drei Nachtstücke") — führte bei besonnenen und unvoreingenommenen Zuhörern (trotz dem Beifallsgetöse der „Anhänger") nur zur klärenden Einsicht in die Leere solcher, dem Wesen wahrer Musik fremden Kunstübung: alle die Mätzchen einer dem Jazz angenäherten instrumentalen Koloristik (als hauptsächlichstem Ideenträger) mit der vordringlichen Melodieführung durch die Trompete werden durch die geringe Erfindungsgabe, eine etudenhafte Motivik und die unausgesetzte, schwatzhafte Beweglichkeit nicht wett gemacht. Wie das Auftauchen einer neuen Welt aus dem Chaos wirkte daraufhin Straußens „Don Juan" und (wiederum) die IV. von Brahms, wenngleich der Dirigent hier mit weniger Anteilnahme am Werk zu sein schien: sie wirkten aber für sich und durch den Gegensatz zum Vorausgegangenen. — Ein selten gehörtes Werk Webers führte der Carl Maria Weber-Bund unter seinem neuen tüchtigen Kapellmeister Hellmuth Klinkig auf: das „Große Potpourri für Violoncello und Orchester", ein Jugendwerk, das aber die Kennzeichen Weberscher Orchestersprache, ritterlich schwungvolles Heldentum und versponnene Träumerei unverkennbar aufweist und dessen Solopart von Bruno Zukriegel vortrefflich wiedergegeben wurde. —

Das Prix-Quartett hat abermals eine wertvolle Neuheit zur Erstaufführung gebracht: das Klarinettenquintett von Karl Rausch, das besonders durch den langsamen Satz starken Eindruck hinterläßt. Zwei Kammermusikvereinigungen besuchten uns als Gäste: das „Dänische Quartett", bestehend aus den Herren Gilbert Jespersen (Flöte), Erling Bloch (Geige), Torben Svendsen (Cello) und Lund Christiansen (Klavier) machte uns mit mehreren beachtenswerten Stücken nordischer Komponisten bekannt, einer Sonate für Geige und Klavier von Karl Nielsen, einem Trio für Geige, Cello und Flöte von Johann Hye-Knudsen, die beide ziemlich frei in der Form gehalten sind, sowie einem schwungvollen, auch harmonisch eigenartigen Quintett für Flöte, Geige, Bratsche, Cello und Klavier von Hermann Sandby. Ferner ist das „Hart-House-Streichquartett" zu nennen, das aus Kanada kommt und ebenfalls eine Neuheit mitbrachte: die „Moods" (d. i. „Launen"), eine Reihe von klang-

vollen musikalischen Charakterbildern des englischen Komponisten Warner. Daneben mögen aber die heimischen Kammermusikvereinigungen nicht vergessen werden: das „Konzerthausquartett", das „Dresdner Streichquartett" und das Kolisch-Quartett, die sich mit schönen Erfolgen in den Dienst eines Schubert-Kammermusikzyklus im Konzerthaus gestellt und ausgezeichnet gespielt haben. — Das Klaviertrio von Otto Modler ist eine formal und thematisch fesselnde Komposition; sie wurde (in einem Kammerkonzert Karl Winklers) durch Lissy Siedek, Walter Fidelsberger und Josefine Rodler vorteilhaft zur ersten Aufführung gebracht.

Dem Schaffen von Otto Siegl galt ein Abend, an dem Erich Bruckner mit dem Wiener Kammerorchester das „Concerto grosso antico" neben Liedern und Chören zur Aufführung und damit dem begabten und schaffensfrohen österreichischen Komponisten neuen Ruhm und neue Freunde einbrachte.

Dem jubilierenden „Gesangverein österr. Eisenbahnbeamter" hatte Julius Bittner ein neues Chorwerk gewidmet, das unter Lafites Leitung zur Erstaufführung kam: „Der Schnapphähne Winterlied", ein frisches urwüchsiges Kraftstück für Chor und Orchester, dessen Text vom Komponisten selbst herrührt. Starken Beifall errang auch der „Hymnus auf den Kahlenberg", ein Gedicht Josef Weinhebers, in der geschickten und wirksamen Vertonung von Rudolf Pehm. — Auch der Schubertbund brachte in seinem Orchesterkonzert Neuheiten: das machtvoll gesteigerte „Ostergebet" von Franz Hafenöhrl, sodann ein fein getöntes, gut gesetztes „Ave Maria" von Josef von Wöß, bei dem die Opernsängerin Maria Dery Spitzmüller mit zarter Einfühlung das schöne, über dem Männerchor schwebende Sopransolo sang; das von Emanuel Seidler vertonte Wildgans'sche Gedicht „Die blinden Soldaten" zeichnet sich durch klare Anlage und gut festgehaltene Stimmung aus; der Chor „Steigt der Frühling aus dem Tal" von Heinrich Schöny ist durch Deutlichkeit der linearen Zeichnung und hohen Schwung bemerkenswert. Neben diesen Uraufführungen gab es noch mehrere Erstaufführungen in z. T. geänderter Fassung, so das herzhaft marschierende „Lied vom Kaiser Arnulf von Kärnten" von Wilhelm Kienzl und Max Keldorfers „Wieland der Schmied", das eine besondere orchestrale Farbe und Charakterisierung durch die das Stück durchlaufenden Amboßschläge erhält; endlich Max Eggers „Sang an die Sonne", hier wurde das Sopransolo durch Louise Brabbée mit hohem dramatischen Ausdruck gesungen. Die Zwischennummer bestritt ein junger Geiger Gerhart Täschner mit der klar und rein gespielten Bachschen Chaconne. — Der „Wiener Lehrer-a-cappella-Chor" hat in seinem neuen Dirigenten Reinhold Schmid einen künstlerischen Führer gewonnen, der durch die Zusammenstellung des Programms ebenso wie durch die Durchführung des ersten, ihm anvertrauten Konzerts die gegebene Bestimmung erwies; neben älteren, hier kaum je gehörten Chorwerken, wie der romantischen „Ballade" von Max von Schillings, kam auch die neuere Chormusik zu ihrem Recht, etwa mit dem auf ein russisches Volkslied ausgearbeiteten „Sonnenhymnus" von Karl Kämpf, dem „Drescherlied" von Othmar Gerster oder dem dreistimmigen „Capriccio" von Walter Rein. — Der von Gustav Gruber zu tüchtiger Arbeit herangebildete Musikverein „Haydn" brachte als eine nette und ansprechende Neuheit die „Intermezzi" für kleines Orchester von Othmar Wetchy. — Luise Brix, als Liedersängerin sehr geschätzt, stellte ihre Kunst in den Dienst lebender Komponisten; aus der Fülle des von ihr Gebotenen erwähnen wir die zarten Lieder von Reinhold Schmid, die stimmungsvollen von Kurt Tenner und die vom Streichquartett begleiteten, von starker Empfindung und hübscher Gestaltung zeugenden Gesänge von Franz Hafenöhrl.

Noch ist eine Veranstaltung zu nennen und mit besonderer Anerkennung zu betonen, die wir dem Wiener Rundfunk und seinem künstlerischen Leiter Oswald Kabasta verdanken: ein Abend, der dem vor 10 Jahren verstorbenen Wiener Komponisten Carl Prohaska gewidmet war. Neben der feinen und witzigen „Serenade" und einigen von Erika Rokyta gesungenen Orchesterliedern war es insbesondere die herrliche Motette „Aus dem Buche Hiob", die die Größe und die ernste Kunst des dahingegangenen Meisters aufs neue anschaulich machte. Es wäre unverzeihlich, wenn diese Werke, wie leider bisher, der Vergessenheit anheim gefallen blieben. — Der 60. Geburtstag Alexander Wunderers, der nicht nur

als 1. Oboist im Opern- und Philharmonischen Orchester und als langjähriger Vorstand der Wiener Philharmoniker, sondern viel mehr noch durch sein vorbildliches erzieherisches Wirken an der Musikakademie und im Rahmen der Wiener Bachgemeinde sich hervorragende Verdienste erworben hatte, wurde zum Anlaß genommen, ihn auch als Komponisten hervortreten und seine Berufenheit dokumentieren zu lassen; sein „Festliches Präludium" für Hornquintett und Solotrompete ist ein so wirksames und klangschönes Stück, daß es bei künftigen festlichen Anlässen wohl öfter gehört werden dürfte; ein wertvolles Stück intimer Musik ist auch seine von vokalen und instrumentalen Köstlichkeiten erfüllte Kantate „Die Jahreszeiten in Ober-St. Veit". Drei „Herbstlieder" von Wunderer kamen dann auch an dem Bratschenabend von Gustav Gruber (über den gleich gesprochen werden soll) als wirkungsvolle Schlußnummer zur ersten Aufführung; schon die Besetzung für Bariton (Hans Duhan), Klarinette (Leopold Wlach), Viola (Gruber) und Klavier (Wunderer selbst) gab den klanglichen Rahmen für die innige, von romantischer Empfindung getragene Stimmung dieser auch textlich von Wunderer herrührenden poetischen Stücke. Besonders ergreifend wirkt das dritte Lied „Herbstliche Liebe" mit dem Klaviervorspiel, das uns von der Seele des Dichterkomponisten Alexander Wunderer mehr verrät, als er in seiner Bescheidenheit und ängstlich gehüteten Reserve vielleicht öffentlich zugestehen möchte. Der Konzertabend des ausgezeichneten (und auch als Mitglied des Sedlak-Winkler-Quartetts aufs höchste geschätzten) Bratschisten Gustav Gruber verdient aber auch an und für sich mit vollster Anerkennung hervorgehoben zu werden, nicht allein wegen der Wahl so ausgezeichneter Mitwirkender, wie des schon genannten Kammersängers Duhan, Erika Rokytas, des Meisterklarinettisten Leopold Wlach und der über alles Lob erhabenen Pianistin Magda Rusy, sondern vor allem schon deshalb, weil solche Abende intimen, ernsten und nur auf künstlerische Hochleistung abgestimmten Musizierens bei uns so selten geworden sind. Nach der Viola-Klavier-Sonate von Egon Kornauth, einem melodisch üppig quellenden und mit starker Hand geformten Stück, das seine Durchschlagskraft trotz seiner 25 Jahre bewahrt hat, kam die von gesunder Musizierfreude und originellen Eingebungen getragene Sonate gleicher Besetzung von Hans Schimmerling erstmalig zu Gehör; von der stärksten Wirkung ist auch hier der letzte Satz. In anderes Gebiet führten die beiden Uraufführungen von Alfred Uhl: ein Instrumentallied für Sopran mit Begleitung von Klarinette und Klavier, betitelt „Sehnsucht zurück", und ein Trio, mit Namen „Kleines Konzert für Viola, Klarinette und Klavier". Das Lied fesselt durch die gut festgehaltene schwermütig versonnene Stimmung, das Trio durch eine eigenwillige, aber mit schöner Konsequenz durchgeführte Thematik. Von bewährter Gediegenheit sind auch die beiden ebenfalls von Klarinette und Klavier begleiteten Lieder von Josef Marx und Josef von Rinaldini; Carl Lafite besteht mit Glück das Wagnis, seine vier volkstümlichen Sopran-Lieder bloß von der Bratsche begleiten zu lassen, deren verschiedenen Stimmungsgehalt er durch abwechselnde Form in der Linienführung auszuschöpfen versteht, obwohl die Bratsche, das herrlich singende Instrument, einen nicht unbeträchtlichen Teil des Interesses absorbiert. Neben den oben genannten famosen Mitwirkenden war es der Konzertgeber selbst, dem für die Wärme seines technisch vollendeten Spiels und für den ganzen gelungenen Abend hohes Lob gebührt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des heiteren musikalischen Silben-Preisrätsels

von Bruno Wamsler, Lauscha (Februar-Heft 1937).

Fröhlichste Faschingslaune schlug uns nochmals entgegen aus den zahlreichen Einsendungen zur Aufgabe, die im diesjährigen Februarheft veröffentlicht war!

Zu finden waren die folgenden Worte:

1. Trugschluß
2. Radeglia
3. Irmler
4. Neuendorff
5. Kalisch
6. Erotic
7. Nicolau
8. Werra
9. Oesterreich
10. Lavignac
11. Lotti
12. Tartüff
13. Indifferenter Griff
14. Courante
15. Hoyer
16. Nasat
17. Unison.

Und aus deren Anfangs- und Endbuchstaben fügte sich Fafners Spruch:

„Trinken wollt' ich, nun treff' ich auch Fraß".

Unter den 86 eingegangenen richtigen Lösungen hat das Los folgende Preise entschieden:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Liselotte Hesse, Frankfurt a. M.;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt a. M.;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Lucier Karch, Deidesheim;

und je 1 Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Pfarrer Oksas, Budwethen; Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal; Willy Schmidt, Pianist, Hagen i. W. und Hauptlehrer Josef Schuder, Kötzting.

Unter den kompositorischen und dichterischen Ausgestaltungen, die die Rätsellösung diesmal wieder so vielfach erfuhr, fallen 3 Arbeiten als besonders vortrefflich auf: Univ.-Prof. Alfred Lorenz' (München) ausgezeichnete 8stimmige Verarbeitung des Rätselmotivs, die wir nebenstehend zur Kenntnis unserer Räselfreunde bringen; Oberstudiendirektor Carl Rorichs (Nürnberg) „Groteske" für Basso ostinato über das Rätselmotiv — eine ganz köstliche musikalische Ausdeutung der Lösung und Georg Straßenbergers (Feldkirch/Vorarlberg) „Burleske" für drei Instrumente (Oboe, Klarinette und Fagott), die das „Trink-Fraß-Motiv" humorvoll, geschickt und klangvoll verarbeitet. Diesen 3 Herren steht ein Sonderpreis von je Rm. 8.— zur Verfügung.

Auch eine ganze Reihe weiterer Einsendungen zeugte von der heiteren Laune, die die Beschäftigung mit dem Rätsel ausgelöst hat.

Wir nennen zunächst jene musikalischen Ausgestaltungen, die zur Aufgabe selbst in engerer Beziehung stehen: Lehrer Fritz Hoß' (Salach) „Heckenlied", eine Vogelhochzeit mit einer gleichzeitigen humorvollen Zeichnung; Lehrer Rudolf Kocéas (Wardt) 3stimmige Invention, in welcher sich das „Trink-Fraß-Motiv" mit dem Studentenlied „Ergo Bibamus" fröhlich verbindet; MD Bruno Leipolds (Schmalkalden) Kanon auf das Rätsel-Wort; Erich Margenburgs (Wittenberg) Kanon der „Drei hungrigen und durstigen Wanderer" und Kantor Walter Schmidts (Lauscha) 4stimmige Fuge, die auch ihrerseits das Thema gut und geschickt verarbeitet. Oberlehrer Martin Georgis (Thum) „Landsknechtslied" für Männerchor steht nur in einer sehr losen „geistigen" Verbindung zur Aufgabe und die treffliche Courante für Flöte, Oboe und Fagott von Studienrat Georg Amft-Bad Altheide und das frisch-fröhliche Scherzo für Streichquartett von KMD Richard Trägner-Chemnitz, das — vielfach von Triolen beschwingt — in einfachen melodischen Linien dahin eilt und in seiner guten Stimmführung dem Kenner aufrichtige Freude bereitet, stehen nur leider in einem sehr losen Zusammenhang zur Aufgabe. Auch eine Reihe ergötzlicher Verse haben wir mit Vergnügen festgestellt: Studienrat Karl Bergers (Freiburg i. B.) Epos „An den Sänger!"; Martha Brendels (Augsburg) „Dank an das immer hilfsbereite Lexikon von Wilhelm Altmann"; Eva Borgnis' (Königstein i. Taunus) „Klage"; Rektor R. Gottschalks (Berlin) musikgeschichtlicher Streifzug „Vor der Neidhöhle"; Lehrer Max Jentschuras (Rudersdorf) „Moderne Fragen zu Wagners Rheingold"; KMD Arno Laubes (Borna bei Leipzig) „Erlebnis" ergänzender Art („. . . der Trank lag auf der Wirtshausbank!"). Allen Vorgenannten halten wir je einen Sonderbücherpreis von Rm. 6.— bereit.

Und schließlich gebührt noch ein Sonderbücherpreis von je Rm. 4.—: H. Kautz-Offenbach für sein recht hübsch gedachtes einaktiges Drama nebst Vorspiel „Sieg der Liebe im Frieden" und Studienrat Ernst Lemke-Stralsund für sein ansprechendes Studentenlied „Die Brünnlein, die da fließen", welch beide Einsendungen nur eben in keinem sichtbaren Zusammenhang zur Aufgabe mehr stehen. Ferner Max Menzel-Meißen für seinen „Monolog Fafners", Theodor Röhmeyer-Pforzheim für seine „Lebensweisheit" und Musiklehrer Ernst Tanzberger-Jena für seine Verse auf „Fafners Mord".

Nun bitten wir um recht baldige Bekanntgabe der Wünsche unserer Preisgekrönten und schließen den Kreis mit der Nennung der übrigen Einsender richtiger Lösungen:

Heinrich Anke, Leipzig — Elly Arnau, Rostock i. M. —

Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal — Margarete Bernhard, Radebeul-Dresden — Prof. Brieger, Jena — Eva Bröschen, Wernigerode —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße O.-S. —

Paul Döge, Borna b. Leipzig —

Manfred Fladt, Stuttgart —

Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen/Th. —

A. Hacklinger, Landshut — A. Heller, Karlsruhe/B. — Kaspar Heßler, Pianist und Klavierlehrer, Gronau i. W. — Walter Heyneck, Leipzig — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg — Josef Huber, Organist und Musiklehrer, Essen —

Das Erlebnis des Rätselstellers ist aber nicht vereinzelt. Im letzten Sommer waren die Bayrischen Alpen so überfüllt und es wurden so viele Wurstpackete allüberall liegen gelassen, dass der Spruch aus allen Tälern folgendermassen über die Berge hallte!

[Leider hatte der Sänger kein Mikrophon bei der Hand,]
[Sonst hätte es diesen Chor ergeben:

Alfred Lorenz

Trinken wollt ich, nun triff ich auch Frass!

Frass! Frass! Frass!

ppp Die Brötchen verschwinden im Rachen.

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
Anneliese Kaempffer, Göttingen — Bruno Kaupa, Hamburg — Frau Anneliese Klaute, Worms — Gregor Knüppel, Organist, Essen-Altenessen — Dora Kottwitz, Leipzig — Alfred Kramer, Danzig-Langfuhr — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Margot Kupfer, Berlin —
MD Hermann Langguth, Meiningen — Arno Laube, Borna b. Leipzig — Styrbjörn Lindedal, Göteborg — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa.
Hubert Meyer, Amtssekretär, Walheim b. Aachen —
Amadeus Nestler, Leipzig — A. Norkus, Stettin —
Erich Odermann, Sosnowiec/Polen —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden i. O. — F. Peters-Marquardt, Musikhistoriker, Coburg — Liesel Pohle, Oberhausen-Sterkrade — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg a. d. L. — Studien-Assessor Schönamsgruber, Nördlingen — Otto Schulz jun., Hamburg — Ernst Schumacher, Emden — Heinz von Schumann, Königsberg — Emmy Spindler, Rottweil a. N. — Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Vera Suter, Pianistin, St. Gallen — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen/CSR. —
Studienassessor Rudolf Trentzsch, Auerbach i. V. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. —

Musikalisches Buchstaben-Preisrätsel.

Von Josef Drechsler, Köln.

Aus folgenden 80 Buchstaben:

aaaaaaaa — bb — cccc — ddd — eeeeeeeeeeee — ff — gg — hhhh — i — kk — lll — m — nnnnnnnn — oooo — rrrrrrr — ssssss — tttt — uuu — z

sind 13 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen ein Thema bezeichnen. Wie heißt dieses Thema in Notenschrift? Wählt man je einen weiteren Buchstaben aus den einzelnen Wörtern (wobei deren Stellung im Rahmen des Gesamtortes unterschiedlich ist), wird der Name des Komponisten ebenfalls von oben nach unten gelesen ersichtlich. Wie heißt der Komponist und in welchem seiner Werke kommt dieses Thema vor?

1. Berühmter deutscher Komponist,
2. musikalische Tempobezeichnung,
3. mehrsätzige einheitliche Komposition,
4. deutscher katholischer Kirchenmusiker,
5. dänischer Komponist,
6. berühmter Liederkomponist,
7. französischer Komponist des 19. Jahrh.,
8. Kompositionsart strengen Stils,
9. Tonsatz heiteren Charakters,
10. Komponist aus Böhmen.
11. deutscher Musikforscher und Bibliograph,
12. Tonstück mit mehreren freien Sätzen,
13. Kirchlicher Gesang.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. September 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilhelm Altmann - Wadim Borrissowsky: Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore. 148 S. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Josef Ahrens: Passanezzo und Fuge g-moll für Orgel; Präludium, Arie und Toccata a-moll für Orgel und „Zu Betlehem geboren", kl. Weihnachtspartita für Orgel, Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

E. d'Arba: „The Lamb-child" für Gesang und Klavier; „Wizardry" für Gesang und Klavier. J. & W. Chester, London.

Camillo Artom: Gli Elementi D' Espressione Della Musica. G. B. Paravia & Co., Torino.

Cesar Bresgen: Sonatine für Alt-Flöte und Klavier, Werk 18/2. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Cesar Bresgen: Sonatine F-dur für Blockflöte und Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

D. R. le Brun: 4 Stücke für Klavier. J. & W. Chester, London.

Erwin Fischer: Jahrbuch der Volksmusik 1937. 110 S. gr. 8°, geb. Rm. 1.65. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Rio Gebhardt: Aus der Spielzeugschachtel. Suite für Klavier. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Peter Gradenwitz: Johann Stamitz. Band 8 der Veröffentlichungen d. Musikwissenschaft. Instituts der Deutschen Universität, Prag. R. Rohrer-Brünn.

Chr. W. Gluck: L'innocenzia giustificata. (Band 82 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".) Universal-Edition, Wien.

G. F. Händel: Mirtillo-Suite. Ausgew. Sätze aus der Oper „Il pastor fido" für Streichorch., Flöte, 2 Oboen und Klavier (in der Sammlung „Perlen alter Kammermusik" von Arnold Schering). C. F. Kahnt, Leipzig.

G. F. Händel: Festmusik in B-dur. Herausg. von Adolf Hoffmann. (Heft 1 der Sammlung „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Alfred Jacobs: 30 Doppel- und Triolenzungenübungen für Zugposaune. Rm. 3.—. Afa-Verlag, Berlin.

Oskar Lang: Armin Knab. VI, 114 S. mit 30 Notenbeispielen, einem Bild, 1 Facsimile und Werkverzeichnis. Kart. Rm. 4.—. C. H. Beckische Verlagsbuchhandlung, München.

Walter Lott: Verzeichnis der Neudrucke alter Musik. Herausg. im Auftrag des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung. 1. Jhrg. 1936. Fr. Hofmeister, Leipzig.

Gerhard Maaß: Der Jahresspiegel. Eine Folge kleiner Monats-Musiken. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Gerhard Maaß: „Flammenruf" f. einstimmigen Chor und Streicher Mk. 1.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hans Mersmann: „Volkslied und Gegenwart". 96 S. Kart. Rm. 2.50. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

W. Papenkopf: Die Flöte in Sage und Geschichte. Rm. 1.—. Selbstverlag.

Emil Rödger: Zwei Passionsgesänge für gem. Chor. Werk 27. Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Peter Schmidt: Theophil Forchhammer. Ein unbekannter Meister des 19. Jahrhunderts. 106 S. 8°. Rm. 3.50. Walter G. Mühlau, Kiel.

Oscar Wermann: Sechzig signierte Choräle mit je zwei Bässen. Rm. 3.— no. A. Brauer - F. Ries, Dresden.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WERNER FREYTAG: Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert; Greifswald Universitätsverlag Bamberg 1936 (in Pommernforschung, Studien zur Musik in Pommern, herausg. von Prof. Dr. H. Engel, Heft 2). 8° 171 S.

Musikgeschichte ist ein Stück Kulturgeschichte, wenn das Musikwesen einer Stadt gründlich und quellenmäßig erforscht und dargestellt wird. Der Verfasser schreibt nicht über die Entwicklung von Kunstformen, sondern erzählt nur ausführlich, wie sich das musikalische Leben im Rahmen der Stadtgeschichte abspielte. Nach einem kurzen Blick auf die Zustände um 1700, wo Stettin noch schwer an den Folgen der Belagerung und Zerstörung durch den Großen Kurfürsten (1677) litt, wird die Musikpflege in den königlichen und städtischen Kirchen aktenmäßig geschildert. Das freie Musikgewerbe und das Konzert und Theater schließen sich an. Endlich werden Werke der Stettiner Komponisten des 18. Jahrhunderts, F. G. Klingenberg, M. Rohde, G. Klingenberg, Th. A. Volckmar, Chr. M. Wolff, S. F. Brede in kurzen Umrissen beschrieben und bewertet. Eine besondere Zeittafel ist den Organisten gewidmet. Es sind nur Kleinmeister ohne klingende Namen, aber auch sie haben sich in ihrem beschränkten Kreise ehrlich um die Musik verdient gemacht.

Forschungen wie die vorliegende, die mit großem Fleiße durchgeführt ist, sind schätzbare Bausteine für die allgemeine deutsche Musikgeschichte. Man denkt beinahe an ehrbare Meistersingerschulen, die zum Kulturbilde der deutschen Stadt, zumal im Grenzlande, gehören. Um 1700 war Stettin noch schwedisch, kam aber 1720 mit Vorpommern bis zur Peene an Preußen, womit ein neuer Zeitabschnitt für die Stadt begann.

Prof. Dr. W. Golther.

FRANZ FELDENS: Musik und Musiker in der Stadt Essen. Die Geschichte der Musik in der Stadt Essen seit ihrer Gründung im 9. Jahrhundert. Walter Bacmeisters Nationalverlag, Essen, 1936.

Franz Feldens erste Essener Musikgeschichte ist ein dankenswerter Versuch, am Beispiel einer erst spät zu einem künstlerisch bedeutsamen Musikleben gelangten Stadt die außerhalb der alten Kulturzentren — im breiten Durchschnitt sozusagen — vorhanden gewesenen Grundlagen heutiger Musikpflege aufzuzeigen. Von da aus hat das an sich nicht gerade dankbare Beginnen, die Musikgeschichte einer solchen Stadt zu schreiben, einen besonderen Reiz. So stehen hier im Mittelpunkt des an dreihundert Seiten starken Werkes die Jahre von 1830 bis 1890, da einzelne Bürger — Kaufleute — von bescheidenen Anfängen her ein allmählich zu einiger Regelmäßigkeit kommendes Musikleben aufbauten. Hendrik Witte, Herm. Abendroth, Max Fiedler und Joh. Schüler haben in ihrer Tätigkeit als Leiter des Essener Musikvereins auf den Schultern jener Männer gestanden. Was Feldens gibt, ist vor allem eine mit Fleiß zusammengetragene Fülle von Material. Für die ersten Jahrhunderte ist das wenige Vorhandene mit Allgemeinem ergänzt und in ein Bild gebracht, bei der neueren Zeit läßt Feldens die Dinge mehr für sich sprechen; er faßt den Begriff „Musik" im weitesten Sinne und gibt auch über die gerade für die kleine Stadt wichtigen Angelegenheiten der Unterhaltungs- und Festmusiken Aufschluß. Er verzeichnet alle musikalischen Regungen und belegt sie mit ausführlichen Quellenzitaten. In der neuesten Zeit schwillt deren Flut natürlich sehr an; die Sammlung überwiegt fast die Darstellung, umsomehr, als die Fülle der Dokumente und Aufzeichnungen nicht immer in geradem Verhältnis zur Wichtigkeit des Behandelten steht. Doch mindert das den Wert der Arbeit nicht, die diesen umfangreichen Stoff überhaupt zum ersten Male zusammenbringt und zunächst Vollständigkeit erreichen will. Später wird die um Zusammenschau bemühte Arbeit des Geschichtsschreibers leicht das ausgleichen können, was Feldens in der ersten Auflage noch hinter das Zusammentragen des Chronisten zurückgestellt hat.

Alfred Brasch.

Musikalien:

für Klavier

IGOR STRAWINSKY: Concerto per due Pianoforte Soli, 1935. 6 RM. (Zur Ausführung werden 2 Exemplare benötigt.) Verlag B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Die Originalliteratur für zwei unbegleitete Klaviere ist bekanntlich nicht allzu groß. Unter dem verhältnismäßig Wenigen sind allerdings herrliche Schätze. Diese Tatsache und die Absicht, ihnen nun auch ein Werk in Konzertform hinzuzufügen, verpflichtete den Komponisten zu einer besonderen Leistung. Das hier anzuzeigende „Concerto" von Igor Strawinsky ist nicht nur eine neue Bahnen der Klanggestaltung erschließende Arbeit, sondern hat zugleich als ein bewundernswürdiges Dokument in der Entwicklung dieses Komponisten und als eines der phantasievollsten, über den Augenblick hinaus- und hinaufweisenden Werkes der Gegenwart zu gelten.

Gelegentlich der deutschen Erstaufführung (Baden-Baden 1936) hat Strawinsky eine knappe Analyse des „Concerto" mitgeteilt, die in ihrer lakonischen Formulierung für den Zweck dieses Referates auch genügen mag: „Es besteht aus drei Sätzen. Der erste entspricht dem Allegro einer Sonate. Den zweiten Satz, der die Stelle des Andante einnimmt, habe ich Notturno überschrieben; dabei dachte ich nicht so sehr an jene träumerisch verfließenden Stücke eines Field oder Chopin, sondern vielmehr an die „Nachtmusiken" des 18. Jahrhunderts oder besser noch an die damals beliebten Cassationen. Nur sind bei mir die verschiedenen Teile, aus denen sich die Werke dieser Gattung zusammensetzen, zu einem einzigen Satz verdichtet. Der dritte und zugleich letzte Satz wird von einem Präludium und einer Fuge gebildet, denen einige Variationen vorausgehen. Darin werden zwei Motive, die sich schon (der Kritiker sagt: erst) im Präludium finden, unabhängig davon und sozusagen in konzentrierter Form verarbeitet; das erste dieser Motive dient zugleich als Thema der vierstimmigen Fuge, mit der das Werk abschließt."

Weder Spieler noch Hörer werden jedoch in die Verlegenheit kommen, in der Ausgewogenheit und und Klarheit der formalen Bezüge und Einheiten dieser Musik das für die Existenz des Stückes ausschlaggebende Moment zu sehen. Hinter dieser „klassischen" Gebärde verbirgt sich — eben wie bei den Klassikern — eine gestalterische Kraft, die zwar auf jegliche private Illustration verzichtet, aber die Unverrückbarkeit des melodischen Geschehens und der rhythmischen Urlinie aus einer faszinierenden Inspiration empfängt. „Subjektiv" ist das Werk nur insofern, als es aus Empfindung geschaffen wurde. Doch diese Empfindung wird ohne Rest und Schlacke in den „Ton" überführt. Daher rührt die „objektive" Bewährung dieser

Musik (wenn man mit den leidigen Schlagworten etwas Wesentliches bestimmen zu können vermeint).

Der Widerstreit (und auch gelegentlich das Widerspiel!) der beiden Klaviere ist durchaus polyphon aufgefaßt. Da jeder Spieler über zwei Hände gebietet, ist es oft ein Vierfaches, was sich da durchdringt. Das zweite Klavier ist das „tragende“ Element; das erste läßt verschiedentlich auch virtuose Aphorismen einfließen. Mit Dogmalismus irgendwelcher „Richtung“ (Atonalität, Linearität, Sachlichkeit) hat das Stück nichts, aber auch gar nichs gemein: es verwendet alle Mittel, welche der logischen (und was für eine Logik!) Darstellung und Entwicklung und Gegenüberstellung der Gedanken gedeihlich sind. Selbst die ungewöhnlichsten akkordischen Bildungen sind keine Extravaganz, sondern überzeugen mittels der ihnen innewohnenden Kraft und Phantasie. Wie sehr alles auf die Realität des Klanges gestellt ist, beweist neben anderem der geringe Gebrauch des Pedals. Es ist alles „fertig komponiert“. — Man möchte diese Musik, die „streitbare“ Virtuosen verlangt, einmal von Gieseking und Erdmann hören. Dr. Walter Hapke.

für Kammermusik

GEORG PHILIPP TELEMANN: Die kleine Kammermusik. Sechs Partiten für Violine, Querflöte oder Oboe (auch Blockflöte, Diskant-Gambe u. ä.) mit Generalbaß (Cembalo mit Violoncello oder Gambe oder Laute ad lib.). Herausgegeben von Waldemar Woehl. Bärenreiter-Ausgabe 920. Im Bärenreiterverlag zu Kassel 1936.

Diese Suitensammlung, die hier im Neudruck vorgelegt wird, hat Telemann selbst schon im Jahre 1716 der Veröffentlichung für wert befunden; sie gehört also zu den im Vergleich zu dem gewaltigen Gesamtschaffen Telemanns wenigen Werken, die bereits zu Lebzeiten des Komponisten gedruckt wurden. Zur Zeit der Herausgabe dieser Sammlung war Telemann Kirchenmusikdirektor in Frankfurt a. M., gerade in diesen Jahren stieg sein Ruhm steil zu jener Höhe, die ihn den besten Geistern seiner Zeit gleichstellte, ja ihn zu dem führenden Komponisten des deutschen Hochbarock erhob. Man darf füglich einige Erwartungen an diese Suitensammlung knüpfen, und tatsächlich zeigt sie durchaus die Vorzüge Telemannscher Musik: Die beiden großen stilistischen Vorbilder der Zeit, die französische und die italienische Musizierweise, werden mit der zusammenfassenden Kraft des Deutschen zu einer neuen künstlerischen Einheit geschweißt; dabei werden sie durchdrungen mit der deutschen Gründlichkeit kontrapunktischen Könnens, das sich hier in schöner Baßführung, ja selbst in der Imitation von Diskant und Baßlinie äußert. Dem italienischen Element sind vor allem die Einleitungssätze gewidmet, die ihr Vorbild, die Melodik der italienischen Kirchensonate, nicht verleugnen. Die folgenden Tanzsätze, die sich sämtlich unter der Sammelbezeichnung „Aria“ verstecken und ihren Tanzcharakter nur gelegentlich durch nähere Bezeichnung verraten, verwerten vor allem den Formenreichtum der französischen Suite und ihrer reizvollen Tanztypen. Die rhythmische Mannigfaltigkeit der vielen Suitensätze und ihre melodische Frische machen die Beschäftigung mit diesen Partiten für „Kenner und Liebhaber“ zu einer Quelle steter Freude und wahrhafter seelischer Erquickung. Da die Ausführung der Melodiestimme nicht an ein bestimmtes Instrument gebunden ist, erscheinen die Möglichkeiten der Verwendung recht weitgespannt.

Dem Neudruck, der einen sorgfältigen Abdruck des Urtextes mit ausgearbeitetem Generalbaß bietet, wünschte man allerdings auch eine Beigabe dynamischer Zeichen und vor allem stilgerechte Phrasierungsangaben, da wohl der „Kenner“ in der Lage ist, diese Suiten ohne derartige Angaben zu spielen, der hausmusizierende „Liebhaber“ jedoch, vor allem der jugendliche Geiger, so manche Schwierigkeiten bei der Bewältigung der Stücke haben wird. Auch wäre es sicher empfehlenswert gewesen, in einem erläuternden Vorwort den Zugang zu dieser Sammlung und ihrer Eigenart zu erleichtern. Der Notentext dieser prachtvollen Musizierstücke ist aber auf alle Fälle nun in sauberem Stich und einfach-geschmackvoller Ausstattung da; möge er dem großen deutschen Barockmeister recht viele neue Freunde erwerben! Dr. Horst Büttner.

JOSEPH HAYDN: Eine Abendmusik (Cassatio in Es) für Streichorchester und 2 Hörner in Es. Erstdruck, herausgegeben und bearbeitet von Arthur Egidi. Partitur Rm. 2.—, Stimmen je Rm. 0.50. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

JOSEPH HAYDN: Drei Divertimenti für Flöte, Violine und Violoncello in einfacher oder chorischer Besetzung. Erstdruck, herausgegeben und bearbeitet von Arthur Egidi. Partitur Rm. 2.50, Stimmen je Rm 0.60. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Hier tauchen wieder einige „unbekannte Haydns“ auf. Also: Vorsicht, Vorsicht! Was ist das für Musik? Zunächst die Cassation in Es: Ein Allerweltsanfang: drei Akkordschläge mit der Melodie es′—f′—g′. Aber wie sich dann die erste Violine vom hohen b″ anmutig vergnügt herunterschwingt, um auf jenen Anfang mitsamt den anderen Instrumenten die Antwort c′—d′—es′ zu geben und gleich noch schnell das es′—f′—g′ mit der Rückwendung zum es′ draufzusetzen, wie der übernächste Takt mit dem g′—es′ humorvoll daran anknüpft und dann gar noch eine Fanfare daraus

wird, wie dann im zweiten Thema das Hauptmotiv umgekehrt, als absteigende Schrittfolge erscheint, in neuem, anmutigen Gewand, wie überhaupt aus dem einfachen Grundgedanken immer neues, mannigfaltiges Leben hervorgeht, Gedankenzucht und Lebensfülle vereinend: der Leser entschuldige den langen Satz — so geht es eben, wenn man solcher Musik mit Worten einigermaßen nachkommen will! Der dieses Werk geschrieben hat, ist gewiß ein Meister gewesen. Daß es Haydn war, dafür spricht schon die besondere Art der Natürlichkeit und Wärme des Ausdrucks, der Verbindung von volkhaftem, schlichtem Grundwesen und durchgebildeter klassischer, persönlicher Haltung.

Diese Haltung ist in den drei Divertimenti zwar nicht derart reif ausgeprägt. Aber auch hier, vor allem in den Schluß-Presto-Sätzen, sind Haydnsche Züge unverkennbar, „dadurch — sprechen wir mit Worten eines alten deutschen Musikus' — ein jeder, der nicht gar ein Stock oder Stein, zur innerlichen Freude alliciret wird". Unseren Kammermusikspielern und Kammerorchestern seien diese Stücke angelegentlich empfohlen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Orchester

LUIGI CHERUBINI: Sinfonia D-dur, herausgegeben von Jos. St. Winter. Partitur 73 S., kart. Musikwissenschaflicher Verlag, Leipzig-Wien.

An der Musikwissenschaft liegt es nicht, wenn Cherubinis Werke im Musikleben nicht so gepflegt werden, wie das bei ihrem inneren Wert eigentlich erwartet werden müßte. Richard Hohenemser und Ludwig Schemann haben über diesen Meister umfangreiche, tiefeindringende Werke geschrieben, aus denen die außergewöhnliche, von keinem Geringeren als Beethoven anerkannte schöpferische Kraft Cherubinis klar hervorgeht. Eine halbwegs eingehende Kenntnisnahme von Cherubinis Werken muß für jeden Unvoreingenommenen auch zu dem Ergebnis führen, daß hier ein Großer der abendländischen Musikkultur am Werke war. Und doch wurde es um Cherubini immer stiller; den „Wasserträger" suchte man im deutschen Bühnenspielplan der letzten Zeit vergebens, um die prachtvollen Streichquartette kümmert sich anscheinend niemand mehr und selbst die Ouvertüren werden im Rundfunk immer seltener. Jetzt kommt überraschenderweise die Angelegenheit Cherubini erneut in Fluß, und zwar von einer Seite aus, von der man es am letzten erwartet hatte: Cherubinis einzige Sinfonie erscheint in einer sorgfältigen Neuausgabe für den praktischen Gebrauch.

Cherubini schrieb diese D-dur-Sinfonie 1815 für London, ohne daß diese Uraufführung oder eine kurz darauf folgende Wiener Aufführung Ausgangspunkte für eine weitere Verbreitung geworden wären. Daß aber Cherubini selbst von dem Wert seines Werkes überzeugt war, beweist die Tatsache, daß er noch 15 Jahre später diese Sinfonie durch Umarbeitung zu einem Streichquartett zu retten suchte, mit Transposition nach C-dur und mit Einfügung eines neuen langsamen Satzes. Ein zureichender Grund für den geringen Erfolg der Sinfonie dürfte darin zu suchen sein, daß der übermächtige Schatten von Beethovens Sinfonik ein Werk nicht aufkommen ließ, das den Spuren Haydns folgte, allerdings in einer überlegenen, meisterhaften Weise. Es handelt sich bei diesem Werk durchaus um eine in sich geschlossene, einfallsreiche und mit glänzendem Können durchgearbeitete Sinfonie. Durch eine zwanglose Anwendung kontrapunktischer Prinzipien wird das thematische Gefüge reizvoll belebt. Eine besondere Hervorhebung verdienen das tiefempfundene Larghetto cantabile und das originelle Bläser-Menuett-Trio.

Hermann Kretzschmar bedauerte in seinem „Führer durch den Konzertsaal" schon vor Jahrzehnten, daß sich die musikalische Praxis um diese Sinfonie nicht kümmere. In dieser Neuausgabe hat das Werk schon mehrere Aufführungen sowie zwei Rundfunksendungen hinter sich. Jeder Freund von Cherubinis Kunst wird es begrüßen, wenn der Name des großen, der deutschen Musikkultur so nahe stehenden Italieners durch diese Sinfonie wieder etwas mehr bekannt wird.

In wissenschaftlicher und drucktechnischer Beziehung ist die Ausgabe ausgezeichnet.

Dr. Horst Büttner.

für Violoncello

JOH. SEB. BACH: Sechs Suiten für Violoncello solo herausgegeben von Robert Hausmann. Revidiert von Walter Schulz. Edition Steingräber Nr. 140. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die Entstehungszeit dieser 6 Cellosuiten ist dieselbe wie diejenige der Violinsuiten J. S. Bachs mit der darin enthaltenen bekannten Chaconne. Sie dürfte etwa um 1720 anzusetzen sein. Bach wirkte 1717—23 in Köthen im Dienste des jungen Leopold von Anhalt („daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten"). Dieser spielte selbst Viola da Gamba. Sein Lehrmeister scheint der Vater des im Vorwort der vorliegenden Neuausgabe angeführten C. Fr. Abel gewesen zu sein. Dieser letztere Abel jun. — Carl Friedrich Abel — wurde erst 1725 in Köthen geboren und war später mit Bachs jüngstem Sohn Johann Christian in London der Begründer der Bach-Abel-Konzerte. Sein Vater aber — Christian Ferdinand Abel — war der von ca. 1715 bis 1737 nach einem Protokoll der fürstlichen Kapelle von 1717/18 (im Anhalti-

schen Staatsarchiv in Zerbst) als Cammer Violagambist beim Köthener Hofe angestellte Chr. F. Abel, für den J. S. Bach jedenfalls diese Solosonaten für die Kniegeige geschaffen hat.

Trotz mancher verdienstvollen älteren Bearbeitung dieser Bachschen Solowerke für Violoncell fehlte bisher immer noch eine solche für den praktischen Gebrauch in Haus und Konzert, deren Fingersatz- und Metronombezeichnungen der neuzeitlichen Spieltechnik entsprachen. Immerhin ist es z. B. möglich gewesen, die ursprünglichen Phrasierungen des bewährten Bachspielers Robert Hausmann bestehen zu lassen. Die von Professor Walter Schulz in Weimar besorgte Revisionsarbeit dieser monumentalen sechssätzigen Kompositionen des damals etwa 35jährigen Meisters konnte sich deshalb natürlich auf eine Modernisierung der Fingersätze beschränken und fügt nur an zweifelhaften Stellen Vortragszeichen hinzu, da die Originalhandschrift so gut wie keine solchen zeigt. Lediglich in dem einleitenden Vorspiel zu der berühmten sechsten D-dur-Suite in den vom Herausgeber zu Grunde gelegten Manuskripten der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin traten Zeichen für die Dynamik auf. Diese von Bach ursprünglich für das von ihm erfundene Violoncello piccolo mit hinzugefügter Oberquinte (e'-Saite) gedachte Solosonate erfordert als einzige die Kenntnis der Anwendung des Tenorschlüssels und Daumenaufsatzes; eine meisterhafte Ausführung derselben dürfte zwar nur dem Virtuosen vorbehalten sein. Die ersten vier Werke hingegen in G, d, C, Es — jedes bestehend aus den herkömmlichen Tanzsätzen: (Praeludium); Allemande; Courante; Sarabande, Menuetto, Bourrée oder Gavotte; Gigue — sind nur von mittlerer Schwierigkeit und größtenteils auch schon Schülern mit Beherrschung der unteren vier Lagen zugänglich. Die fünfte Suite in c-moll ist klanglich besonders interessant durch die vorzunehmende Skordatur, d. h. in diesem Falle Herabstimmung des a nach g, die dem Instrument einen mehr gambenartigen Charakter verleiht. Als besonders angenehme Bereicherung dieser Revisions-Ausgabe der „Suite discordable" empfindet man die nach dem wirklichen Klange notierte Hinzufügung einer zweiten Unterzeile in verkleinertem Druck, wodurch das Studium insbesondere für den Liebhabercellisten bei Zuhilfenahme des Klaviers erleichtert wird. Von ergänzendem Wert für den Musikwissenschaftler sind die als Fußnoten angebrachten jeweiligen Hinweise auf die Originalhandschrift, eine Abschrift des mit Bach persönlich bekannt gewesenen Kellner-Gräfenroda und eine solche im Westfal (Hamburg)-Sammelband sowie auf Alfred Dörffels Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Walter Schulz, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik, hat mit dieser vom Verlag Steingräber vorbildlich ausgestatteten Revision dieser für jeden Cellisten grundlegenden klassischen Suitensammlung seinen bisherigen Neuausgaben von Meisterwerken der Violoncell-Literatur einen gewichtigen Baustein hinzugefügt.

F. Peters-Marquardt.

für Chorgesang

FRITZ BÜCHTGER: Hymnen nach O. E. Hartleben und J. W. von Goethe für gem. Chor a cappella, Werk 8. Selbstverlag München 2 NO, Königinstr. 27.

Fritz Büchtger ist bisher nur mit wenigen Werken an die Öffentlichkeit getreten. Sie alle aber überzeugen durch die Klarheit und Echtheit einer gesunden, ungekünstelten Sprache, durch ihr frisches ursprüngliches Wesen und die starke rhythmische und melodische Kraft. Die „Hymnen" über Worte Hartlebens und Goethes, durch die Wiederaufnahme der letzten Verse Hartlebens zu dreiteiliger Form gefestigt, lassen in der ruhigen, breit fließenden Bewegung inneres Durchdringen und Vergeistigen spüren, das den Wortgehalt mit einfachen Mitteln in starker Eindringlichkeit zu geben weiß, wie sie sich etwa in der Akkordik des „Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft", oder dem wuchtigen Schreiten des Basses „und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit" und dem wiederholten, nun aus dem *pp* zu jener machtvollen Schlußwirkung emporgeführten „Groß ist das Leben" kund tut. Da empfindet man die wahrhaft künstlerische Reife und Vollendung des Musikers, wie er an solchen Höhepunkten zu einer Allgemeingültigkeit der Sprache vordringt, wie sie uns heute in ihrer Aufrichtigkeit und Geradheit nottut.

Gustav Adolf Trumpff.

WOLFGANG FORTNER: Eine deutsche Liedmesse für gemischte Stimmen a cappella (B. Schotts Söhne, Mainz). Partitur 3 Mk., Singpartitur 0.80 Mk.

Ein Werk, das dem Verlauf der lutherischen Messe folgt und in seiner gottesdienstlichen Anlage und Bestimmung das liturgische Erbe der Reformationszeit wahrt. Die cantus firmi evangelischer Kirchenlieder, die den einzelnen Stücken des Ordinarius entsprechen, werden zu „Messesätzen" motettenartig verarbeitet. Wenn auch das Werk hinsichtlich des durch lineare Führung der Stimmen oft allzu komplizierten Klanges in seiner liturgischen Verwendbarkeit im heutigen Gemeindegottesdienst problematisch erscheint, so kann doch nicht bestritten werden, daß es einen bedeutsamen Schritt vorwärts in der musikalischen Neugestaltung der evangelischen Liturgie bedeutet.

Prof. Michael Schneider.

KREUZ UND QUER

Zu Friedrich von Hauseggers 100. Geburtstage.

Von Paul Ehlers, Solln bei München.

Das Wesen der Kunst zu ergründen, haben sich die Menschen von je bemüht. Den Gedankenlosen zwar beschwerten solche Grübeleien nicht. Umsomehr rangen und ringen die Besinnlichen um die Lösung der Frage: woher kommt und was ist die geheimnisvolle Erscheinung, die der Mensch allein unter allen Wesen der Natur hervorzubringen imstande ist? Auf den verschiedensten Wegen versuchten sie an das verschleierte Bild heranzukommen — von außen, von innen, von oben, von unten. Am meisten Rätsel gab ihnen die Musik auf. Für sie, die außer dem Ton an sich keinerlei Vorbild in der umgebenden Natur hat, schien kein Schlüssel vorhanden zu sein, der ihnen den Zugang zum Verständnisse geöffnet hätte. Je nach der Wesenheit des Volkes, dem der Denker entstammte, mußten die Ergebnisse des Spekulierens verschieden sein. Das erklärt, warum im vergangenen Jahrhundert in deutscher Sprache zwei so vollständig einander entgegengesetzte Bücher haben erscheinen können, wie Eduard Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen" und Friedrich von Hauseggers „Die Musik als Ausdruck" — zwei Bücher, die weit mehr bedeuten, als nur die theoretische Betrachtung eines aesthetischen Problems, die vielmehr an eine der Grundfragen allen menschlichen Daseins rühren: an die Frage des Blutes und seiner Wirkung in allen Lebensäußerungen und allem Willensausdrucke.

Dort das formalistische Prinzip als Inbegriff des Seins und der Wirkung der Tonkunst — hier das Innere des schaffenden Künstlers als Urschoß und formgebende Kraft der Musik. Schärfer lassen sich keine Gegensätze denken, als sie Hanslicks und Hauseggers Bücher aufzeigen. Hauseggers großes Verdienst ist, daß er, was der deutsche Mensch instinktiv fühlte, durch sein tief einfühlendes Forschungsgenie, das exakte Methode mit feinster Intuition verband, zu klaren Begriffen formte. Das war ihm nur dadurch möglich, daß er eine bis zum Grunde künstlerische Natur war, die, obwohl nicht selbst schöpferisch, doch alle Schaffensvorgänge in sich durchzuleben vermochte. Was er in seinen beiden tiefgründigen Schriften: „Musik als Ausdruck" und „Vom Jenseits des Künstlers" — denn erst die beiden Bücher zusammen geben das vollständige Ergebnis der Erkenntnisse des Forschers — niedergelegt hat, zeigt, das erste auf physiologischer, das andere auf seelischer Grundlage, die schaffenden Urkräfte der musikalischen Kunst mit unwiderleglicher Klarheit auf. Mit seinem allem Hohlen, Geistreichelnden ernst abgewandten Erkenntnisdrange stieß er das Kartenhaus der formalistischen Hypothese mit einem Schlage um. Der schillernde Schein mußte sich vor der unerbittlichen Wahrheit des wirklichen Seins in die Seifenblase des Nichts auflösen, das Fremdblütige vor der Äußerung des Deutschbewußtseins weichen. Denn deutsch ist es, was Friedrich von Hausegger in seinen erkenntnistheoretischen Schriften — die er späterhin auch ins Praktische zu übersetzen strebte, ohne jedoch das stumpfe Beharrungsvermögen der sogenannten maßgebenden Umgebung überwinden und den erhofften Erfolg finden zu können — aussprach; nur das germanische Wissen und Fühlen waren imstande, den Weg zu den Urgründen des Schaffens zu finden und ihn furchtlos zu beschreiten und zu Ende zu gehen. Es lag auf dieser Linie und war die unausweichliche Folge des Deutschbewußtseins Friedr. v. Hauseggers, daß er zum steten, unbeirrbaren und für seine Überzeugung kämpfenden Wegbereiter Richard Wagners wurde, und zwar des ganzen Wagner, nicht etwa bloß des Musikers.

Aus dieser seiner Deutschheit allein ist Friedrich von Hausegger vollkommen zu verstehen. Sie bestimmte sein Tun und Denken in allen Verhältnissen des Lebens und dessen feinster Blüte: der Kunst. Kunst verdichtete sich für ihn vor allem in der Musik. Sein langjähriger Freund P. K. Rosegger, den zu Wagner zu bekehren sein unermüdliches und endlich auch erfolgreiches Bemühen war, erzählte in seinem, dem heimgegangenen Freunde gewidmeten Nachruf im „Heimgarten": „. . . Und doch löste sich auch sein Leben völlig in Musik auf. Man könnte sagen, er genoß eine Marmorstatue musikalisch, er empfand eine Dichtung musikalisch, und wo er irgendeinen künstlerischen Eindruck zu erklären suchte, tat er's mit Bewußtsein mit Beispielen aus der Musik. So hatte sich die Musik zur Harmonie seines Lebens, seiner

Weltanschauung gestaltet, und von diesem Brennpunkte aus blickte er in die Geheimnisse des Daseins. Seltsam brachen sich die Lichtstrahlen des Lebens im Prisma seiner Seele, und heller kamen sie hervor. Manchmal schien mir diese Persönlichkeit, als lebe sie am liebsten entkörpert in einer übersinnlichen Welt, die eben nur in der Musik ihren Ausdruck findet."

Der Sohn des großen Erkenners vom Wesen der Musik, Siegmund v. Hausegger, hat — was in der entdeutschten Zeit des offiziellen Internationalismus der damaligen Regierenden ein doppelt mutiges und verdienstvolles Beginnen war — im Jahre 1923 den Briefwechsel zwischen seinem Vater und dessen Freunde Rosegger herausgegeben. In den Briefen tritt uns der ganze kraftvolle, sein Deutschtum klar und bestimmt nicht nur bekennende, sondern auch lebende Mann mit all seiner abgeklärten Güte, aber auch mit der ganzen Festigkeit seines Charakters in greifbarer Plastik entgegen. Rosegger war auf Grund bestimmter persönlicher Erfahrungen mit der blutsfremden Rasse geneigt, die auch ihn tief berührende Judenfrage in konziliianterer Weise zu bereinigen, als sein Freund Hausegger, der die Gefährlichkeit des artfremden Volkes in ihrem ganzen Umfange durchschaut hatte. Wie die Gegnerschaft gegen die Juden in Österreich von je viel schärfer und weitgreifender war, als in Deutschland, so stand auch Friedrich von Hausegger auf einem durchaus unangreifbaren hohen Standpunkte. Auch in dieser politischen Frage — politisch in jenem höheren Sinne, den wir dem so gerne zweideutig gebrauchten Begriffe beilegen — war der große Aesthetiker, Philosoph, Idealist und Praktiker Friedrich von Hausegger ein Deutscher wie er sein soll.

Wir haben also allen Grund, seiner an seinem hundertsten Geburtstage ehrfurchtsvoll zu gedenken als eines Mannes, der uns nicht nur wertvollste Erkenntnisse über die Musik geschenkt hat, sondern uns in seiner ganzen Lebensführung zum Vorbilde dienen kann.

Carl Friedrich Abel, Gambist und Instrumentalkomponist (1725—1787).

Zu seinem 150. Todestage am 20. Juni.

Mitgeteilt von F. Peters-Marquardt, Coburg.

Die Gambe ward durch ihn alles, was sie werden konnte, und dadurch, daß er ihr nie etwas gegen ihre Natur zumutete, bekamen seine Kompositionen für dies angenehme Instrument und sein äußerst liebliches Spiel einen reinen und vollendeten Charakter, der an Süßigkeit und rührender Annehmlichkeit schwer zu übertreffen sein möchte.

Auch außer seinem Instrumente hat er um die Instrumentalmusik wahre Verdienste. Er war einer der ersten deutschen Instrumentalkomponisten, der klar und fließend ohne dürftig zu sein, in einer lebhaften glänzenden Manier schrieb, und der bei untadliger Reinheit des Satzes nie durch harmonische Überladungen oder Sonderbarkeiten gelehrt zu scheinen suchte. Seine Symphonien und Trios, deren Andantes sich besonders durch einen eigenen angenehmen Charakter auszeichnen, und die zu den frühsten Instrumentalsachen gehören, welche die Breitkopfsche Notendruckerei lieferte, gaben einen neuen Ton an.

Im Jahr 1760 verließ Abel die Sächsische Kapelle und ging nach London, wo er die seinen Talenten angemessene Aufgabe und Belohnung fand, die man ihm in Dresden versagt hatte, und die er als ein Lieblingskünstler des Londoner Publikums und des englischen Hofes siebenundzwanzig Jahre ununterbrochen genossen hat. Die große Verbesserung seiner Lage kann vielleicht durch nichts besser gezeichnet werden, als durch den Umstand, daß er kurz vor seiner Reise nach England in Leipzig Mühe hatte, den Verleger zu seinen Symphonien zu finden, daß dieser etwas damit zu wagen und gegen den Komponisten großmütig zu sein glaubte, indem er ihm sechs Dukaten für das Manuskript der sechs Symphonien bezahlte, und daß bald nach Abels Ankunft in London der bestimmte Preis, den ihm Notenhändler für sechs Symphonien zahlten, einhundert Pfund Sterling, sage siebenhundert Taler sächsisches Courant, war.

Gemeinschaftlich mit Bach errichtete er das berühmte Konzert in Hanover-square, welches nachher durch andere berühmte Künstler fortgesetzt wurde.

Bei Hofe, in den sehr kleinen Kammerkonzerten des Königs und der Königin, wo oft die fünf bis sechs Mitglieder, die dazu gehören, rund um den Flügel herum stehend und kniend und sitzend aus einer Partitur spielen, die der König selbst aus seinen Notenschränken

hervorholt, pflegte Abel die Bratfche auf der Gambe zu fpielen, zuweilen auch wohl den Flügel zu accompagnieren.

Seine große Neigung zu den beften Weinen, die er täglich in unglaublicher Menge hinabfchüttete, und zum Wohlleben überhaupt, zerrüttete feine Gefundheit und häuslichen Umftände. Er hielt fich daher den Sommer über oft in Paris auf, wo er in dem Haufe eines Generalpächters, den er auf der Gambe unterrichtete, als Hausfreund lebte, und wofelbft fein Talent zur freien Fantafie, womit er zuweilen am Klavier und öfter und intereffanter auf der Gambe die gefühlvollen Freunde der Tonkunft ergötzte, noch in lebhaftem Andenken ift. Das faft ausfchließlich deutfche Talent der freien Fantafie ift in Frankreich felten, und Abel mochte einer der erften deutfchen Künftler fein, der es dort zeigte.

Auch unternahm Abel noch im Jahre 1782 eine Reife nach und durch Deutfchland, während welcher er fich an verfchiedenen Höfen und Orten zur Freude aller Freunde der einfachen angenehmen Mufik auf der Gambe hören ließ.

Sein Tod war ein Nichterwachen von einem ftarken Raufche.

(„Mufikalifcher Almanach" herausgegeben von Johann Friedrich Reichardt. Berlin 1796. Bei Johann Friedrich Unger.)

Kulturaustaufch:
Domkapellmeifter B. Th. Rehmann und der Aachener Domchor.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Der Verfaffer hatte bereits des öfteren Veranlaffung, in der ZFM auf das im künftlerifchen wie im vaterländifchen Sinne vorbildliche und verdienftvolle Wirken des Aachener Domkapellmeifters B. Th. Rehmann und feines Chores hinzuweifen. Die Genannten find der deutfchen Mufikwelt namentlich feit der großen Konzertreife durch Deutfchland mit ihrem Höhepunkt in der Reichshauptftadt keine Unbekannten mehr. Nicht weniger als diefe Reife hat aber auch die Italienreife den Aachener Domchor und feinen Leiter in aller Munde gebracht. Seit diefen beiden in jeder Hinficht ebenfo mühe- und opfervollen wie erfolgreichen Unternehmungen fteht der Aachener Domchor ebenbürtig neben anderen Vereinigungen feiner bzw. verwandter Art. Die durch die Zeitungen angekündigten neuerlichen künftlerifchen Aufgaben der Aachener auf der Weltausftellung in Paris — über die an anderer Stelle im Rahmen der Parifer Gefamt-Mufikwoche berichtet werden wird — bietet nun die willkommene Gelegenheit, eine andere, bislang in der großen Öffentlichkeit wenig beachtete Tätigkeit Rehmanns und feiner Getreuen in kurzen Zügen zu würdigen.

B. Th. Rehmann — ein Kind des kernfeften Ruhrlandes — war Kriegsfreiwilliger und bis zum Ende des großen Krieges (zuletzt als Artillerieoffizier) in vorderfter Front „dabei". Die unvergeßlichen Eindrücke diefer Heldenjahre und namentlich die Erlebniffe in dem ftammverwandten Flandern prägten die Weltanfchauung des Werdenden in fo ftarker Weife mit, daß alles Völkifche, alles von Blut und Raffe Beftimmte, in ihm lauten Widerhall und feften Boden fand. Rehmann ließ es aber nicht bei der bloß theoretifchen Zuftimmung zu diefen Werten bewenden, fondern er ruhte und raftete nicht eher, als bis fie — hüben wie drüben — ihren Ausdruck in Taten fanden. Seine engen Beziehungen zu flämifchen Künftlern und Kunftpolitikern leifteten diefem Tatwerden mancherlei Vorfchub. So kamen z. B. auf deutfchem Boden, d. h. in Aachen felbft, i. J. 1931 die vielbeachteten „Flämifchen Kunfttage" zuftande, und fo führten mehrere Einladungen von flämifcher Seite die Aachener Domchoriften noch zur Syftemzeit zu Konzerten in flämifche Städte und vor allem zu ergreifenden Gedenkfeiern auf den Schlachtfeldern[1] in Flandern. Gerade diefe letzteren waren damals ein nicht geringes Wagnis: fich zu ihnen zu entfchließen, bedurfte es wirklichen Mutes. Tatfächlich hat es denn auch f. Zt. nicht nur papierene „Angriffe" feitens derer, die in den deutfchen Sängern vor allem die verhaßten Deutfchen und nicht die völkerverbindenden Kulturträger fahen, abgefezt.... Allen Widerftänden zum Trotz hielten aber die einmal

[1] Vergl. auch Peter Raabe: „Anfprache auf dem Heldenfriedhof von Langemark bei Gelegenheit der Fahrt des Aachener Domchores dorthin" (in „Kulturwille im deutfchen Mufikleben", Von deutfcher Mufik Band 49).

geknüpften Verbindungen stand; der Umstand, daß sie heute allenthalben Unterstützung und Pflege, ja sogar Nachfolge gefunden haben, rückt die einstigen Taten Rehmanns und des Domchores erst recht in das helle Licht der ihnen zukommenden Bedeutung.

Außer dieser über die Grenzen des Reiches greifenden Wirksamkeit Rehmanns wurde er auch noch in anderer Weise für die deutsche Musikwelt wesentlich. Ich meine hiermit sein Eintreten für die zeitgenössischen Tonsetzer. Selber ein beachtlicher Komponist, fühlt er aber auch die Verantwortung, die ihm als Chorleiter gegenüber den Mitlebenden und Mitstrebenden auferlegt ist. Und so half und hilft er denn diesen Mitlebenden und Mitstrebenden bei jeder sich bietenden Gelegenheit in wahrhaft großzügiger Weise auf den meist dornenvollen Weg in die Öffentlichkeit. Bezeichnend für diese Seite der künstlerischen Wirksamkeit Rehmanns ist, daß das a cappella-Konzert des Domchores in Paris (mit einziger Ausnahme J. S. Bachs!) sich zum Ziele setzt, „einen Überblick über das deutsche Chorschaffen des letzten Jahrzehnts zu geben"!

Daß der greise flämische Dichter und Volksmann Cyriel Verschaeve in Deutschland letzhin die Anerkennung fand, die ihm gebührt, und daß Musiker vom Range eines Jef van Hoof und Lod de Vocht bei uns mehr und mehr an Boden gewinnen, ist nicht zuletzt das Verdienst B. Th. Rehmanns und des rührigen Kreises um ihn herum. Hier wurde und hier wird seit Jahren, d. h. auch schon in den Zeiten, als das alles noch mit Gefahren verbunden war, praktische Kulturpolitik zwischen blutsverwandten Völkern in breitesten Ausmaßen — allerdings ohne jeden fassadenhaften Aufputz — getrieben. Dafür gebührt den tapferen und unentwegten Pionieren dieser Arbeit im Dienste von Volk und Vaterland, Kunst und Künstlern der wärmste Dank aller im gleichen Sinne Gerichteten. Die schönste Anerkennung der Verdienste Rehmanns und seines Chores um die Weltgeltung der deutschen Musik aber scheint mir darin zu liegen, daß der Aachener Domchor den ehrenvollen Auftrag erhielt, neben dem Frankfurter Städtischen Orchester und Chore und einigen wenigen Solisten Deutschland auf der Weltausstellung in Paris zu vertreten!

25 Jahre Gustav Bosse Verlag.

Am 1. Mai jährte es sich zum 25. Male, daß Gustav Bosse seinen Musik-Buchverlag in Regensburg begründete. Aus diesem Anlaß gingen ihm aus allen Teilen des Reiches herzliche Glückwunschschreiben zu, an ihrer Spitze ein Telegramm des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe. Auch die deutsche Tagespresse nahm an diesem Ereignis im deutschen Kulturleben Anteil. Wir greifen eine Stimme aus dem Süden und eine Stimme aus dem Norden des Reiches heraus.

Dr. Erich Valentin schreibt im „Völkischen Beobachter" vom 3. Mai mit dem Kennwort:

„Fünfundzwanzig Jahre Einsatz für deutsche Musik / Ein Verlagsjubiläum:

Vor 25 Jahren, am 1. Mai 1912, gründete Gustav Bosse, als Musiker ein Schüler Hugo Riemanns und Arthur Seidls, in Regensburg seinen Musikbuchverlag, der im deutschen Musikleben zu einem Begriff und nicht mehr zu missenden Bestandteil geworden ist. Mit unbeirrbarem Idealismus und sachlichem Weitblick baute Bosse systematisch sein Werk auf und stellte es ganz in den Dienst der deutschen Musik, besonders in den Jahren, da alle ideellen Werte vernichtet zu werden drohten, mit unermüdlicher Beharrlichkeit den trughaften Zeitelementen zum Trotz. Die Entwicklungsstufen des Verlages sind durch vier Ereignisse bestimmt.

Die erste Tat war gleich mit der Verlagsgründung die Einrichtung der bereits auf 63 Bände gediehenen „Deutschen Musikbücherei", in der außer den Schriften Seidls und Wolzogens, außer den Briefausgaben Schütz', Lortzings, Nicolais, Wolfs und Bruckners u. a. die großen, grundlegenden biographischen Werke über Peter Cornelius und Anton Bruckner (das neunbändige Werk Göllerich-Auers ist soeben vollständig erschienen) enthalten sind. 1928 schloß sich die Sammlung musikalischer Romane und Novellen an. Im Jahre 1929 erfolgte die Übernahme der 1834 von Robert Schumann gegründeten „Zeitschrift für Musik", die in der Tat dem Sinne ihres Schöpfers entsprechend einer geistigen Erneuerung der deutschen

Musik dient. Das gleiche Jahr brachte aber außerdem noch eine andere an Tatkraft und Zeitzugewandtheit zeugende Schöpfung: die bisher auf 52 Bände angewachsene Reihe „Von deutscher Musik", eine Folge kleiner Handbücher, in denen allgemeine, ästhetische, praktische und musikpolitische Fragen behandelt werden (z. B. die Schriften Peter Raabes). Der 1920 begonnene „Almanach der Deutschen Musikbücherei" schließt den Ring der musikalischen Arbeit, zu der auch Musikpublikationen, wie die Chöre Josef Reiters oder die Olympiafanfare Paul Winters gehören. Die außerhalb der großen Sammelreihen veröffentlichten Werke (z. B. die des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, Schmidts Schürmann-Monographie, Frank-Altmanns „Tonkünstler-Lexikon") vervollständigen das Bild der Themengruppen, die auf Haydn, Weber, Lortzing, Nicolai, Wagner, Bruckner, Wolf und die romantische Musikdichtung (Hoffmann, Lenau) gerichtet sind.

Bereits während des Krieges begann Bosse, sich, abseits vom Musikalischen, für das Schaffen seines Kriegskameraden, Hans Wildermann, des heute in Breslau wirkenden Bühnenbildners und Malers, einzusetzen (1926 „Regensburger Liebhaberdrucke"). — Die Fülle der Anregungen und Werte, die Bosse gegeben hat, sind fruchtbringend in das deutsche Musikleben eingedrungen. Sie werden es weiterhin tun, getreu dem Idealismus, der einzig darauf gerichtet ist, den Gesamtinteressen der deutschen Musik zu dienen."

Heinz Fuhrmann berichtet im „Hamburger Tagblatt" vom 8. Mai unter dem Titel:

„25 Jahre im Dienste aktiver deutscher Musikpolitik:

In diesen Tagen erreicht die musikinteressierte Öffentlichkeit die Nachricht von der endgültigen Fertigstellung einer schon langersehnten, umfassenden Bruckner-Biographie. Als im Jahre 1921 August Göllerich, der Brucknerschüler, zu dem Regensburger Verleger Gustav Bosse kam, um als — von dem großen St. Florianer ermächtigter — Bruckner-Biograph die Herausgabe von dessen umfassender Lebensbeschreibung zu beraten, ahnte keiner von beiden, welche Last der Verantwortung auf der Fülle dieser Aufgabe lag. Nun, die große Bruckner-Biographie, die Max Auer als Schüler des 1923 verstorbenen Göllerich fertigzustellen berufen ward, liegt heute im Verlag Gustav Bosse, Regensburg, vor. Mit ihren an die 5000 Seiten umfassenden Ausmaßen, ihren fast 1000 Notenbeispielen, mit ihren 70 bis dahin unveröffentlichten Werkwiedergaben stellt sie eine einzigartige Enzyklopädie über den Tondichter des romantischen Barock dar, und es wird zur gegebenen Zeit an dieser Stelle Gelegenheit zu einer eingehenden Besprechung sein.

Daß die endgültige Fertigstellung dieser großen Bruckner-Biographie gerade in den Anfang Mai einsetzenden Abschnitt des 25jährigen Verlagsjubiläums Gustav Bosses fällt, darf auch als ein sinnvolles äußeres Zeichen einer aufrechten deutschen Musiverlagspolitik angesehen werden. Die Bruckner-Biographie erschien als Krönungsstück in den laufenden Ausgaben der von Bosse begründeten „Deutschen Musikbücherei", die es sich — neben der Pflege der schönen Musikliteratur — zur besonderen Aufgabe machte, sich für bedeutende deutsche, jedoch über Gebühr vernachlässigte Meister der Musik einzusetzen. So finden sich in dieser „Deutschen Musikbücherei" die Briefe Albert Lortzings, das gesamte Schrifttum Otto Nicolais, die authentische Raff-Biographie von dessen Tochter Helene, die große authentische Cornelius-Biographie von dessen Sohn Carl Maria; ferner Briefherausgaben anderer deutscher Romantiker sowie die Schriften der Vorkämpfer für eine gewachsene Musikkultur, etwa von dem alten Bayreuther Kämpen Hans von Wolzogen, dem völkischen Musikpolitiker (und leider arg vernachlässigten Komponisten!) Friedrich Klose — um nur das Wichtigste aus dieser umfassenden Musikbuchreihe zu nennen.

Die aktive Verlagspolitik führt Bosse, der, an den Hängen des Harzes geboren, vom Vater her verlegerische Überlieferung weiterführte, um durch Hugo Riemann und Arthur Seidl seine musikalische Festigung zu erfahren, in konzentrierterer Form noch fort in der Herausgabe der Schriftenreihe „Von deutscher Musik", von der das Bändchen des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, mit seinen mannhaften Bekenntnissen über „Die Musik im Dritten Reich" bereits das 60. Tausend erreicht hat und — bezeichnenderweise — gerade in diesen Tagen in der Tschechoslowakei verboten worden ist. Ein blankes Schwert für den Kampf um

die ewigen Rechte deutscher Musik aber schmiedete Bosse sich, als er im Jahre 1929 die vor hundert Jahren von Robert Schumann begründete „Zeitschrift für Musik" als planender Verleger und mitstreitender Hauptschriftleiter übernahm.

Ein wagemutiger Einsatz für alle, über Gebühr vernachlässigten deutschen Musikwerte, ein lebendiges Bekenntnis für alle aktuellen Musikprobleme unserer Nation, ein sinnvolles Festhalten an der Überlieferung wahrer deutscher Tonkunst — das sind die sittlichen Postulate, die den Abschnitt einer segensreichen 25jährigen Verlagspolitik auszeichnen. Möge Gustav Bosse für seinen weiteren musikalischen Lebenskampf —über die Glückwünsche derer hinaus, die dem aufrechten deutschen Manne durch ihre persönliche Mitarbeit verbunden sind — auch in Zukunft die rege Anteilnahme einer breiten, musikinteressierten Öffentlichkeit sicher sein!"

Zum ersten Mal „Nürnberger Festspiele": 25. Juni – 4. Juli 1937.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Da Nürnberg, die „historische Stadt Deutschlands", nunmehr als „Stadt der Reichsparteitage" zu den wichtigsten Orten des Reiches zählt, ist es ohne weiteres klar, daß auch die Kunst- und Theaterverhältnisse einer neuen Hochblüte entgegengehen. Daß also auch kulturell der Anschluß erreicht wird an die große Vergangenheit des mittelalterlichen Nürnberg — an die Zeit, da so viele bedeutende Repräsentanten deutscher Kunst der „freien Reichsstadt" ihr geistiges Gepräge gaben.

In dem nach dem Willen des Führers umgebauten, innenarchitektonisch und bühnentechnisch wundervoll neugestalteten Nürnberger Opernhaus werden nun in diesem Sommer erstmalig „Festspiele der Oper, der Operette und des Schauspiels" stattfinden. Der Gedanke, in dem „Festspieltheater der Reichsparteitage" auch offizielle Sommerfestspiele zu veranstalten, ist aus verschiedenen Erwägungen heraus sehr zu begrüßen. Es besteht die Absicht, diese „Sommerfestspiele" zu einer ständigen Einrichtung werden zu lassen. Und man kann nur wünschen, daß die Durchführung einer jährlich wiederholten Festspielwoche sich praktisch ermöglichen läßt. Denn: Nürnberg ist als altertümlich schönste Großstadt Deutschlands, die in ihrer Altstadt „neben Rothenburg die Erscheinung einer mittelalterlichen freien Reichsstadt unter allen deutschen Städten am reinsten darbietet", alljährlich zur Sommerszeit das Reiseziel zahlloser In- und Ausländer. Zu dem Weltruhm seiner Schönheit, zu seiner industriellen Bedeutung kommt nunmehr der neue Ruhm der „Stadt der Reichsparteitage". So muß Nürnberg von sich aus den Wunsch haben, den vielen Sommergästen auf allen, also auch auf kulturellen Gebieten Besonderes darzubieten. Andererseits ergibt sich gerade an einem so bekannten und stark frequentierten Fremdenort die Möglichkeit, dem Ausländer und damit vor aller Welt den Gegenwartsstand deutscher Kunst und deutscher Kultur zu dokumentieren.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist es sehr wesentlich, daß die „Nürnberger Festspiele" fast ausschließlich mit dem eigenen Ensemble bestritten werden können. Gerade auch der Ausländer soll sehen, was die Bühne einer mittleren deutschen Großstadt aus „eigenen Kräften" zu leisten vermag. Freilich besitzt Nürnberg in seinem Generalintendanten Dr. Johannes Maurach einen „Personalpolitiker", der mit bewundernswertem Spürsinn auch in den ungünstigsten Zeiten der vergangenen sogenannten „Theaterkrise" gute, teilweise sogar hervorragende Solisten aufzufinden verstand und der ein „Provinzensemble" an seinen Bühnen niemals duldete. Es sei nur an Jaro Prohaska und an Karl Kronenberg erinnert: Beide vollzogen — neben vielen anderen — ihre künstlerische Entwicklung in entscheidenden „Nürnberger Jahren" unter Maurach. So sind rein qualitativ in Nürnberg denkbar günstige Festspiel-Vorbedingungen gegeben.

Das Programm der „Nürnberger Festspiele" bringt zunächst eine „Romantische Woche". Beethovens „Fidelio" wurde von Rudolf Otto Hartmann in einer sorgfältigen, das Heroische des Werkes betonenden Gastinszenierung für die Festspiele gestaltet. In der von Kapellmeister Alfons Dressel geleiteten Aufführung wird als Gast Kammersängerin Anny Konetzny von der Wiener Staatsoper wirken. Im Rahmen des Mottos durfte das Hauptwerk der älteren deutschen Romantik nicht fehlen: Webers „Freischütz"

wird von Kapellmeister Bernhard Conz musikalisch betreut werden. Als dritte „Romantische Oper" wurde Marschners „Hans Heiling" (Gastregie: Hans Pfitzner, musikalische Leitung: Dressel) in die Werkreihe aufgenommen. Den Höhepunkt der Opernfestspiele bringt Pfitzners „Armer Heinrich". Pfitzner selbst, der dem Nürnberger Theater wiederholt die Anerkennung der künstlerischen Leistung aussprach, wird dem ergreifend schönne, in seiner tiefen Geistigkeit so urdeutschen Werk Regisseur und Dirigent zugleich sein. Für das Schauspiel wurde auf die Klassik zurückgegriffen. Dr. Maurach schuf der „Wallenstein-Trilogie" Schillers die Festspiel-Neuinszenierung. Die Aufführungen (2 Abende) werden übrigens nicht im Nürnberger Schauspielhaus, sondern ebenfalls im Opernhaus stattfinden. In der Operette wird insoferne etwas Besonderes geboten, als drei „klassische" Operetten — die „Fledermaus", der „Zigeunerbaron" und Millöckers „Bettelstudent" — in neuem Gewand gebracht werden. Zwar handelt es sich keineswegs um ausgesprochene „Neubearbeitungen" — dieser Modeausdruck ist bei allen bewährten Standardwerken mit besonderer Vorsicht entgegenzunehmen. Aber Handlung und Text dem Empfinden des Gegenwartsmenschen nähergebracht, von manchen Spießbürgerlichkeiten der alten Zeit befreit und so aus den Meisterschöpfungen Strauß' und Millöckers ein auch heute in vollem Umfang wirksames Theater gemacht zu haben: das ist den „Nürnberger Operetten-Inszenierungen" fraglos gelungen.

Zu Bachs Matthäuspassion.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Köln.

Bachs Matthäuspassion ist das Werk des deutschen Großmeisters der Musik, das in allen Schichten des deutschen Volkes am bekanntesten ist. Zugleich gehört es zu den bekanntesten Werken der Musik überhaupt. Wird es aufgeführt — und in vielen Städten Deutschlands hört man es jedes Jahr — so findet sich zumeist mehr Publikum ein, als zu irgendeinem anderen Musikwerk. Haydns Schöpfung, Händels Messias, Beethovens 9. Sinfonie sind die Werke, die noch am ehesten an Beliebtheit sich mit Bachs Matthäuspassion messen können. Lauter Werke, die mit den tiefsten Problemen der Menschheit sich zu beschäftigen veranlassen, die zwar schöne Melodien bringen, die aber nicht um solcher Schönheiten willen, sondern um der Größe und Tiefe des Ideengehaltes willen tatsächlich „beliebt" sind. Zu ihnen drängt sich immer wieder alles, was im deutschen Volke die Fühlung mit Musik der deutschen, echten Prägung gewonnen hat oder gewinnen möchte. Mag noch soviel Flittertand, Klangzauber, Lustigkeit, bequemes Genießen, oberflächlicher Sinnenkitzel von allen Seiten angeboten werden, das deutsche Volk strebt immer wieder zum Tieferen, Echteren, zur Größe und innersten Wahrheit. Denn es liebt, wo es unverdorben ist, die Wahrhaftigkeit mehr, als den schönen Schein, die Tapferkeit mehr als die Bequemlichkeit, die Tiefe mehr als die Oberfläche. Und das gerade auch in der Kunst. Es sind religiöse Kräfte, die ihm in der Kunst das Wesentliche bedeuten. Sein Volkstum ist undenkbar ohne solche religiöse Besinnung. Religion aber ist ihm mehr als ein bequemes Sichabwenden von den Schwierigkeiten des Lebens und Denkens oder ein abergläubisches Sichbergen im Schoße kirchlicher Institutionen, der Deutsche kennt auch auf dem Gebiete der Religion den Kampf, das immer strebende Sichbemühen. Seine großen Denker und Meister sind Kämpfer, zu denen er aufblickt, Wahrheitsucher, denen er nachstrebt, Persönlichkeiten, die sich für das Ganze des Volkes einsetzen und immer wieder aus ihrem deutschen Gewissen heraus eine Unmittelbarkeit der Verbindung mit dem Göttlichen und Ewigen, mit dem Wahren und Gültigen suchen und herstellen.

So ist die Religion des Deutschen beschaffen und so findet er sie in seinen großen Meistern. So findet er sie durch diese auch in Christus, der durch seinen Opfertod die Wahrheit, die Liebe und den Geist für die Menschen retten wollte und eine neue Epoche der Menschheitsgeschichte herbeigeführt hat. Diese Art Christentum ist etwas nur dem deutschen Volke Zugehöriges und in keinem anderen Volke ist ein Künstler wie Bach und ein Musikwerk wie seine Matthäuspassion denkbar. Das deutsche Volk fühlt dies und fühlt auch, daß nicht in erster Linie Musikverständnis von Nöten ist, um an dieser Erscheinung teilzuhaben, sondern

eine lautere Geſinnung, die das Echte ſucht und der Hingabe fähig iſt an die durch eine deutſche Perſönlichkeit vermittelte große Empfindung, die wie aus Urtiefen heraus den deutſchen Menſchen unmittelbar im Innerſten ſeines Weſens ergreift.

Es iſt nicht nur der Zuſammenhang mit altehrwürdigen kirchlichen Gebräuchen, der aus der Zuhörerſchaft der Matthäuspaſſion eine mitfeiernde Gemeinde, aus dem Konzertpublikum eine Volksgemeinſchaft macht. Es iſt vielmehr das gemeinſame Erleben des durch Bach in der Paſſionsgeſchichte und der Perſönlichkeit Chriſti gefundenen deutſchen und urtümlichen Fühlens. Bach hat ſich ſicherlich ganz unter das Göttliche, das dieſe Perſönlichkeit ausſtrahlt, geſtellt, hat ſich geborgen gefühlt in der Hingabe an dieſe religiöſe Kraft. Aber er hat es als Deutſcher getan. Er ſtützte ſich hierbei auf Luthers deutſche, kraftvolle und zugleich innige Bibelſprache und deſſen deutſche Auslegung des Chriſtentums. Dazu kam das Erbe der eigenen Vorfahren, die ihre Kunſt und ihr Leben aus der deutſchen Muttererde heraus aufgebaut hatten. Die deutſche Not und das deutſche Leid, die deutſche Kraft und die deutſche Verinnerlichung, das alles hat ſeiner Muſik die Richtung gegeben. Da iſt nichts Morgenländiſches, nichts Anempfundenes, kein Schwärmen und kein Heucheln, da iſt überall der lautere, unbeſtechliche deutſche Menſch.

So konnte ihm das Rieſenwerk gelingen, deſſen bewundernswerter, breitgelagerter, folgerichtiger Aufbau in ſeiner allſeitigen Abgewogenheit allerdings nur eine ungekürzte Aufführung (die z. B. in Köln noch nicht möglich geworden iſt) ganz offenbaren könnte. Andere Seiten des Werkes treten aber auch in der gekürzten Wiedergabe in Erſcheinung. Die lebendige Unmittelbarkeit, deren Realiſtik dennoch ſtets mit rein muſikaliſch begründeter Form Hand in Hand geht, kommt am deutlichſten in der glutvollen, mitreißenden Erzählung des Evangeliſten und in den Chören der bis zum mörderiſchen Fanatismus aufgepeitſchten Judenmenge vor Auge und Ohr. Die Innigkeit der gläubigen, das Leiden anſchauenden und miterlebenden Seele zeigt ſich am meiſten in den Arioſos und Arien, deren barocke Texte gerade in ihrer Naivität ſo deutſch anheimelnd ſind und die durch Bachs breitgeſponnene Muſik ſo wahr und tief und immer wieder auch ſo gegenwartsnah und unmittelbar ergreifend wirken. Vor Bildern von Lochner oder Dürer werden ähnliche Empfindungen wach, aber auch die Düſterkeit, das Magiſche, Dämoniſche, wie es noch ſtärker als ſchon bei Dürer in Bildern Grünewalds oder Rembrandts erſcheint, iſt in Bachs Matthäuspaſſion zu finden. So beſonders in den Szenen der Gefangennahme Chriſti, ſeines Hinſcheidens und anderen. Ganz ohne Vergleich in der geſamten Kunſt ſind Stücke wie der großartige, feierlich leidenſchaftlich klagende Eingangschor, der die ganze Menſchheit aufzurufen ſcheint, oder der Schlußchor des erſten Teils, wo der figurierte Choral im Zittern und Weinen einer Welt die Größe des Heldenopfers Chriſti mit leidenſchaftlicher Hingabe beſingt, oder die am Schluß des Werkes mit dem abendlichen Stillewerden. Ein echt deutſcher Zug iſt das Miterleben der Natur, die immer wieder in das Geſchehen dieſer Menſchentragödie einen Ewigkeitsklang von beſonderer Stimmungsart hineintönen läßt. Und die eingeſtreuten betrachtenden, aber gleichzeitig doch immer auch mitten ins erregte Erleben hineingeſtellten Choräle, — können wir ſie als Ausdruck einer imaginären Weltchriſtenheit oder auch nur irgend einer Kirche oder Konfeſſion empfinden? Es iſt das deutſche Volk, das hier zu Worte kommt. Keine auf den Knien betende Menge wird hier dargeſtellt oder ſingend eingeführt. Aufrecht, mit vollem Anteil, ſo ſteht Bachs Volk dem großen und wunderbaren, aber ganz menſchlichen und ganz heldiſchen Geſchehen gegenüber, das gerade als ſolches dem deutſchen Menſchen den Zugang zum Göttlichen öffnet.

Wenn Bachs Matthäuspaſſion ein Kunſtwerk von Weltbedeutung iſt, ſo hat es das nur dadurch werden können, daß hier das Chriſtentum eine ſo eigenſtändige, bodenverwurzelte deutſche Ausprägung gefunden hat. Vielleicht beruht die Weltbedeutung der deutſchen Muſik überhaupt vorwiegend darauf, daß in ihr das Chriſtliche und das Germaniſche eine ſo einzigartige Vereinigung gefunden haben und daß Muſik, ſoll ſie Höheres oder Tieferes geben können, als was ſie in anderen Ländern zu bieten hat, eine Art Religioſität zur Grundlage haben muß, wie ſie nur in den aus dem deutſchen Volke herausgewachſenen Meiſtern Geſtalt werden konnte. Bachs Matthäuspaſſion jedenfalls wird immer von d e m Chriſtus

zeugen, den die Deutschen sich zu eigen gemacht haben, nachdem ihn die Juden verhöhnt und hingerichtet, andere Völker dann zu einem unpersönlichen, rein kirchlichen oder magischen Symbol gemacht haben. Wie Bach Christus erlebt und gestaltet hat, so ist er der deutsche Christus und damit für uns der wahre Christus, der von Gott erfüllte Revolutionär, der uns lehrt, stets wahrhaftig zu sein und dem deutschen Gewissen zu gehorchen bis zum Tode.

Versteht man den „Freischütz" nicht mehr!?

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

In den letzten Monaten hatte ich zweimal Gelegenheit, in einem großen Opernhaus Festvorstellungen von C. M. von Webers „Freischütz" anzuwohnen. Die erste Feier galt dem Geburtstage des Komponisten, die zweite dem des Führers. Könnte gerade dem festlichen Begängnis des letzteren in würdigerer Weise entsprochen werden als durch die Darstellung dieses unsterblichen Werkes eines ewigen Deutschtums? Man wiederholt nur allgemein bekannte Dinge, wenn man auf die völkische Bedeutung gerade dieser Schöpfung hinweist, deren Erlebnis wie kaum ein anderes Kunstwerk jedes deutschfühlende Gemüt mit sich selbst, mit deutscher Art und Kunst ins Reine kommen läßt!

So sollte man wenigstens annehmen. Allein die leeren Parkettreihen, die ich an beiden Abenden antraf, haben mich — ich muß gestehen — einigermaßen stutzig gemacht. Puccinis „Tosca" am Abend zuvor war weit besser besucht; da merkte man nichts von „Zahnlücken" im Parterre und auf den Rängen. Vermißt habe ich vor allem die Jugend, die einst gerade in dieser Oper so zahlreich vertreten war. Jeder, dem einmal „der Freischütz" erstes Opernerlebnis gewesen, weiß, wie unmittelbar dieser Eindruck bereit machte für die künftige Aufnahme jenes gewaltigen Makrokosmos, der sich „deutsches Musikdrama" nennt. Die Erkenntnis, daß die Romantik eine der großen Grundtatsachen und Kraftquellen des deutschen Wesens ist, sollte niemals verloren gehen. Und wem „der Freischütz" erst selbstverständlicher innerer Besitz geworden, der wird nie und nimmer in dieser Hinsicht verarmen können. Indes, jenes über die glühenden Wangen ihrer beiden Kinder glückstrahlende Elternpaar, dem ich mich in überwallender Dankbarkeit geradezu persönlich verbunden fühlte, zählte leider zu den Ausnahmen. Dagegen vernahm mein während der Pausen auf der Hörlauer liegendes Ohr gar manches, was weniger erfreute. Verwunderung, daß man für diesen Festabend kein anderes Werk gewählt habe als den „Freischütz", der doch so bekannt und in seiner Romantik nicht mehr recht genießbar sei, heutzutage . . . Dazu die bewegte Klage meiner Nachbarin, daß es ausgerechnet sie „getroffen" habe, weil sonst niemand von der Familie hineingegangen wäre und man eben den Platz auch nicht leerstehen lassen wolle; mitleidiges Lächeln, als ich einzuwenden suchte, daß Webers Werk doch etwas sehr Schönes und Tiefes sei, dem ich für meinen Teil in besonderer Liebe anhinge. An anderer Stelle hatte ich mit dieser Erklärung etwas mehr Glück, denn hier lächelte man wenigstens nicht, blickte mich aber dafür aus großen verwunderten Augen an. „Ach, was, so hoch schätzen Sie also den „Freischütz" ein? Wirklich!? Ich habe bisher immer gedacht, er ist halt so eine Repertoireoper, die man von Zeit zu Zeit immer wieder bringen muß, weil sie von den älteren Platzmietern noch ab und zu verlangt wird!" Also eine junge Dame, die eifrige und ehrlich begeisterte Opernbesucherin ist.

Es ist schon so: unvorbereitet, von seichten Schlagworten betört und solche nachplappernd weiß ein Großteil unserer Opernbesucher leider nicht mehr, welche Summe an Liebe, Verehrung und Bewunderung unserem „Freischütz" gebührt. „Halt so eine Repertoireoper" — ein Werk, das einen tiefschürfendsten Blick in deutsche Art und Seelenhaltung erlaubt! Eine Schöpfung, von der sich sagen ließe, falls jemand fragen wollte, was nun eigentlich die „deutsche Seele" sei: „Mit Worten ist da nichts zu machen, mein Lieber! Aber hör' dir mal die Musik des „Freischütz" an, in ihr kannst du sie atmen hören!"

Um jedem Opernbesucher erneut ins Bewußtsein zu prägen, welcher unermeßlichen Werte er sich in dieser Oper zu erfreuen hat, wäre es nicht möglich, in einer Art Vorspruch, der wegen seiner Kürze gewiß niemanden langweilen würde, Richard Wagner als Kronzeugen heranzuziehen, indem man jeder Aufführung jene wundervollen Nachrufworte

als Herzenshuldigung an Carl Maria von Weber vorangehen ließe, die der Meister an Webers letzter Ruhestätte gesprochen? In diesen wenigen Sätzen von „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du" bis „Aber lieben kann dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen" liegt in der Tat aller Grund beschlossen, weshalb dem „Freischütz" soviel überquellende Liebe des deutschen Menschen gebührt; und wenn der Sprecher, der beileibe kein „Vortragsmeister" zu sein braucht, nur die nötige ehrliche Wärme des Gefühls dieser Huldigung einzuhauchen vermöchte, niemand würde sich mehr unvorbereitet oder voreingenommen dem Werke nähern. Ich könnte mir sogar denken, daß damit eine Verbindung geschaffen wäre, die, wenn sie erst einmal erprobt worden ist, fortan als Selbstverständlichkeit im Bühnengebrauch weiterleben würde. „Aber das wäre doch etwas Ungewöhnliches, dieser Vorspruch!" hat allerdings mein Freund, der Staatskapellmeister, auf meinen Vorschlag einzuwenden beliebt. „Ungewöhnlich! Dann ist es ja gerade recht", war meine Antwort, „denn so müßte auch im Theaterbesucher das Bewußtsein geweckt werden, daß mit dem „Freischütz" eben etwas Besonderes los ist! Er verträgt es gerade so wenig wie andere Schöpfungen ewiger deutscher Kunst, daß man ihn als gleichgültige Repertoireoper behandelt!"

„Bruckner in Bayreuth".

Zu dem gleichnamigen Artikel im Maiheft von Prof. Max Auer, Vöcklabruck.

Zu den Ausführungen von Prof. Dr. Heinrich Lemacher-Köln möchte ich Folgendes ergänzen: Es war in einem der letzten Festspieljahre, da Dr. Karl Muck noch den „Parsifal" dirigierte, als er mich in seiner Wohnung in Bayreuth empfing, wo ich ihn über seine Beziehungen zu Bruckner zum Zweck der Veröffentlichung in der großen nun eben vollendeten Biographie befragte. Ich brachte das Gespräch dabei auch auf das Versprechen Richard Wagners, einmal die ihm gewidmete III. Symphonie und alle anderen Werke an festspielfreien Tagen in Bayreuth aufführen zu wollen. Auf die Frage, ob dieses Versprechen nicht doch einmal eingelöst werden könne, erwiderte Dr. Muck, dies sei unter den derzeitigen Umständen nicht möglich, doch schien ihm der Vorschlag zu gefallen, denn er meinte, eine solche Aufführung dürfe nicht im „verdeckten Orchester" geschehen, sondern müsse sich auf der Bühne vollziehen. Dabei erklärte er auch, daß sich selbst nicht alle Werke Wagners dazu eigneten, vom „verdeckten Orchester" begleitet zu werden, vor allem nicht „Die Meistersinger", wohl aber der „Ring" und „Parsifal". — Die Anregung Prof. Lemachers wäre freudig zu begrüßen, doch dürften sich derselben, selbst bei Geneigtheit von Seite Bayreuths, praktische Schwierigkeiten entgegenstellen, da die festspielfreien Tage wohl den Zweck haben, dem Orchester und den mitwirkenden Kräften eine Erholungspause zu sein. Aber, wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg! Die Brucknerwelt würde eine Aufnahme des Brucknerschen Werkes in den Rahmen von Bayreuth freudigst begrüßen.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hermann Ambrosius: 8. Sinfonie f. Orchester (Leipziger Musiktage).

Kurt Beilschmidt: Aus der Sinfonietta in D-dur f. Zupforchester (Leipziger Musiktage).

Franz Biebl: Präludium f. Streichorchester und Klavier und a cappella-Motette „Du und die Welt" (Aschaffenburger Liedertafel).

Theodor Blumer: Sinfonie f. Orchester (Leipziger Musiktage 1937, durch Professor Dr. Peter Raabe).

Helmut Degen: Kleine Suite für Blechbläser, Klavier und Schlagzeug (Frankfurt/M.).

Hansheinrich Dransmann: „Sinfonische Musik für Orchester" (Düsseldorf, unter GMD Hugo Balzer).

Wilhelm Hacker: Aus: 18 Lieder auf Gedichte von R. M. Rilke, Werk 16 (Hamburg).

Paul Hungar: Konzert f. Violine und Orchester (Leipziger Musiktage).

Heinrich Kaminski: Orchesterkonzert mit Klavier (Stuttgarter Musiktage).

Hans Kleemann: Vier Gedichte aus „Die chinesische Flöte" (Hans Bethge) für Gesang und Harfe op. 34 (Halle a. S. 10. Mai, durch Else Heintke-Martin und Dr. H. J. Zingel).

Walter Knape: „Eine kleine Abendmusik" für Mandolinenorchester (Leipziger Musiktage).

Markus Koch: Liedersuite „Deutsches Land" (Aschaffenburger Liedertafel).

Ferdinand Kollmaneck: Kleines Zitherquartett Nr. 2 in G-dur im Kammerstil (Leipziger Musiktage).

Karl Michael Komma: Orgelkonzert (Reichssender Saarbrücken, unter Prof. Boehe, Solist: Herbert Haag).

Albert Kranz: Zwei Walzer für Violine, Viola und Gitarre (Leipziger Musiktage).

Franz Mareczek: Variationen über ein heiteres Thema, Werk 30 (Geraer Kulturtage).

Hans Friedrich Micheelsen: Ein deutsches Te Deum (Hamburger Kirchenmusiktage, 28. April).

Gottfried Müller: Konzert-Sinfonie a-moll op. 5 (Festspiele des Mannheimer Nationaltheaters, Mannheim).

S. W. Müller: „Einladung zur Martinsgans" nud „Zwei Segel". Lieder mit Klav. (Leipziger Musiktage).

R. Münch: Fuge g-moll f. 2 Violinen u. Bratsche.

R. Münch: Adagio g-moll (Streichquartett).

Rudolf Petzold: Kleine Ouvertüre (Essen).

Paul Richter: Symphonie Nr. 5 (Geraer Kulturtage).

Hans Wolfgang Sachse: „Ehre der Arbeit", Chororchesterwerk, Werk 23 (1. Mai 1937, Maschinenfabrik Lehmann, Heidenau b. Dresden).

Gustav Schwickert: Concertino f. Flöte und Streichorchester (Hamburg).

Erich Sehlbach: „Drei Klavierstücke" (Duisburg, Irma Zucca-Sehlbach).

Erich Sehlbach: „Musik für Klarinette und Klavier (Duisburg).

Hermann Unger: „Liebe, Spott und Eifersucht". Ein Volkschorspiel (Wittener Musiktage).

Theodor Veidl: 2 Gesänge von Hölderlin für Bariton und Orchester (Geraer Kulturtage).

Fried Walter: Streichquartett cis-moll (Leipziger Musiktage).

Bruno Weigl: Gesänge nach Dichtungen von T. Armin Wagner (Geraer Kulturtage).

Hermann Wennig: Zwei Lieder für Sopran und Zupforchester (Leipziger Musiktage).

Fritz Werner: Drei Gesänge aus „Gitanjah" (Rabindranath Tagore) f. Sopran und Orchester (Geraer Kulturtage).

Bodo Wolf: Das D-dur-Klavierkonzert (München, A. Mennerich).

Ermanno Wolf-Ferrari: Italienisches Liederbuch (Festspiele des Mannheimer Nationaltheaters, Mannheim).

Harry Ziems: „Stimme des Abends", Lieder mit Klavier (Leipziger Musiktage).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Franz Höfer: „Nyssia Rhodope" (Oper).

Carl Orff: „Carmina burana" (68. Tonkünstlerversammlung des ADMV, 12. Juni, Opernhaus Frankfurt a. M.).

Karol Szymanowski: „Die Raubbauern", Ballett (Hamburg).

Frz. Werther: „Das verbotene Lied", Spieloper (Ratibor).

Winfrid Zillig: „Das Opfer" (Opern-Oratorium).

Konzertwerke:

Johann Nepomuk David: Konzert e-moll für Flöte u. Orchester (Frankfurt a. M., Juni, Tonkünstlerversammlung des ADMV; Solist: Carl Bartuzat).

Gustav Geierhaas: Symphonische Musik (68. Tonkünstler-Versammlung des ADMV (Frankfurt a. M., 11. Juni, unter GMD Franz Konwitschny).

Alfred Thiele: „Arbeiterlied" für gem. Chor und gr. Blasorchester (68. Tonkünstlerversammlung des ADMV Frankfurt a. M., 12. Juni, unter Gg. L. Jochum).

Karl Ueter: „1. Sinfonie" (GMD Konwitschny).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BACH-FEST IN BOCHUM.

Von Dr. Bernhard Zeller, Dortmund.

Anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens veranstaltete der Bochumer Melanchthon-Chor, welcher sich in reichem Maße für klassische und neuzeitliche Kirchenmusik eingesetzt hat, ein viertägiges Bach-Fest. Musikdirektor Willy Mehrmann, der verdienstvolle Leiter des Chores, der als Leipziger Thomasschüler mit der Bachtradition verwachsen ist, hatte eine Auswahl getroffen, welche alle Gebiete des Bachischen Schaffens beleuchtete. Mit einer geschlossenen und stilvollen Aufführung der Matthäuspassion in der Christuskirche begann der Zyklus. Der Melanchthonchor sang in den großen Eckchören, den Chorälen und den Turbachören mit durchsichtiger Stimmführung und lobenswertem Vortrag. Recht gut war die Solistenbesetzung: Friedel Neumann (Sopran), Else Schmidt (Alt),

Albrecht Lick (Evangelist), Willi Knizik und Hermann Lümmen (Baß). Das Orchester der Kreismusikerschaft war durch bewährte Kammermusiker des Bochumer Städt. Orchesters verstärkt worden, Orgel und Cembalo spielten Erich Näscher und Hanna Menzel. Es ist anzuerkennen, daß W. Mehrmann vorwiegend einheimische Kräfte zur Mitwirkung bei dem Bachfest gewonnen hat, und es hat sich gezeigt, daß dank der lebhaften Bachpflege in Westdeutschland eine ganze Reihe tüchtiger Bachinterpreten im Industriegebiet vorhanden sind. — Motetten Bachs wurde eine besondere Veranstaltung in der Melanchthonkirche gewidmet, bei welcher sich W. Mehrmann mit dem Präludium und Fuge in Es-dur und mit Orgelchorälen als musikalisch tiefgründiger Organist erwies. Der Melanchthon-Chor bewältigte bis auf etliche Intonationstrübungen, die eminent schwere a cappella-Motette „Jesu meine Freude" und die in allen Stimmen klar intonierte, im Vortrag schwungvolle doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied". Der gute Ausgleich des Chors kam auch in der in den Festgottesdienst eingelegten Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" mit den Solisten Emmi Schumacher, Else Schmidt und Herbert Beil zur Geltung. Wertvolle Ausführungen über kirchenmusikalische Fragen gab Prof. Dr. Stählin (Münster). Ein intimes Kammerkonzert im Charakter der Bachzeit war der Mitwirkung der Bochumer Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik zu verdanken. Walter Kiehl spielte auf der Flöte mit alter Mensur mit der Cembalistin Hanna Menzel flüssig die g-moll-Sonate, Oskar Wahl, August Krause, Hans Grumbt musizierten eindrucksvoll die Triosonate in C-dur. Die prägnante Wiedergabe der Chromatischen Fantasie und Fuge auf dem Neupert-Cembalo durch Hanna Menzel, die auch ein paar kleine Hausmusikstücke auf dem Clavicord vortrug, fand lebhafte Zustimmung. Grete Hardt beseelte mit schönem Sopran die Arie „Schafe können sicher weiden" und die innige Weise „Bist du bei mir". Der mit einem Choral beschlossene Abend war eine vorbildliche hausmusikalische Feierstunde. Die Schlußveranstaltung brachte die von Kammermusikern des Städtischen Orchesters glänzend vorgetragene Ouvertüre in C-dur unter W. Mehrmanns Leitung, das klanglich sehr delikat gespielte F-dur-Konzert mit den beiden Flötisten Otto Schneeberg, Paul Schmitz und dem fein schattierten Streichorchester und eine beschwingte Aufführung der köstlichen Bauernkantate, in welcher Friedel Neumann und Herbert Beil den Feinheiten der Arien im Vortrag nichts schuldig blieben und der Melanchthon-Chor den Humor der den Kammerherrn von Klein-Zschocher feiernden Huldigungen des behaglichen Bauernvölkchens erschöpfte.

7. VOLKSTÜMLICHES BEETHOVENFEST DER STADT BONN.

1.—9. Mai 1937.

Von Johannes Peters, Bonn.

Die diesjährigen Volkstümlichen Beethoventage der Stadt Bonn wurden wirklich ein Fest für das musikliebende Rheinland. Auch das übrige Deutschland und sogar das Ausland sandten manche Gäste. Daher war in allen Konzerten die Beethovenhalle vollbesetzt. Es wurden nur Beethovensche Werke dargeboten.

Die Orchester- und Chorkonzerte leiteten Prof. Dr. Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, GMD Max Fiedler und der Städt. MD Gustav Classens. Die Kammermusik bestritten Frau Prof. Elly Ney, mit ihr das Elly Ney-Trio, das Strub-Quartett und Kölner Kammermusiker. Instrumentalsolisten waren KM Kirchenmaier-Bonn, Walter Gieseking und Alfred Höhn.

Den Auftakt bildete ein Konzert im Schlosse Brühl. Das Städtische Orchester musizierte in der prachtvollen Treppenhalle, deren Akustik sich als überraschend gut herausstellte. G. Classens dirigierte die 1. Symphonie und „Die Geschöpfe des Prometheus". KM Kirchenmaier spielte den Allegrosatz eines Violinkonzertes in C-dur, das Bruchstück blieb, und die beiden Romanzen für Geige (Werk 40 und 50). Er bot diese Werke mit reifer Künstlerschaft, sowohl in der Klarheit der Formung, wie auch in der Wärme und Eindringlichkeit des Vortrags. — Am zweiten Abend leitete G. Classens die Aufführung der „Missa solemnis". Der Städt. Gesangverein sang mit Schwung und mit vortrefflicher rhythmischer Genauigkeit. Als Solisten wirkten mit: Ria Ginster, Frankfurt (Sopran), Anni Bernards, Köln (Alt), Heinz Marten, Berlin (Tenor) und Hans Hager, Stuttgart (Baß). Die Leistung dieses Quartetts, bei dem Ria Ginster führte, war überragend. Das Geigensolo im „Benedictus" spielte KM Kirchenmaier.

Am dritten, vierten und letzten Abend leitete GMD Max Fiedler. Zur Aufführung kamen die Egmontouvertüre, die 2., 4., 5. und 9. Symphonie. Unser Orchester kennt von den letzten Beethovenfesten her die Auffassung Fiedlers schon so genau, daß diese Werke in vollendetster Abrundung und mit tiefster musikalischer Leidenschaft gestaltet wurden. In der 9. Symphonie wirkten als Solisten mit: Gisela Derpsch, Köln (Sopran), Anni Bernards, (Alt), Henk Noort, Düsseldorf (Tenor) und Prof. Joh. Willy, Frankfurt (Baß). — Der Städtische Gesangverein und Elly Ney machten in der Chorfantasie (Werk 80) so großen Eindruck, daß Max Fiedler den Beifall der Zuhörer durch eine Wiederholung des Werkes

beschwichtigte. W. Gieseking spielte das Klavierkonzert in C-dur (Werk 15). Er ließ keinen Wunsch unerfüllt, weder was die Auffassung noch was die technische Gestaltung anging.

Am achten und neunten Abend leitete Prof. Dr. Raabe die Aufführung der 3., 6., 7. und 8. Symphonie. Bei seiner Deutung trat neben der großen Linie die Feinheit der Ausgestaltung im einzelnen hervor. So erlebte man die Architektur der großen Steigerungen (etwa in den Ecksätzen der 7. und 8.) besonders eindrucksvoll. Alfred Höhn spielte das Klavierkonzert in c-moll (Werk 37) mit klassischer Formung und feinst abgetönter Anschlagskunst. Das Elly Ney-Trio spielte das sog. Tripelkonzert für Geige, Cello und Klavier (Werk 56). Die überragende Leistung der Solisten begeisterte die Zuhörer so, daß das Trio als Zugabe die Variationen aus Werk 11 (Trio in B-dur) spielte.

Der zweite Abend und der Morgen von Christi Himmelfahrt waren der Kammermusik gewidmet. Das Elly Ney-Trio spielte Werk 70 in D-dur. Das Strub-Quartett bewies in der Darbietung von Werk 127 in Es-dur und Werk 131 in cis-moll, daß es sich zu höchster Meisterschaft entwickelt hat. Elly Ney spielte die Sonaten Werk 111 und 27,2 und als Zugabe das Andante in F-dur. Ihre Auslegung war ebenso dramatisch wie poesievoll. Vorher trug sie zur Einstimmung das Heiligenstädter Testament vor. Sie vereinigte sich mit den Kölner Kammermusikern Max Münch (Oboe), Paul Gloger (Klarinette), Hans Nauber (Horn) und Bernh. Hühnerfürst (Fagott) zur Gestaltung des Quintetts in Es-dur (Werk 16) und übermittelte uns so wieder ein selten gehörtes Jugendwerk des Meisters, das weit über die Gesellschaftskunst seiner Zeit hinausragt. — Kultursenator Heinrich Schlusnus sang fünf Lieder des Meisters. In der Schlichtheit und Eindruckskraft der musikalischen Deklamation war seine Ausdeutung unübertrefflich. Zum Dank für den stürmischen Beifall sang er noch „Ich liebe dich" und „Der Kuß".

Der fünfte Abend brachte im Stadttheater „Fidelio". Die Bühnenleitung hatte Intendant Kurt Herwig. Er sorgte für dramatisch höchst wirksame Bühnenbilder, die den heroischen Stil der Oper betonten. Als musikalischer Leiter wirkte MD G. Classens. Sorgfältigst waren die Chorleistungen vorbereitet (Opernchor und Mitglieder des Städt. Gesangvereins). Stimmlich glanzvollste Höhepunkte boten Viorica Ursuleac (Staatsoper Berlin) als Leonore und Eyvind Laholm (Städt. Oper Berlin) als Florestan. Aenne Pfirschinger (Bonn) sang die Marcelline, Siegfr. Tappolet (Köln) den Gouverneur, Rud. Feychtmayr (Duisburg) den Kerkermeister, Peter Klein (Hamburg) den Jaquino und Rudolf Koch (Bonn) den Minister. Vor der letzten Szene wurde, wie üblich, die dritte Leonorenouvertüre gespielt. Im ganzen ergab sich eine Aufführung großen Stils, die zu einem Höhepunkt des Festes wurde.

KOMPONISTENTAGUNG AUF SCHLOSS BURG.

7.—10. Mai 1937.

Grundsätzliche Erörterungen über Musik und Volk.

Von Alfred Brasch, Essen.

Bei einem kameradschaftlichen Zusammentreffen und Gedankenaustausch der Komponisten, wie sie in der Fachschaft der Reichsmusikkammer zusammengefaßt sind, muß, wenn dieser Austausch ergebnisreich sein soll, die Unterhaltung sozusagen einen zentralen Punkt haben. Denn hier stehen ja neben dem Sinfoniker der Mann eines neuen volksmäßigen Vokalstils und neben ihm der Unterhaltungskomponist: Schaffende, die zunächst nur durch ihre Arbeit mit dem gleichen Kunstmaterial, den Tönen, und wie in diesem Grundlegenden so im letzten Sinn ihrer Arbeit, Dienst am Volke zu sein, verbunden sind. Das große Gebiet dazwischen ist aber der eigentliche Schauplatz des Lebens, zwischen Anfang und Ende liegt das Feld, das beackert wird, führen die Wege, auf denen man mit den Kameraden marschiert oder auf denen man die Straßen und Pfade anderer kreuzt. Die erste Reichstagung der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, die im vorigen Jahre auf Schloß Burg an der Wupper und im nahe gelegenen Solingen abgehalten wurde, war vom Leiter der Fachschaft, Prof. Paul Graener, auf das Thema Unterhaltungsmusik abgestimmt worden. Das war solch ein zentraler Punkt, bei dem sich die Geister trafen: leichte Musik als Aufgabe für die „ernsten", künstlerische Maßstäbe für die Arbeit der auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik schaffenden Komponisten waren die Forderungen, die Graener damals stellte, mit ihnen die unterschiedlichen Kräfte in einer Aufgabe von höchster Wichtigkeit zusammenführend.

Die zweite Reichstagung, nach dem Erfolg der ersten mit starker Anteilnahme der Komponisten, der Verleger, der Presse bedacht, schloß an diese Gedanken in einer lebendigen Form an. Das Einzelproblem „Unterhaltungsmusik von künstlerischen Graden" wuchs zu einem Kernproblem heutiger Musikpflege. „Musik, die das ganze Volk aufnehmen kann", so wäre das zu umreißen, was Reichskulturwalter Hans Hinkel in seiner Ansprache bei der großen Kundgebung, was Paul Graener bei verschiedener Gelegenheit, was vor allem Prof. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, vor einem Orchesterkonzert zum Ausdruck brachte. Raabe sprach von der Scheu vor neuer Musik, die allenthalben im

Publikum vorhanden wäre. Das Hemmnis, das sich vom Publikum, teilweise durch eine falsche Beeinflussung durch komplizierte Einführungen und nicht minder komplizierte Beurteilungen darin bestärkt, selbst aufgebaut habe, sei das unsinnige Bemühen, eine Musik immer begrifflich verstehen zu wollen. Wie man eine Blume ohne Botanik studiert zu haben schön finden könne, so solle man auch der Musik und zumal der neuen Musik unbefangen und mit offenen Sinnen gegenübertreten, so fordert Raabe vom Volke selbst einen entscheidend wichtigen und gewiß nicht schwer zu tuenden Schritt an die Musik heran. Die Praxis wird dort, wo sie auf der breitesten Basis steht, nämlich beim Rundfunk, daneben den Weg, den das Volk nicht selbst geht, sondern geführt wird zu höherwertiger Musik nicht außeracht lassen können. Der Abteilungsleiter für Kunst beim Reichssender Köln, Paul Heinrich Gehly, sprach darüber. Als Richtlinie der Funkarbeit stellte er die unbedingte Vorherrschaft der — nach seinen Worten von den Schaffenden sehr stiefmütterlich behandelten — leichten Musik hin, neben der die ernste Musik auf wenige besondere Feierstunden mit besonderer Vorbereitung beschränkt sein sollte. Damit wäre die Aufgabe gegeben, die leichte Musik in einem solchen Maße künstlerisch zu fördern, daß das Funkprogramm dennoch nicht zu einem Kompromiß gegen den billigen Geschmack würde. Es ist eine aus den allgemeinen Aufgaben des Rundfunks verständliche Forderung, daß sein Programm für die Gesamtheit der Hörer — und das sind überwiegend eben nicht Menschen von besonderen künstlerischen Ansprüchen — ansprechend sein muß; dennoch wird jeder sich an seinem Platze für die Kultur mitverantwortlich Fühlende darüber das Ziel einer unmittelbaren Förderung ernster und zeitgenössischer Musik nicht aus dem Auge verlieren. Das zeigten sowohl Gehlys eigene Worte wie Anmerkungen, die Graener und Prof. Dr. Hermann Unger zum Thema machten und der Hinweis auf die verpflichtende Mission des Rundfunks im künstlerisch durch den Führer selbst nach hohen Idealen ausgerichteten neuen Deutschland, mit dem GMD Dr. Rudolf Siegel der Einstellung der Mitgliederversammlung Ausdruck zu geben schien. Die Worte, die Peter Raabe ins Goldene Buch der Stadt Remscheid eintrug, faßten den letzten Sinn auch dieser Debatte: „Es kommt darauf an zu erkennen, daß die Kultur nicht der Schmuck, sondern der Zweck des Daseins ist."

Das Goldene Buch der diesjährigen Feststadt Remscheid enthält nun die Namen der Tagungsteilnehmer, wie sie bei einem Empfang im Rathaus beisammen waren. Oberbürgermeister Dr. Hartmann grüßte die Gäste mit einem lebendigen Vortrag über die musikalische Geschichte des bergischen Landes; Prof. Graener überreichte er schon vorher eine Schenkungsurkunde über einen Bauplatz, auf dem der Mann, der diese Komponistentagungen auf Schloß Burg zur Durchführung brachte, sein Haus bauen und Mitbürger einer bergischen Stadt werden soll. Überhaupt war die Aufnahme, die die Komponisten fanden, sehr herzlich. Beifällig wurde daher aufgenommen, daß Reichskulturwalter Hinkel den Städten Remscheid und Solingen den besonderen Dank des Präsidenten der Reichskulturkammer, des Ministers Dr. Goebbels, überbrachte. Zu dem Einsatz, den (diesmal im wesentlichen) Remscheid für die Tagung leistete, gehört auch die Durchführung der musikalischen Veranstaltungen, die das Bergische Landesorchester unter der Leitung des tüchtigen Horst-Tanu Margraf in der Hauptsache bestritt.

Im Bereich der Kammermusik ist neben der Klarinetten-Klavier-Sonate Ewald Straeffers, des bergischen Komponisten, der in diesem Jahre seinen 70. Geburtstag gefeiert haben würde, ein Streichquartett August Wewelers hervorzuheben, das begeisterten Beifall fand und bei aller Einfachheit des Einfalls und der kompositorischen Mittel formklare, prägnante und schönklingende Musik ist. Eine Veranstaltung „Neue unterhaltsame Musik" belegte die Versuche der Komponisten in der angedeuteten Richtung. Manches war als ein Beginn zu betrachten, nicht alles jedoch. Da gab es noch mannigfache Überschneidungen von alten Formen, fremden Themen und neuen Dissonanzen, die nur als artistische Spielerei zu verstehen waren. Gerhard Maaß' Handwerkertänze nach alten Zunftrufen und -weisen, kleine Charakterstücke im Stile alter Musik und mit moderner Haltung musiziert, standen neben Mark Lothars Theater-Suite, einer kräftig wirksamen Musik, im Vordergrund des Interesses. Das Orchesterkonzert, das u. a. eine von großem Atem getragene Sinfonie von Otto Leonhard brachte und eine der Art Gerh. Maaß' verwandte, kunstvolle und gepflegte Kantate (nach Worten des Gryphius) von Hans Chemin-Petit, schloß mit der Partita von Johann Nepomuk David, die nach Sprache und Inhalt am weitesten von den aufgeführten Werken in eine eigene neue Welt vorstieß und dennoch gehaltvolle und prägnante Musik blieb, die nicht minder als die an Brahms und Bruckner anschließende Sinfonie Leonhards im besten Sinne eingängig, volkstümlich genannt werden kann. Ludwig Webers Chorgemeinschaft, zuletzt auf dem Weimarer Tonkünstlerfest zur Debatte gestellt, fand auch im Rahmen dieser großen Auseinandersetzung über die Beziehung von Musik und Volk zueinander die ihr gebührende Berücksichtigung. Ein neues Stück, „Wenn wir schreiten" mit einem für unsere Volksfeiern sinnvollen Text Hans Friedrich Bluncks, vertrat diese Reihe kantatenähnlicher Werke, in denen sich zu Chor und Orchester das singende Volk in das musikalische Kunstwerk einordnet, sehr vorteilhaft.

MUSIKWOCHE AUF SCHLOSS ELMAU.

Pfingsten 1937.

Von Dr. Josef Klingenbeck, München.

Seit mehr als 10 Jahren finden sich fortgeschrittene Kammermusikfreunde aus allen Gegenden Deutschlands auf Schloß Elmau zusammen, um hier im Bergparadies vor der Wettersteinwand aufgeschlossener den Meisterwerken der Tonkunst zu lauschen und Einkehr zu halten in den Gedankenkreisen des ewig schöpferischen, verwandelnden und gestaltenden Lebens, das uns im Frieden und in der Stille der Natur vernehmlicher und deutlicher anspricht als in der Unrast des Großstadtlärms.

Mit den Schubertschen Quartettwundern in a-moll und d-moll stimmten die Künstler des Wendling-Quartettes (Carl Wendling, Herm. Hubl, Ludwig Natterer, Alfred Saal) den stattlichen Besucherkreis auf jenen Grad seelischer Empfänglichkeit ein, der Voraussetzung ist für ein verständnisvolles geistiges Aufnehmen und Folgen, wie es am anderen Morgen nach dem formvollendeten, jedem etwas gebenden Pfingst-Vortrag von Dr. Johannes Müller beim C-dur-Quartett, op. 59,3 von Beethoven verlangt wurde. Über Mozarts Quartettkunst — bei der lebensvollen, klanggebändigten Interpretation des Klavierquartettes in g-moll fiel Otto Ludwig, der erstmals mit dem Wendling-Quartett zusammenspielte, als ein vorzüglich geschulter, rhythmisch fester, auf Stil und erlesene Klanggestaltung bedachter Pianist auf — stieg die Vortragsfolge zu Schumanns sonnigem Streichquartett in A-dur auf, wovon der Ausflug in die modernere Kammermusikliteratur nahe lag. Reger vielgestaltiges, aus Leid zur Befreiung ansteigendes Streichtrio in a-moll, Claude Debussys Streichquartett in g-moll — Prof. Wendling spielt es nach Vortragsanweisungen (breitere Tempi), die ihm Debussy selbst gegeben — und das musikantisch frische, im langsamen Satze versonnen zur Tiefe vorstoßende Streichquartett in A-dur von Joseph Haas boten genug Gelegenheit, die geistige Beweglichkeit, die überzeugende Einfühlung, die sorgfältige Behandlung der klanglichen Elemente und die reife Gestaltungskunst der erlesenen Spieler in hellstem Lichte aufzuzeigen.

Als Pianistin stiller, aber immer höher führender Entwicklung gewann sich Rosl Schmid einen neuen Kreis überzeugter Anhänger, die das tapfere, ehrliche Ringen um Ausdruckswahrheit, den seelischen und geistigen Einsatz reicher Kräfte, das sittlich hohe Verantwortungsgefühl, das die Zuhörer besonders in der andachterweckenden Interpretation der fis-moll-Sonate von Schumann mit Nachdruck ansprach, und die Vielgestaltigkeit des technischen Könnens allgemein bewunderten. Die adelige Anschlagskultur, die im Vortrag des B-dur-Andantes von Schubert zu beobachten war, die feurige Einfühlung in die brillante Welt des Weberschen Es-dur-Rondos und die von weitem Atem erfüllte, kraftvoll ausholende Interpretation der beiden Rhapsodien von Brahms bezeugten das Vorhandensein ungewöhnlicher musikalischer Fähigkeiten, die in der Harmonie des Seelischen und Menschlichen glücklich zur Entfaltung kommen.

MUSIKSCHULUNGSWOCHE DES BDM IN FRANKFURT A. M.

Von Maria Mohr, Frankfurt a. M.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Frankfurt führte unter Leitung der Professoren Dr. Müller-Blattau, Dr. Roedemeyer und Dr. Scherber eine Musikschulungswoche durch, an der die Musikreferentinnen der Untergaue und einige Scharführer der HJ teilnahmen. — Aufgabe dieser Schulungswoche war, den jungen Menschen praktische und theoretische Kenntnisse in allen Formen des gemeinschaftlichen Musizierens zu vermitteln, um damit eine fachlich gut fundierte Musikarbeit in die Einheiten des BDM und der HJ hineinzutragen, die seit Mitte Januar in allen Gliederungen des BDM und der HJ eingesetzt hat. — Ausgehend vom einfachen Volkslied wurde Formenlehre, Harmonie, Musikgeschichte, gesangliche und instrumentale Technik gemeinsam durchgearbeitet.

Die Mädel und Jungen gingen mit großem Eifer und Interesse an die Arbeit, da Theorie und Praxis unmittelbar ineinander übergingen. Die Schulungswoche verband drei wichtige Arbeitsgebiete: Sprache, Gesangstechnik, Musikgeschichte und Instrumentalspiel. Im Kursus über Sprache, Atembildung und Stimmtechnik konnten die Teilnehmer einen Einblick in das interessante Gebiet der Phonetik, Metrik und Pneumatik tun. Es wurde die Entstehung eines Pneumogrammes besprochen und die praktischen Folgerungen daraus für die Behandlung des Atems und der Stimme gezogen. Großen Eindruck hat die Art der Vermittlung harmonischer Kenntnisse gemacht, wobei die Materie sinnvoll verlebendigt wurde. Eine Melodie wurde selbst erfunden und entwickelt, die akkordische Grundlage dazu festgelegt, die Melodie harmonisch und kontrapunktisch schlicht und sauber mehrstimmig gesetzt.

Am Geburtstag des Führers wurde von den Kursteilnehmern ein Musikfeierabend in einem Frankfurter Vorort selbständig ausgebaut. Die kleine Kantate von Reinhold Heyden „Die Welt gehört dem Führenden“ wurde gemeinsam mit den Zuhörern mit Gesang und Instrumenten erarbeitet.

Viel Anregung gab der Züricher Lautenmeister Hermann Leeb, der zu einem Konzert in Frank-

furt weilte und der den jungen Menschen nicht nur unermüdlich vormusizierte, sondern ihnen auch praktische und theoretische Kenntnisse seines Instrumentes vermittelte. Auch das Zustandekommen einer Schallplattenaufnahme konnte man miterleben, was für viele ein interessantes Ereignis war. An jeden, mit ernster Arbeit erfüllten Tag schloß sich abends der gemeinsame Besuch von Theater und Konzerten an, so daß die Kursteilnehmer eine Fülle von neuerworbenen praktischen Kenntnissen und von wertvollen Anregungen für ihre Arbeit mit nach Hause nahmen.

GERAER KULTURTAGE.

2.—11. Mai 1937.

(Uraufführungen auslandsdeutscher Komponisten.)

Von Artur Breitenborn, Gera.

Im Rahmen einer vielgestaltigen, alle Gebiete der Kunst umfassenden Kulturwoche, die als Auftakt der 700-Jahrfeier der Stadtwerdung Geras gilt, bildeten ein Orchesterkonzert im Konzertsaal des Reußischen Theaters und ein Kammerkonzert auf Schloß Osterstein mit die hervortretendsten künstlerischen Ereignisse. Die von der NS-Kulturgemeinde und dem Werkring deutscher Kunst veranstalteten Konzerte erhielten dadurch ihre besondere kulturpolitische Bedeutung, daß ausschließlich Werke auslandsdeutscher Komponisten zur Uraufführung gelangten.

Das Orchesterkonzert, dessen Vortragsgestaltung vorwiegend in Orchesterliedern bestand, wies sonst nur noch zwei ausgesprochene Orchesterwerke auf. Von diesen fiel insbesondere die Symphonie Nr. 5 von Paul Richter-Hermannstadt (Siebenbürgen) auf; eine durchaus eingängige Musik, voll quellender Melodik und ursprünglicher Erfindung; am wirkungsstärksten das Scherzo, in Fugenform gehalten; instrumental in lebendig-wechselnden Klangfarben gehalten und volkstümlich in der musikalisch-orchestralen Gestaltung. Diese erhielt mit den stärksten Beifall. Variationen über ein heiteres Thema, Werk 30, von Fritz Mareczek-Brünn ist voll von reichen musikalischen Einfällen, die den Urmusikanten aus Böhmens Gefilden erkennen lassen; das Thema, das vom Englisch Horn angestimmt und von den Holzbläsern übernommen wird, findet in den zahlreichen Variationen eine äußerst vielseitige und orchestral differenzierte, instrumental äußerst modern geprägte Abwandlung. Nicht alle der 5 zur Wiedergabe gelangten Orchesterlieder können den Anspruch erheben, hierin dem Gesang die ihm klanglich-führende Stellung eingeräumt zu haben. Das Cantabile im Gesangspart am wirksamsten berücksichtigt zu haben, wird man den drei Gesängen aus „Gitanjah" (Rabindranath Tagore) für Sopran und Orchester von Fritz Werner-Tetschen — virtuos in der Klangfarben-Mischung der Orchesterpalette —, den zwei Gesängen von Hölderlin für Bariton und Orchester von Theodor Veidl-Prag, den Gesängen nach Dichtungen von T. Armin Wagner des Brünner Bruno Weigl für Bariton und Orchester, Werk 22, dessen Instrumentation alle Möglichkeiten orchestraler Stimmungsmomente benutzt, und vor allem den Liedern für Sopran und Orchester „Der stille Tag", „Maienwanderung" und „Verbundenheit" von Egon Kornauth-Wien, der neben feiner Melodik dem Orchester zu stimmungsvoller Untermalung reichlich Spielraum gibt, zuzusprechen haben. Prof. Heinrich Laber war mit Ausnahme der Werke Richters und Kornauths, die ihre Kompositionen selbst dirigierten, mit hervorragender Unterstützung der verstärkten Reußischen Kapelle den uraufgeführten Komponisten ein ausgezeichnet einfühlender, hingebungsvoller wie werkgetreuer Interpret. Gerhard Hüsch-Berlin (Bariton) und Margarete Wetter-Stuttgart (Sopran) setzten sich mit ihrer ausgesprochen kultivierten Gesangskunst für die Orchesterlieder wirkungs- wie ausdrucksvoll mithelfend ein.

Das Kammerkonzert hatte eine weit vielgestaltigere und abwechslungsvollere Vortragsfolge: kammerorchestrale Werke, Lieder mit kammermusikalischer Begleitung und Frauenchöre. Musik für Streichorchester von Kamillo Horn-Wien weist Stimmungsentwicklungen von melodisch-romantischer Art mit wirkungsstark vertieftem Empfindungsausdruck auf. Der im Kammerstil gehaltene 2. Satz aus der Sinfonie Nr. 1 in c-moll von Herbert Zitterbart aus Teplitz-Schönau zeichnet sich durch eine wirkungsechte hervorragende Satztechnik mit musikalisch ideenreich wechselnden Stimmungen aus. Außerordentliches Können der Liedgestaltung mit Begleitung des Kammerorchesters ist Casimir v. Pasztory-Wien eigen, der in den Liedern für Bariton eine feingewählte Melodik und im Begleitpart einen von wahrer Musikalität erfüllten Stimmungsgehalt bietet; seine Lieder waren die klanglich schönsten und erhebend nachhaltigsten des Abends. Ernst Geutebrück-Berlin erzielte insonderheit mit dem wirkungsvollen Kampflied „Der welsche Schrein" mit den stärksten Eindruck. Von den Frauenchören, die der Müllersche Frauenchor mit bestem musikalisierten und deklamatorischen Ausdruck bot, sind als durchaus ansprechend „Heimweh" von Ignaz Herbst-Wien, „Der dumme Schäfer" von Theodor Veidl-Prag, das Wiegenlied und die stark polyphonen Canons nach Worten von Wilhelm Busch mit ihren treffsicher herausgearbeiteten Pointen von F. Finke-Prag hervorzuheben. Prof. Laber war auch hier wieder der musikalisch feingestaltende Interpret. Gerhard Hüsch-Berlin verhalf mit seinem klangschönen wie kultivierten Bariton und der ausdrucksvoll gestalteten Vortragsweise den Orchesterliedern zum Erfolge.

HAMBURGER KIRCHENMUSIK-TAGE 1937.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Zum zweiten Male fanden in Hamburg — dieses Mal in der letzten April-Woche, die „Hamburger Kirchenmusiktage“ statt. Wie im vorigen, so wandten sie sich auch dieses Jahr wieder gegen die „Säkularisierung der musica sacra“, indem sie versuchten, das Wesen der Kirchenmusik — hier der evangelisch-lutherischen — auf ihre kultische Urfunktion: eine gottesdienstlich-liturgische Bindung zurückzuführen. In einer Reihe von Festgottesdiensten, Morgenfeiern, Motetten und Vespern, der von theologischer Seite die glaubensmäßige Losung „Gott loben, das ist unser Amt“ mit auf den Weg gegeben war, wurden solche liturgisch-musikalischen Bindungen erprobt. Es ergab sich, daß der Kirche gerade durch die Mächte der Musik wesentliche Einsatzmöglichkeiten zu ihrer inneren Entscheidung, zu ihrer gottesdienstlich-praktischen Neuausrichtung mit auf den Weg gegeben sind.

Ein bedeutungsvoller musikalischer Höhepunkt innerhalb dieser Tagung war die Uraufführung von Hans Friedrich Micheelsens „Deutschem Te deum“. Der gottesfürchtige, auf alttestamentarischen Texten aufbauende Lobgesang des Dithmarscher, heute in Berlin lebenden Tonsetzers, in den — dem Sinn der Tagung gemäß — auch die singende Gemeinde einbezogen war, führt vielfältige vokale und instrumentale Körperschaften in ein fesselndes kompositorisches Treffen. Überliefertes und Neutönerisches wird hier durch die Sprache einer eigenwilligen, oft stimmungsstark geprägten Mischakkordik und durch kühne, zum Teil noch nicht geglückte Stildurchbrüche aufgelichtet. Klügelnde Verstandeskräfte und gesunde Gefühlsäußerungen stoßen sich an diesem Werk eines begabten Komponisten noch hart im schöpferischen Raum. Zweifellos: mit dieser nicht nur religiös verankerten, sondern auch deutschverbindlichen Komposition hat Micheelsen den Anschluß an führende evangelische Kirchenmusiker um Pepping und Fortner gefunden.

Mit einem Vortrag „Kirche und Kirchenmusik in der Entscheidung“ von Oberkirchenrat Söhngen (Berlin) — den wir aus der Fülle aufschlußreicher Referate über die „musica sacra“, den Choral, den Kirchenchor herausheben — zeigte die Tagung, daß die evangelische Kirche von ihrer geistigen Situation her durchaus auf dem Plan brennender gemeinschaftsbindender Neuordnungen ist. Vielleicht legte die Tagung dem Begriffe der „musica sacra“ ein allzu einseitiges liturgisch-gottesdienstliches Gewicht bei; was von der Lage der evangelischen Kirche her und deren Bedürfnis nach einer unmittelbaren Rechenschaft durchaus verständlich ist. Jedenfalls: die folgenden Tagungen werden beweisen müssen, inwieweit sich um den liturgischen Kern dieser musica sacra erörterungsmäßige Ansatzpunkte einer allgemeinverbindlichen, das heißt ebensowenig vertheologisierten wie verästhetisierten „Religiösen Musik“ zu bilden vermögen. Wie wir sie in der Macht des Chorals in den geschichtlichen Stunden der deutschen Nation, in Händels „politischem“ „Te deum“ zum Utrechter Frieden 1713 und in der großen, liturgisch nicht aufzuteilenden Messenüberlieferung eines Beethoven, Mozart, Schubert und Bruckner vor Augen haben.

VII. JENAER MUSIKFEST. 24./26. April 1937.

Von Heinrich Funk, Jena.

Mit dem diesjährigen dreitägigen Musikfest dokumentierte Jena wieder einmal seine Stellung als Musikstadt Thüringens. Gründer und Leiter der nun schon Tradition gewordenen Jenaer Musikfeste ist Prof. Rudolf Volkmann. Er hatte diesmal eine Folge von hochinteressanten und bedeutungsvollen Konzerten zusammengestellt. Da waren zunächst 2 Erstaufführungen für Jena: Die Kantate „Von deutscher Seele“ von Hans Pfitzner und die Große Messe c-moll von Mozart. Die Kantate von Pfitzner kam durch den Weimarer Gemischten Chor unter Prof. Felix Oberborbeck zur Aufführung. In überaus lebendiger und packender Darstellung gestaltete er dieses Werk und brachte den ganzen Reichtum seiner äußeren und inneren Schönheiten zu vollen Entfaltung. Der Chor, der unter seiner Leitung erst wenige Jahre singt, erfüllte die gestellte Aufgabe mit ausgezeichneter rhythmischer und klanglicher Sauberkeit und sicherem Eingehen auf den Gestaltungswillen des Dirigenten. In den Solisten: Helene Fahrni (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Fred Driffen (Baß) hatte Oberborbeck ganz hervorragende Helfer. Das Orchester bestand aus dem vereinigten Jenaer Sinfonieorchester, Landeskapelle Rudolstadt und Weimarer Musikhochschule. An der Orgel der Jenaer Organist Heinrich Fleischer, der nach kaum halbjährigem Wirken an der Jenaer Garnisonskirche bereits einem Ruf nach Leipzig folgt. Die zweite Erstaufführung war die Aufführung der Großen Messe von Mozart. Diese veranstaltete R. Volkmann mit dem Jenaer Philharmonischen Chor. Auch sie wurde zu großem Erlebnis. Das gewaltige Werk kam unter Volkmanns stilvoll gestaltender Leitung zu lebendigster Wirkung. Hervorragend bewährte sich der Philharmonische Chor, eine in langjähriger Arbeit zu hoher Leistungsfähigkeit entwickelte Chorvereinigung, ausgezeichnet durch Ausgeglichenheit im Klang und große musikalische Sicherheit. Solisten waren Helene Fahrni, Gunthild Weber, Heinz Marten

und Fred Driſſen, unter denen der beſonders reich bedachte erſte Sopran deutlich hervortrat. Jena und Rudolſtadt ſtellten wieder gemeinſam das Orcheſter. Als Auftakt des ganzen Feſtes gab Prof. Michael Schneider-Köln eine Orgelfeierſtunde in der Stadtkirche mit volkstümlich gehaltenem Programm aus Werken von Buxtehude, J. S. Bach, Brahms, J. N. David und Max Reger. Beſonders tiefe Eindrücke hinterließen die prachtvoll und verinnerlicht geſpielten Orgelchoräle von Brahms und die großzügig geſtaltete Choralfantaſie „Ein feſte Burg" von Reger. Den Abſchluß bildete ein Konzert von Edwin Fiſcher mit ſeinem Kammerorcheſter. Mozart (Symphonie g-moll, Klavierkonzert G-dur), Weber (Andante und Rondo hongarese für Bratſche und Orcheſter), Rouſſel (Sinfonietta) und Beethoven (Klavierkonzert c-moll) zeigten ihn wieder als Pianiſten und Dirigenten von ungeheurer Ausdruckskraft.

BAD KISSINGER MUSIKFEST.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Der Gau Mainfranken veranſtaltete in Bad Kiſſingen ein mehrtägiges Muſikfeſt, das ausſchließlich dem Schaffen mainfränkiſcher Komponiſten gewidmet war. Bad Kiſſingen wurde dadurch zum erſten Mal wirkſames Podium mainfränkiſchen Kulturſchaffens. Die neuen Eindrücke drängten ſich weſentlich zuſammen in einem Kirchenkonzert und in einem Feſtkonzert im Regentenbau. Armin Knab kam mit Männerchören und der Marionettenſpielouvertüre „Prinzeſſin und Gaukler" weniger ſtark zur Geltung. Auch von Hermann Zilcher hörte man nur ein ſchon bekanntes Werk, eine Huldigung an den Führer in flüſſigem Freskoſtil, „Gebet der Jugend" für Sopranſolo (Margret Zilcher-Kieſekamp), Orcheſter und Chor. Der Nachdruck lag auf den Liedern für Bariton (Kammerſänger Hans Heinz Niſſen vom Deutſchen Opernhaus in Berlin) und Orcheſter von Karl Kroiß-Münnerſtadt, ſymphoniſche Dichtungen lyriſcher Art nach Hermann Heſſe und Eichendorff. Dieſen Leiſtungen gegenüber beſteht Verpflichtung; zuſammengenommene Bildnerkraft und eindringliche Fühlſamkeit dienen Schilderungen von ſchmerzlicher Melancholie, glutvollen Extaſen, die bis zur Betörung und Betäubung gehen. Der Stil iſt ein hochentwickelter Spätimpreſſionismus.

Neben Kroiß verdient ein Klavierkonzert in es-moll von K. Pfeiffer, Würzburg-Wuppertal, Beachtung. Das Werk, formgerecht, für das Klavier ausgeſprochen dankbar, erſcheint in der Haltung Tſchaikowſky verwandt. Es iſt ein eigentümliches Außen und Innen in dem Werk. Das beinahe ausblickslos Melancholiſche verbindet ſich mit ſtarkem Bedürfnis nach Klanggewalt, nach äußerer Macht, nach Überwältigung des Hörers. Den Erfolg entſchied der glänzend geſchriebene dritte Satz und der faſzinierende Vortrag Heinz Knettels am Klavier.

Der neue, für unſere Zeit weſentliche Stil, der aus der Liederbewegung, aus der Wiedereroberung alter Inſtrumente, aus dem neuen Empfinden für kleinere Formen, aus der urwüchſigen Haltung zum Öffentlichen kommt, war leider auf dem Kiſſinger Muſikfeſt kaum vertreten. Nur Hanns Schindler brachte etwas davon in ſeiner Turmmuſik, die, friſch, voller Luft am Klanglichen und in der Schlußfuge voller Humor ſelbſtändig an Pezels Vorbild anknüpft. Schindler brachte auch eine „Sonate für Waldhorn und Orgel", eine nicht alltägliche Bereicherung der Hornliteratur. Sie iſt gekennzeichnet durch rauſchende Klangmiſchungen, Vermeiden irgendwelcher Süßlichkeit, lebhafte Polyphonie. Beſonders Aufhorchen machten Lieder für Sopran, Oboe und Horn von Carl Schadewitz, Stücke reinſter Eingebung, bezaubernd durch die Überſchneidungen der Oboelinie und des Soprans, eigenartige, zarte Lyrik. Von dem Kirchenmuſiker Alfons Stier „Zollwächter Tod", ein Geſang für Alt (Maria Großhauſer), Flöte und Orgel, ein düſteres, ſchwerſinniges Werk von gedrungener Form und großer Empfindung.

LEIPZIGER MUSIKTAGE 1937.

Zur Förderung des Schaffens zeitgenöſſiſcher Leipziger Komponiſten.

9.—13. Mai 1937.

Von Dr. Horſt Büttner, Leipzig.

Sechsunddreißig zeitgenöſſiſche Leipziger Komponiſten in ſieben Veranſtaltungen innerhalb fünf Tagen: noch vor kurzer Zeit würde man eine ſolche Behauptung für einen ſchlechten Witz gehalten haben. Die Gleichgültigkeit, ja der Widerwille der Öffentlichkeit gegen zeitgenöſſiſche Muſik und, damit Hand in Hand gehend, ihre Vernachläſſigung durch ausübende Muſiker, Muſikvereinigungen und -inſtitute hatten auch hier einen recht unerfreulichen, von Einſichtigen vielbeklagten Umfang angenommen. Seit etwa zwei Jahren machte ſich jedoch unverkennbar — zunächſt langſam, dann immer deutlicher — das Beſtreben geltend, dem zeitgenöſſiſchen Schaffen beſſer als bisher zu dem ihm zweifellos zukommenden Recht zu verhelfen. Einzelne Perſönlichkeiten, Vereinigungen und Körperſchaften gingen hier anfangs ſelbſtändig vor, und ſchon der verfloſſene Muſikwinter bot eine beachtliche Fülle zeitgenöſſiſcher Muſik; die Leipziger Muſikberichte dieſer Zeitſchrift konnten oft Aufführungen zeitgenöſſiſcher Werke erwähnen. Und nun hatten dieſe Einzelbemühungen das Gefühl für die Wichtigkeit der Sache allmählich und allſeitig ſo geweckt, daß erſtmalig eine große Gemeinſchaftsleiſtung im Dienſt der zeitgenöſſi-

schen Musik zustande kommen konnte, die „Leipziger Musiktage 1937". NS-Kulturgemeinde und NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sorgten für eine tadellose Organisation, der künstlerischen Ausführung und damit der künstlerischen Verantwortung unterzogen sich die Fachschaft I (Komponisten), Gau Mitte der Reichsmusikkammer sowie der Reichssender Leipzig. Die Veranstaltung durfte sich der Teilnahme des Präsidenten der Reichsmusikkammer erfreuen, der auch die Leitung eines Orchesterkonzertes übernommen hatte. Die Konzerte sahen durchwegs gutbesuchte Säle, da man klugerweise die einzig mögliche Politik der Eintrittspreise betrieben hatte, nämlich die der billigsten. Alles in allem genommen besteht also kein Zweifel daran, daß durch guten Willen und durch Tatkraft in einer wichtigen Frage unseres Musiklebens in verhältnismäßig kurzer Zeit entscheidend und erfreulich Wandel geschaffen wurde.

Diese Musiktage waren eine erstmalige Zusammenfassung gleichlaufender Bestrebungen und insofern ein Abschluß. Da diese ersten Musiktage aber nicht die letzten sein werden, sondern, wie Stadtrat Hauptmann in seiner Begrüßungsansprache anführte, schon im nächsten Jahr wiederholt und nach Möglichkeit zu einer stehenden Einrichtung werden sollen, ist diese erstmalige Zusammenfassung doch auch sehr stark Ausgangspunkt, Prüfung der Tragfähigkeit einer Basis, auf der sich etwas Dauerhaftes erheben soll. Das einzelne Werk ist bei dieser Blickrichtung gar nicht so wesentlich, wichtig ist in erster Linie der Gesamteindruck, sind die Grundsätze, nach denen das Programm dieser Musikfeste gestaltet wird. Jeder Kenner der Dinge weiß, daß die Programmkommission zeitgenössischer Musiktage um ihre Aufgabe nicht zu beneiden ist. In solchen Fällen wird es nur sehr wenige Komponisten geben, die des Glaubens sind, ohne ihre Werke ginge es auch. Ein Mittelweg zwischen dem menschlich verständlichen Bestreben, recht vielen Komponisten Aufführungsmöglichkeiten zu eröffnen, und der Forderung nach einer gewissen Höhe der Qualität ist nicht leicht zu finden; in diesem Falle war dies umso schwerer, als es sich bei diesen ersten Musiktagen um ausschließlich Leipziger Komponisten handelte, also nicht das Werk eines persönlich unbekannten Komponisten vorlag, sondern auch mehr oder weniger bestimmte Vorstellungen von der Person jedes einzelnen Komponisten gegeben waren. Und doch muß ein Mittelweg gefunden werden; er muß mehr nach der Seite der Qualität hinführen, andernfalls ist die Basis nicht gegeben, auf der allein solche Musiktage zur Dauereinrichtung werden können: eine genügende Zahl wirklich hochwertiger Werke, deren Qualität beruht auf der schöpferischen Kraft des Komponisten, einem lebendigen, den Strömungen der Zeit in gutem Sinne zugewandten Stilwillen und der Aufgeschlossenheit für die besonderen Triebkräfte der deutschen Musik.

Überblickt man den Verlauf der Musiktage im ganzen, so erscheint nur ein Grundsatz folgerichtig durchgeführt: Lediglich Leipziger Komponisten zu bringen, d. h. Komponisten, die hier ansässig sind bezw. vor kurzem hier noch ansässig waren. Durchaus verständlich, daß sich die ersten Leipziger Musiktage ausschließlich um das einheimische Schaffen kümmerten. Die Komponisten kamen in sieben Veranstaltungen zu Wort: Zwei große Orchesterkonzerte im Gewandhaus, von denen das erste auch ein Chorwerk mit Orchester brachte; ein Konzert mit a cappella-Chormusik und Orchesterwerken im Landeskonservatorium; je eine Kammermusik im Neuen Rathaus und im Gohliser Schlößchen mit Vokal- und Instrumentalwerken; ein Konzert mit neuer Musik für Volksinstrumente im „Haus Vaterland" und ein Werkkonzert mit Unterhaltungsmusik im Reichsbahn-Ausbesserungswerk Engelsdorf. Wenigstens ansatzweise war also auch ein zweiter erkennbarer Grundsatz durchgeführt worden: verschiedene Werkgattungen und Gemeinschaftsformen der Musik herauszustellen. Wenn man dies aber schon tut — und ein noch stärkerer Nachdruck in dieser Richtung wird den Leipziger Musiktagen in Zukunft nur dienlich sein! — so geht es gerade in Leipzig ohne einen bestimmten Erlebniskreis der Musik schwerlich: ohne die Kirchenmusik bzw. die ausgesprochen religiös fundierte Musik. Die Kirchenmusik ist ja gerade hier traditionell sehr stark verankert; außerdem hat das hiesige zeitgenössische Schaffen in dieser Beziehung sehr viel zu bieten — man denke nur an die Orgelmusik! — und ein nur gelegentliches Unterbringen dieser wichtigen Schaffensprovinz in den Saalkonzerten wird der Sache nicht gerecht. Für die Zukunft wäre weiterhin zu wünschen, daß neben der Musik mit Volksinstrumenten und der Unterhaltungsmusik auch die gewöhnlich als „Sing- und Spielmusik" bezeichnete Jugendmusik zur Geltung käme. Sie ist sehr wesentlich für unsere heutige Musikkultur und hat auch schon allerhand aufzuweisen.

Sieht man sich nun die innere Haltung und stilistische Ausprägung jener Werke näher an, die im Gewandhaus, im Landeskonservatorium und in den beiden Kammermusiken aufgeführt wurden, so muß eines auffallen: ein recht erheblicher Teil jener Werke war „Musik des Als ob", d. h. Musik, die geschrieben wurde, als ob in den beiden letzten Jahrzehnten (seit etwa 1914) in Deutschland nichts geschehen wäre. Nun ist in dieser ganzen Zeit — vor allem 1933! — doch schließlich allerhand geschehen; tiefgreifende seelische Strukturwandlungen sind vor sich gegangen, diese haben eine Fülle neuer Impulse zur Folge gehabt, die sich doch schließlich in der Kunst

geltend machen müſſen, wenn dieſe nicht ein völlig iſoliertes Daſein führen will. Nun bekam man aber eine ganze Reihe Werke zu hören, die jenem ſpätromantiſchen Ausdrucksbereich, wie er in den Jahrzehnten vor dem Kriege üblich war, ziemlich verhaftet ſind; da ſich aber, wie geſagt, in den letzten Jahrzehnten ein tiefgreifender Wandel vollzogen hat, vertreten jene Werke heute keine Tradition mehr, ſondern eine überalterte Konvention. In den beſonders abartigen Erſcheinungsformen des Salonhaften, Geſchmacklos-Liedertafelmäßigen (Männerchor mit Mandolinen!) und Kitſchig-Sentimentalen hatte ſich dieſer überfällige Konventionalismus vereinzelt ſogar in die Muſik für Volksinſtrumente und in das Werkkonzert verirrt. Selbſtverſtändlich kann ein Komponiſt, der im Ausdrucksbereich der Vorkriegsmuſik wurzelt, auch einmal ein ſtichhaltiges Werk ſchaffen. Den letzten Satz von Theodor Blumers Sinfonie z. B. bilden Variationen über ein volksliedhaftes Thema, die ſo kurzweilig und klanglich reizvoll ausgefallen ſind, daß man faſt wünſchen möchte, der Komponiſt ſonderte ſie von den anderen Sätzen ab, die über eine gar zu routinierte Strauß-Nachfolge nicht hinauskommen, und behandelte ſie als ſelbſtändiges Werk. Nicht minder anſprechend W. Niemanns impreſſioniſtiſch aufgelockerte „Schlößchen"-Sonatine, vor allem auch dank der klanglich meiſterhaften Wiedergabe durch den Komponiſten, und das B-dur-Bläſerdivertimento von Joachim Kötſchau hinterläßt deshalb einen leidlich geſchloſſenen Eindruck, weil der Komponiſt den Themen, die an ſich nicht beſonders inſpiriert und zündend ſind, wenigſtens nicht mehr zumutet, als ſie vertragen können und damit einen gewiſſen Sinn für formale Ausgeglichenheit bekundet. Dieſe Tugend ging den beiden anderen Inſtrumentalwerken der Kammermuſik im Neuen Rathaus aber ab, ſie zerfielen infolgedeſſen zu ſehr. Die Achte Sinfonie von Hermann Ambroſius nimmt mit ihrem erſten Satz, der ein friſches, rufartiges Thema zügig durchführt, einen guten Anlauf, verliert ſich aber im weiteren Verlauf der Sätze zu ſehr an den Klang, um dann im letzten Satz trotz der — äußerlich wirkenden — Themenbezüge auf den erſten Satz ins Moſaikhafte abzugleiten und dadurch jene großformale Logik völlig aufzugeben, die eine Sinfonie nun einmal nötig hat. Daß ein und derſelbe Komponiſt Muſik in überkommenen Ausdrucksformen ſchreiben, aber auch in Neuland vorſtoßen kann, beweiſen die beiden Lieder von Sigfried Walther Müller; denn während die „Zwei Segel" unperſönliche impreſſioniſtiſche Stimmungsmalerei geben, feſſelt die „Einladung zur Martinsgans" durch ihre Friſche, die auch harmoniſche Kühnheiten dem Ausdruck ſinnvoll einzugliedern weiß. Völlig befangen in einer konventionellen Reihungstechnik verbrauchteſter muſikaliſcher Formeln bleibt Georg Kießigs choriſcher Hymnus „Glaube! Wille! Arbeit! Werk! Und Gott!"; die Muſik geht auf äußerliche Klangmaſſenwirkungen aus und bringt jene erſte Vorausſetzung nicht mit, die für die längere Lebensdauer eines volkstümlich ſein wollenden Werkes erforderlich iſt: der wirklich zwingende melodiſche Einfall. Werke von Ziems, Smigelſki, Meyer von Bremen, Beilſchmidt, Hungar, Barge, Franke, Kormann, Walter, Hoyer und Polack bildeten weiterhin jene übergroße Gruppe konventioneller Werke, die eine zu ſtarke Belaſtung der Muſiktage bedeuteten. Gelegentlich zeigte ſich wohl auch hier einmal ein Verſuch, etwas Neues zu wagen, ſo in dem Bläſerquintett von Beilſchmidt; doch war dann das Werk wieder aus einem anderen Grunde nicht geraten, im Falle des Quintetts durch die übermäßige, der Tragfähigkeit der Themen nicht angemeſſene Länge. Das Konventionelle machte ſich ſchließlich auch in der Form eines trockenen polyphonen Akademismus geltend (Oppel, Koch, Griſch).

Jenes Überwiegen und Ausmünzen bekannten, vielgebrauchten muſikaliſchen Formelgutes, das bei den Werken muſikaliſcher Hochkultur ſehr leicht als Konventionalismus und Akademismus wirkt, gewinnt in der Volks- und Unterhaltungsmuſik einen weſentlich anderen Sinn. Der in ſeinem muſikaliſchen Verſtehen einfach organiſierte Menſch des Volkes fragt überhaupt nicht nach der Originalität oder gar dem „Wert" der von ihm gehörten oder auch ſelbſt ausgeübten Muſik; ſein Verhältnis zu dieſer Muſik iſt unproblematiſch, er erwartet nur, daß die Muſik ſich auf einer Ebene bewegt, die ihm zugänglich iſt und ihm dadurch „etwas gibt". Dann muß ſich die Volks- und Unterhaltungsmuſik aber weitgehend des bekannten muſikaliſchen — vor allem melodiſchen — Formelgutes bedienen, ſie muß ganz einfach ſtark an Bekanntes anknüpfen, um allgemeingültige Empfindungen des Seelenlebens auch beim „Mann des Volkes" anſprechen zu können. Der beſte Beweis für dieſe Sachlage iſt ja die Tatſache, daß das Volkslied einen Stamm von bekannten und gegebenen Melodien dauernd verändert, ihn „zerſingt" oder, beſſer geſagt, „Wanderformen bildet"; dem Volkslied — und aller Volksmuſik — kommt es alſo bei aller ſchöpferiſchen Betätigung des Singenden und Muſizierenden darauf an, die geſicherte Grundlage des Bekannten zu wahren, ſie immer möglichſt deutlich hervortreten zu laſſen und ſich damit einen Wiederhall in möglichſt breiten Kreiſen des Volkes zu ſichern.

Worin beſtand nun dieſe „Grundlage des Bekannten" in den beiden volksmuſikaliſchen Veranſtaltungen der Leipziger Muſiktage? In der Melodik und Rhythmik des Volksliedes, des Volkstanzes und des Marſches ſowie in der Melodik und Rhythmik barocker Muſizierformen, vor

allem barocker Tänze. Diese Grundlage ist durchaus gesund und erfreulich, außerdem ziemlich folgerichtig durchgeführt; man braucht es also wohl nicht allzu tragisch zu nehmen, wenn einige wenige Stücke in salonhaft-geschmacklosen Wirkungen die „Grundlage des Bekannten" suchten oder wenn in zwei Männerchorliedern gar die üble Pseudo-Volkstümlichkeit plattester Liedertafelei als „Volksmusik" garniert auftauchte. Die erwähnte „allgemeine Grundlage des Bekannten" ist keine schlechte Basis für ein volksmusikalisches Schaffen der Gegenwart, und recht schätzenswert ist es, daß auf saubere Stimmführung Bedacht genommen wird, die auch eine polyphone Satzweise mit einbezieht, selbstverständlich in der hier gebotenen einfach-verständlichen Form. Nun erhebt sich aber die zwangsläufige Frage: Ist es denn mit der Erstellung einer Basis allein getan? Ist denn für eine wirklich gute Volksmusik nicht etwas mehr erforderlich als geschickte und routinierte Handhabung musikalischen Formelgutes? Sind etwa Lortzing und die Mitglieder der Familie Strauß deshalb seit Menschenaltern musikalische Volksgötter und ihre Werke so unverwüstlich-unendlich beliebt, nur weil sie Bekanntes geschickt ausgemünzt haben?

Zweifellos: sie haben mehr getan! Sie haben über die Umwertung bekannter musikalischer Schaffenselemente hinaus dem Volke das gegeben, was es in erster Linie braucht und was allein der Volksmusik erst eine wirkliche kulturelle Bedeutung verleiht: der zwingende, zündende, von der Kraft echten Schöpfertums getragene melodische Einfall, auf den gerade der musikliebende Mann aus dem Volke mit untrüglicher Instinktsicherheit reagiert und dem er dankbar eine Heimstatt in der Seele des Volkes gewährt. Darauf kommt es letztlich an, und geschicktes Umgehen mit überkommenem musikalischen Formelgut (etwa die aalglatt-routinierte Übertragung der Corelli-Vivaldischen Concerto grosso-Schreibweise auf ein Konzert für Mandolinen mit Zupforchester) oder das Arbeiten mit der nicht versagenden Wirkung reißerischer Rhythmen tun es allein noch nicht. Das Empfinden breiter Massen des Volkes ist auch in musikalischer Beziehung nicht anders gelagert als in anderen Lebensbezirken: es ist zunächst auf das Gegenständliche gerichtet, auf das, was man — auch im geistigen Sinne — „mit Händen greifen kann". In der Musik ist das aber die von einem wirklichen schöpferischen Vermögen gezeugte und nicht nur nach bewährten Mustern zurechtgeschnittene Melodie. Gewiß, diese kommt nicht auf Wunsch, man kann sie auch nicht herbeikommandieren. Aber man kann nach Werken, die von solchen Melodien getragen sind, suchen. Ein solches Suchen braucht aber gerade hier in Leipzig durchaus nicht zur Erfolglosigkeit verurteilt zu sein. Möge sich dies in zukünftigen Leipziger Musiktagen, bei denen wir die Volks- und Unterhaltungsmusik auf keinen Fall missen möchten, recht erfolgreich auswirken! (Schluß folgt.)

LUDWIGSBURGER SCHLOSS-KONZERTE.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Die von Wilh. Kraemer begründeten Schloßkonzerte wurden mit einem Mozart-Abend eröffnet, der seltenste Gaben bescherte (Köchel-Verz. 407, 452, 498). Dem Kleemann-Streichquartett gesellten sich als Bläser u. a. Philipp Dreisbach (Klarinette) und Arthur Bartzsch (Horn). Am Klavier ließ sich Max Pauer hören, der auch (mit Otto Sonnen) die zweiklavierige Sonate, außerdem als Zwischengabe die Jagdsonate (Peters 13) vortrug. Der ausverkaufte Saal spendete jeder Darbietung herzlichsten Beifall.

MAI-FESTSPIELE IM MANNHEIMER NATIONALTHEATER.

6.—16. Mai 1937.

Von Dr. Carl J. Brinkmann, Mannheim.

Festspiele sollen Kundgebungen des Leistungswillens und Beweis der Leistung sein. Darum hielten sich die Festspiele des Mannheimer Nationaltheaters im Mai an den gewohnten Spielplan, es wurden nur Aufführungen gebracht, die auch ohne Ankündigung der Festspiele auf dem Spielplan gestanden hätten. Nicht in einem einmaligen, krampfhaften Zusammenraffen der Leistungsfähigkeit, sondern in ihrer Entfaltung über die ganze Spielzeit, die zwar einzelne festliche Höhepunkte, aber keine schwachen Punkte sehen darf, liegt das Ziel der Arbeit des Nationaltheaters.

Besondere Bedeutung gewannen die Mannheimer Festspiele durch den Besuch des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, der an einem Kleist-Komödienabend, der „Amphitrion" und „Der zerbrochene Krug" brachte, teilnahm. Der Plan des Schauspiels umfaßte weiter eine Neuinszenierung von Shakespeares „Wintermärchen" und Aufführungen von Hans Rehbergs „Friedrich Wilhelm I." und Friedrich Forsters Lustspiel „Die Weiber von Redditz".

Unser Hauptaugenmerk gilt in diesem Rahmen natürlich der Oper. Da die vorgesehene Uraufführung von Eugen Bodarts „Spanische Nacht" aus innertechnischen Gründen verlegt werden mußte, kamen nur bereits im Spielplan stehende Opern zur Aufführung, durch Heranziehung „prominenter" Gäste wurde der festliche Charakter der Vorstellungen betont. Mit der „Götter-

dämmerung" machte Karl Elmendorff den Auftakt, mit ihr hat er sich bei seiner Verpflichtung an das Nationaltheater dem Mannheimer Publikum vorgestellt, und wie damals sicherte er sich auch jetzt durch seine sorgfältige Deutung reichen Beifall. Intendant Friedrich Brandenburg führte die Regie. Für die Partie des Siegfried war Max Lorenz, Staatsoper Berlin, für die Rolle des Hagen Herbert Alsen, Staatsoper Wien, verpflichtet.

Die heitere Oper vertrat im Spielplan Albert Lortzings „Prinz Caramo" in der Erneuerung Georg Richard Kruses, die unter Ernst Cremers musikalischer Leitung und Heinrich Köhler-Helffrichs manche reizvolle Wirkung erst durch bühnenmäßige Ausgestaltung herantragender Regie in dieser Spielzeit uraufgeführt wurde. Karl Elmendorffs vor allem das dramatische Element hervorhebende Leitung und die hohe Darstellungs- und Gesangskunst Maria Cebotaris, Staatsoper Dresden, ließen die Aufführung von Tschaikowskys „Eugen Onegin" mit Walter Großmann, Staatsoper Berlin in der Titelrolle erfolgreich werden. So fern uns die geistige Welt dieser „Lyrischen Szenen" heute auch liegt, die dankbaren Rollen und die urmusikantische Melodik wird das Werk publikumssicher erhalten.

Auf eine bewährte ältere Aufführung griff „Der fliegende Holländer" zurück, dessen musikalischen Reichtum und klaren dramatischen Aufbau Ernst Cremer restlos erschloß. Margarete Teschemacher sang die Senta, Walter Großmann den Holländer. Mit hoher Einsatzfreude ging Karl Elmendorff an Siegfried Wagners Märchenoper „Schwarzschwanenreich", deren volkstümliche Freude am Wunderbaren, Geheimnisvollen und Lyrischinnigen allerdings unter seiner teilweise sehr massiven musikdramatischen Deutung litt. Die Gastinszenierung durch Generalintendant Alexander Spring, Köln, und die Bühnenbilder des Sohnes des Komponisten, Wieland Wagner, gaben der Aufführung der selten gehörten Oper Bedeutung über Mannheims Grenzen hinaus. Mit der „Frau ohne Schatten" von Richard Strauß kam auch die künstlerisch geschlossenste und technisch vollendetste Aufführung dieser Spielzeit in die Festwoche. Der Bühnenbildner Friedrich Kalbfuß, der Regisseur Heinrich Köhler-Helffrich und der technische Direktor Hans Weyl hatten in gründlicher Zusammenarbeit die gesamte Aufführung auf die optische Verdeutlichung des überaus schwer verständlichen Geschehens ausgerichtet. Karl Elmendorff erschloß die übergewaltige Partitur bis in die letzte Feinheit. Eine festliche Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" schloß die Festspiele ab, nicht ohne tieferen Grund war das ewige Bekenntnis Wagners zur deutschen Kunst und zum deutschen Volke als dem ewig jungen Quell der deutschen Kunst, das zur eigentlichen Festoper der Deutschen geworden ist, an den Schluß der Festwoche gesetzt worden. Nicht weniger als fünf Gäste waren für diese Aufführung verpflichtet. Walter Großmann-Berlin sang den Hans Sachs, Hilde Singenstreu-Hannover das Evchen, August Seider-Leipzig den Walter von Stolzing, Martin Kremer-Dresden den David und August Griebel den Beckmesser. Es mag bedenklich erscheinen, alle Hauptrollen mit Gästen zu besetzen, und tatsächlich machte sich gegen Anfang der Vorstellung eine gewisse Unsicherheit geltend. Aber Karl Elmendorffs musikalische Leitung und Friedrich Brandenburgs Regie schlossen die Aufführung bald zu schönster Geschlossenheit zusammen.

Einen Höhepunkt der Festspiele stellte die Uraufführung des „Italienischen Liederbuches" von Ermanno Wolf-Ferrari in einer Morgenfeier dar. Es handelt sich um 44 Liebeslieder nach toskanischen Versen (dem Canzoniere), die von Wolf-Ferrari unmittelbar nach dem „Campiello" 1936 komponiert wurden. Die Lieder haben keinen inneren Zusammenhang, nur zwei kleine Gruppen sind zusammengefaßt. Es sind drei Lieder, die Abschied und Wiedersehen schildern und ein konventionelle Züge übernehmendes reizvolles „Ständchen". Ohne gewollt volkstümlich zu sein, wahrt Wolf-Ferrari volkstümliche Melodik im besten Sinne. Alles, was für seine komischen Opern einnimmt, reizvolle Erfindung, wundervolle Durchsichtigkeit, feiner Humor und tiefe Innigkeit des Gefühlsausdrucks findet sich in diesen Liedern vereint. Sie sind wechselnd für vier Singstimmen geschrieben. Die Wahl der Stimmlage richtet sich nach dem Inhalt. Unter Ernst Cremers Leitung und bei seiner Klavierbegleitung wurden die Lieder durch Irene Ziegler, Gertrud Gelly, Gussa Heiken, Franz Koblitz und Heinrich Hölzlin zu hoher Begeisterung der Zuhörer wiedergegeben.

In einem außerordentlichen Sinfoniekonzert, das die fünfte Sinfonie von Beethoven und das von Edwin Fischer gespielte A-dur-Klavierkonzert von Beethoven umfaßte, brachte Karl Elmendorff den ersten Satz der Konzertsinfonie in a-moll op. 5 von Gottfried Müller zur Uraufführung. Der Satz läßt eine fast unwahrscheinlich erscheinende kontrapunktische Begabung des jungen Komponisten erkennen. Er sucht eine Verbindung zwischen strenger Polyphonie und sinfonischer Form, in knapper Fassung werden vier Themen zweimal durchgeführt.

Weitgehende Aufmerksamkeit auch über Mannheims Mauern hinaus erregte die von Direktor Weyl im Theatermuseum veranstaltete Ausstellung „Projektion im Bühnenbild". Zum ersten Male wurde eine derartige Schau, die jetzt ihren Weg

durch das Reich nehmen wird, gezeigt. Von den ersten Versuchen mit Wolkenprojektionen bis zum modernen, auf den Rundhorizont projizierten Bühnenbild führt die Ausstellung, die zahlreiche alte und moderne Apparate und Projektionsplatten umfaßt.

DAS IV. OSTPOMMERSCHE MUSIKFEST IN STOLP

7.—9. Mai 1937.

Von Dr. Max Maaß, Stolp.

Wenn die Stadt Stolp in diesem Jahre ihr viertes „Ostpommersches Musikfest" feierte, so geschah es nicht allein um des künstlerischen Erlebnisses willen. Sie bekannte sich wieder zu ihrer musikpolitischen Aufgabe im Grenzlande. Diese Aufgabe enthält eine hohe Verpflichtung. Ostpommern gehört zu den am dünnsten besiedelten Gebieten des Reiches. Der herb-karge Boden, dem das tägliche Brot nur in hartem Kampfe abgerungen wird, dazu die schweren Verwüstungen, die durch Jahrhunderte hindurch in langen Kriegen dem Lande zugefügt wurden, nicht zuletzt die unorganische Grenzziehung durch das Versailler Diktat, die mehreren Kreisstädten große Teile des Hinterlandes nahm, haben in Vergangenheit und Gegenwart alle kulturelle Arbeit erschwert. „Pommerland ist abgebrannt." Jedes deutsche Kind kennt diesen Vers, der in wenigen Worten von der Not unserer Ostland-Heimat spricht. Ihre Kulturgüter sind immer neuen Zerstörungen ausgesetzt gewesen. So muß man mit ganz anderen Maßstäben messen als etwa im Westen oder im Süden Deutschlands. Kann doch hier ein Kunstwerk, das dort unter vielen anderen Dingen wenig beachtet wird, eine ebenso erschütternde, wie beglückende Aussage machen über den unbeugsamen Willen des ostpommerschen Menschen, teilzuhaben am gestalteten Erleben.

Schon die weiten Entfernungen, die in Ostpommern von einer Kreisstadt in die andere zurückgelegt werden müssen, setzen der kulturellen Entwicklung große Hindernisse entgegen. Die Verbindung zu Danzig, das früher die kunstliebenden Besucher anzog, ist so gut wie unterbrochen. Die Bahnfahrt zur Provinzhauptstadt Stettin erfordert von der Grenze ab vier Stunden im Eil- und fast acht Stunden im Personenzug! Umso größer ist die Bedeutung eines Musikfestes für ein so abgeriegeltes Gebiet, das auf ein starkes Eigenleben viel mehr angewiesen ist, als mancher andere Landstrich. Deshalb übte auch das vierte Ostpommersche Musikfest wieder eine starke Anziehungskraft auf alle Städte des Grenzlandes aus. Es entsprach dem Grundsatz nationalsozialistischer Kunstpflege, wenn die Darbietungen nicht nur dem ausgesprochenen „Konzertpublikum", sondern allen Bevölkerungskreisen zugute kamen. Zwei Sonderveranstaltungen zu stark verbilligten Preisen, zu denen sich auch die Künstler bereit fanden, dienten der Aufgabe, eine breitere Grundlage für eine neue Volksmusikkultur zu schaffen.

Diesmal wurde ein Beethovenfest gefeiert. Das Städtische Amt für Musikpflege kam damit der großen Liebe der Stolper Musikwelt für den großen Meister entgegen. Drei bekannte deutsche Künstler, der Geiger Prof. Gg. Kulenkampff, der Pianist Prof. Edwin Fischer und der Bariton der Berliner Staatsoper, Domgraf-Faßbaender, wirkten als Solisten mit. Ein Sinfoniekonzert gab den Auftakt, der zugleich zum Höhepunkt wurde, weil diese Veranstaltung von einem einheimischen Orchester unter der Leitung eines Stolper Dirigenten getragen wurde. Sie verkörperte also ein Stück bodenständiger Musikkultur.

Der junge Kapellmeister des Stolper Stadttheaters, Günther Schmidt-Jescher, der bereits in zwei Sinfonie-Konzerten im vergangenen Winter seine starke Dirigentenbegabung bewies, war dem verstorbenen GMD Paul Scheinpflug, der früher dem Musikfest-Orchester vorstand, ein würdiger Nachfolger. Hätte Scheinpflug diesmal dabei sein können, er hätte seine helle Freude an dem Musiker gehabt, der das Orchester zu vorbildlicher Leistung mitriß und zusammen mit Prof. Georg Kulenkampff die künstlerische Höhe des ersten Abends bestimmte. Schon der Vortrag der Coriolan-Ouvertüre zeigte die innere Geschlossenheit des famosen Klangkörpers, die der Kapellmeister in sauberer Vorarbeit erreicht hatte, obwohl die Mitwirkenden sich aus den verschiedensten Musikgruppen, aus Laien und Berufsmusikern, zusammensetzten. Alle Möglichkeiten des Tonumfangs und seiner Schattierungen wurden erschöpft.

Der Eindruck wurde noch stärker bei dem berühmten D-dur-Violinkonzert. Mit einem ausgefeilten Orchesterspiel gab Schmidt-Jescher dem Solisten Georg Kulenkampff den Rahmen, in dem er seinen weichen und blühenden Geigenton entwickeln konnte. Er ließ die organisch gewachsene Lebensfülle des reifen Beethoven in seinem Spiel begreifen, das mit sicherem Stilempfinden der bezaubernden Melodien-Lyrik in immer neue Höhen folgte.

Das Erlebnis wurde durch die Wiedergabe der Siebenten Sinfonie in A-dur noch gesteigert. Auswendig leitete der Dirigent das gewaltige Werk, dessen rhythmisch aufgewühltes Drängen er mit jugendlichem Schwung, dessen von Satz zu Satz stärker werdende Melodienführung er mit empfindsamer Hingabe hörbar machte, während er gradlinig die weiten Räume des Werkes durchschritt, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren. Er wahrte die Einheit des Werkes, fand im Chaos des Treibens immer wieder Ruhepunkte und ließ die Beethovensche Urkraft spüren, die sich den Weg

freibahnte: zur „Neunten". So erreichte er mit ſeinen Muſikern eine Leiſtungsebene, die in der Muſikgeſchichte der Stadt Stolp bisher kaum zu verzeichnen war. Der Erfolg war vollkommen. Die Hörer zeigten ſich begeiſtert. Und dieſe Begeiſterung herrſchte am anderen Morgen auch, als das Konzert vor der HJ wiederholt wurde.

Am zweiten Abend hörten wir Prof. Edwin Fiſcher, der mit ſeiner durchaus eigenen Auffaſſung immer wieder ein beſtimmtes und abgerundetes Bild von Beethoven entwirft und damit auch die Stolper in ſeinen Bann zwang. Fiſcher ſpannte ſeinen weiten Bogen vom jungen, kämpfenden zum reifen, ſchöpferiſch ſich verſtrömenden Komponiſten. Er ſpielte anfangs zwei Sonaten aus der Frühzeit: die Es-dur (Werk 7) und die D-dur (Werk 10, Nr. 3). In beiden Werken brachte er die drängende, ahnungsvolle Kraft zum packenden Ausdruck. Sie pochte aus den fundamentalen Bäſſen mit wuchtigen Schlägen gegen die konventionellen Linien einer leichter entworfenen Thematik. Die gärende Geſtaltung des jungen Meiſters, ſein Gefühl für die aus dem Unendlichen dringende ſchöpferiſche Macht traten uns aus dem Spiel des Pianiſten entgegen. Er ließ den genialen Flug des Geiſtes aus ſtürmenden Läufen ſingen, um dann wieder die ſpäter bei Beethoven zu reinſter Klarheit entwickelte volksliedhafte Melodik klingen zu laſſen. Mit ſeiner menſchlich, wie künſtleriſch ſtarken Einfühlungsgabe machte er die inneren Zuſammenhänge der ſcheinbar regellos nebeneinander liegenden Elemente klar. Nach der erzählenden Gedankenfahrt der Fantaſie (Werk 77) und der Heiterkeit in der „Wut über den verlorenen Groſchen" wandte er ſich der letzten großen Beethoven-Sonate, der c-moll (Werk 111) zu. Er ſpielte ſie organiſch, indem er Beethoven in der Syntheſe begriff. Es war meiſterhaft, wie er das Zuſammenfließen aller Kräfte und ihr endgültiges Verſtrömen in die Unendlichkeit, aus der ſie gekommen waren, als viſionär empfundenes Symbol für das Schaffen des Tondichters darſtellte. Dabei fand Fiſcher eine geiſtige Höhe, der man gern die eigene Schau zubilligte. Man folgte ihm gläubig und überzeugt, zumal ſein Spiel in techniſcher Vollendung eine Farbigkeit hatte, in der ſich Sachlichkeit und Pathos miſchten und damit einen Ausdruck erreichten, der Beethoven aus unſerer Zeit heraus verſtehen lehrte.

Den Abſchluß des Feſtes brachten zwei Konzerte von Willi Domgraf-Faßbaender. Er beſtritt zunächſt eine Morgenfeier der „Deutſchen Arbeitsfront", in der er mit Liedern von Beethoven und Schubert, ſowie mit zwei Arien aus Mozarts „Hochzeit des Figaro" und Roſſinis „Barbier von Sevilla" freudigen Beifall erntete. Bei ſeinem Liederabend ſang er zunächſt Beethoven, um dann Beiſpiele von der Weiterentwicklung des deutſchen Liedſchaffens über Schubert zu Brahms zu geben. Die ſchlummernde Herbe in Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte" fand bei den fein abgeſtuften Stimmungen, die der Künſtler gab, eine ſichere Stütze in der feſten Männlichkeit ſeiner voll und warm tönenden Stimme. Er bewies auch beim Vortrag der Schubert- und Brahms-Lieder, daß er keineswegs auf den reich errungenen Lorbeeren ſeiner Bühnenlaufbahn ausruhen will, ſondern ſich ernſtlich um die Liedgeſtaltung bemüht. Domgraf-Faßbaender wurde von Gerh. Haberland am Flügel mit kluger Anpaſſung begleitet. Beiden galt der Dank der beifallsfreudigen Zuhörer, die mehrere Zugaben erzwangen.

So fand denn das Muſikfeſt einen ſtimmungsvollen Ausklang. Wir wollen aber unſeren Bericht nicht ſchließen, ohne von den Sorgen geſprochen zu haben, die uns ſeit einiger Zeit bewegen. In einer Verſammlung der Ortsmuſikerſchaft wurde kürzlich auf die ungewiſſe Zukunft des Stolper Stadttheaters hingewieſen. Es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß der Kern des Muſikfeſt-Orcheſters, der ſich aus Theatermuſikern zuſammenſetzte, ſeine beſten Kräfte verlieren wird. Auch der Dirigent würde dem örtlichen Muſikleben dann verloren gehen. Vor einem Jahre hegten wir noch die Hoffnung, daß die Gründung eines gemiſchten Chores, den es in Stolp zurzeit nicht gibt, gelingen möge. Sie hat ſich bis jetzt nicht erfüllt. Ein neu gebildetes Kammer-Orcheſter, das vor allem Laien umfaßte und ein recht gutes Anfangskonzert gab, ſcheint inzwiſchen auch eingeſchlafen zu ſein. Angeſichts ſolcher Tatſachen ergibt ſich die Frage, was aus dem muſikaliſchen Eigenleben Stolps werden ſoll, nachdem es ſeit dem 1. Muſikfeſt im Jahre 1934 einen ſo ſchönen Aufſchwung genommen hatte. Zur Anſtellung eines Muſikdirektors, der alle muſikaliſchen Kräfte, Chöre und Orcheſter zuſammenfaſſen und betreuen könnte, hat ſich die Stadt bisher auch nicht entſchließen können, ebenſowenig zur Beibehaltung des Orcheſters. Wie ſchwerwiegend die Folgen ſein können, ergibt ſich aus den Eingangsausführungen. So darf der Vorſchlag unterbreitet werden, aus einem kleinen Stamm von erſten Muſikern, Streichern und Bläſern, ein Oſtpommerſches Kammer-Orcheſter zu bilden, das ſelbſt Konzerte in allen Städten des Grenzlandes geben könnte. Das außerdem aber einem für das ganze Gebiet — mit Unterſtützung aller zuſtändigen Stellen — zu beſtellenden Muſikdirektor das Stammorcheſter ſtellen würde, aus dem er jederzeit wieder einen großen Klangkörper bilden könnte. Dann wären zwei Sinfoniekonzerte für den Winter in allen Kreisſtädten des Regierungsbezirkes Köslin, ferner die Durchführung des Muſikfeſtes für die Zukunft geſichert. Das wäre ein Gewinn, der ſich mit wenig Mitteln erreichen ließe. Mittel, die ſich zudem auf mehrere Schultern erträglich verteilen würden. Gelingt dann auch die Schaffung eines großen gemiſchten Chores,

so wäre wirklich und endgültig eine heimische Musikpflege gegeben, die sich rasch zur besten Stütze der Grenzlandkultur entwickeln dürfte. Mit diesen Hoffnungen sehen wir dem 5. Ostpommerschen Musikfest entgegen.

STUTTGARTER MUSIKTAGE

5.—9. Mai 1937.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Zum zweiten Male haben die Stuttgarter Musiktage an fünf Tagen in einer Fülle von Veranstaltungen mancherlei Anregungen für Berufsmusiker und Musikfreunde gebracht. Ins Leben gerufen durch die Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik sollen sie den krönenden Abschluß der kulturellen Arbeit der Kreismusikerschaft Stuttgart darstellen. Die Absicht der Kreismusikerschaft, die Stuttgarter Musiktage zu einer ständigen Einrichtung zu machen, ist sehr zu begrüßen, zumal das Interesse für diese Veranstaltungen ständig wächst.

Das wesentlich Neue gegenüber dem Vorjahre war die Beteiligung der Hitler-Jugend, Gebiet 20, die neben der Kreismusikerschaft als verantwortlicher Veranstalter zeichnete. Schon diese Tatsache bedingte eine stärkere Heranziehung junger schaffender Kräfte auf den Vortragsfolgen. Die Hitler-Jugend allein trat mit drei Kundgebungen hervor. Tiefen Eindruck machte in den Feiern der HJ Heinrich Spittas Kantate „Von der Arbeit" und Hans Baumanns „Sternenkantate". Verpflichtend für die ganzen Tage war die Eröffnungsfeier in der Werkhalle einer großen Maschinenfabrik, in der die ehemals trennende Kluft von Musik für eine gebildete Oberschicht und Musik für das Volk glücklich überwunden wurde.

Erfreulich bei den Stuttgarter Musiktagen 1937 war die Berücksichtigung der zeitgenössischen Musik. Schon allein die Zusammenarbeit mit der HJ gewährleistete die Verbindung mit der lebendigen deutschen Gegenwart. Neben den drei Feiern der HJ gab es in einer Sonderveranstaltung Heinrich Kaminskis „Orchesterkonzert mit Klavier" und je ein Konzert mit zeitgenössischer Kammer- und Orchestermusik zu hören. Von den zeitgenössischen Werken hinterließ Heinrich Kaminskis „Orchesterkonzert mit Klavier" den stärksten Eindruck. Die reichsdeutsche Uraufführung des Werkes, die für Stuttgart gewonnen werden konnte, war ein voller Erfolg für Werk und Wiedergabe. Prof. Walter Rehberg, der das schwierige Werk vom Klavier aus dirigierte und das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern haben eine großartige, Hochachtung abnötigende Leistung vollbracht.

Kaminskis Werk ist in seiner geistigen Haltung wie in der Dichte und Selbständigkeit der Kontrapunktik am ehesten mit Bachs Brandenburgischen Konzerten zu vergleichen. Wegweisend wird sein Orchesterkonzert in der Herausstellung einer Polyphonie, die in der melodischen Bewegtheit und Kraft der Linien ihre Gesetzlichkeit und ihr Eigenleben hat. Die selbständige Führung jeder einzelnen Orchesterstimme und des Klavieres, das Instrument unter Instrumenten wird, bedingt eine klangliche und rhythmische Vielgestaltigkeit, die das an sich herbe und strenge Werk nicht gleich beim ersten Hören zugänglich macht. Deshalb war eine Wiederholung nur zu begrüßen. Musikantisch schwungvoll, voll sprühender Vitalität sind die Ecksätze, Toccata und Finale, von prachtvoller Gegensätzlichkeit der „Tanz" überschriebene Mittelteil.

Nicht so eindeutig und stark war der Eindruck, den die Konzerte mit zeitgenössischer Kammer- und Orchestermusik hinterließen. Karl Gerstbergers Streichquartett c-moll op. 11 knüpft an Brahms und Reger an. Sehr gekonnt ist der erste Satz und der stimmungsvolle langsame Satz. Leichter wiegen dagegen der Tanz und die etwas schulmäßig trockene Doppelfuge. Willy Fröhlichs Konzert für Cembalo solo op. 43 will die Konzertform des 18. Jahrhunderts in die Gegenwart übertragen. Gute und entwicklungsfähige Einfälle zeigt eine Sonate für Violine allein von Georg von Albrecht op. 44. Leider steht die große Ausdehnung der vier Sätze der Wirkung des Werkes im Wege. Gute, teilweise lustige Unterhaltungsmusik gibt Gerhard Maaß in seinem Werke „Ein kleines Hauskonzert für allerlei Instrumente". Das Gerhard Koch-Quartett, Catharina Bosch-Möckel (Violine), Elisabeth Schaller-Lang (Klavier), Helmut Rothweiler (Klavier und Cembalo) und Hans Olszewski (Flöte) waren den Werken verständnisvolle Interpreten.

Mit dem Orchester des Schwäbischen Singkreises setzte sich Hans Grischkat für zeitgenössische Orchestermusik ein. Hier war der stärkste Eindruck Hugo Herrmanns Konzert für Gambe und Orchester, während E. L. Wittmers Streichermusik bei guten Einfällen mangelndes Formgefühl zeigte. Wolfgang Fortner gibt in seinen „Schwäbischen Volkstänzen" einen witzigen Beitrag zur guten Unterhaltungsmusik. Ein sehr ernstes, gut gestaltetes Werk voller Spannungen ist Wilhelm Malers „Orchesterspiel".

Vorbildlich für Stiltreue und klangliches Fingerspitzengefühl in der Wiedergabe alter Musik waren die 2 Konzerte, zu denen der Kammermusikkreis Wenzinger-Scheck herangezogen wurde. Er bot Kammermusik des Barock in vollendeter Darstellung. Unbekannte Meisterwerke der deutschen Clavichordmusik konnte in meisterhafter Behandlung seines Instrumentes Alfred Kreutz vor-

führen. Ein Orchesterkonzert mit Werken von Joseph Haydn, Phil. Emanuel Bach und Antonio Rosetti mit dem Stuttgarter Kammerorchester unter Leitung von August Langenbeck vervollständigte den Überblick über die Musik des 18. Jahrhunderts. Musikfest-Charakter hatte der Auftakt und der Abschluß der Musiktage. Für Händels „Festoratorium" war als Leiter Prof. Fritz Stein (Berlin) gewonnen worden. Die vereinigten Grischkat-Singkreise gaben in diesem Werk wie in dem Tedeum von Anton Bruckner unter Hans Grischkats Leitung gut durchgearbeitete Leistungen.

DIETRICH BUXTEHUDE-FESTWOCHE IN STUTTGART.

Anläßlich der 300. Wiederkehr seines Geburtstages vom 14. bis 21. April 1937.

Von Helmut Doster, Stuttgart.

Es war ein großes Wagnis, für einen verhältnismäßig noch wenig bekannten Komponisten des 18. Jahrhunderts gleich eine große Festwoche zu veranstalten. Doch der starke Erfolg des Stuttgarter Bach- und des großen Schützfestes spornten dazu an, nun auch für diesen norddeutschen Meister, der zwischen Schütz und Bach steht und beide verbindet, einen entscheidenden Schritt zu seiner Wiederverlebendigung und Verbreitung zu unternehmen. Fragen wir nach der Berechtigung, für Buxtehude gleich eine ganze Reihe von Konzerten zu veranstalten, so wird uns neben dem tiefen Wert seiner Werke vor allem der Gesamteindruck dieser Festwoche die Antwort geben. Und der war ein durchaus positiver. Mit Recht wurde in erster Linie sein vokales Schaffen berücksichtigt, das bisher am meisten vernachlässigt wurde. Es ist falsch, seine Kantaten immer nur mit dem Blick auf J. S. Bach betrachten zu wollen. Wohl hat Buxtehude im allgemeinen noch nicht die straffen und mannigfaltigen Formen des Thomaskantors, aber seine Kantaten sind so reich an herrlichen, an bildhaften Ausdeutungen und tiefem Empfindungsgehalt, daß wir gern über kleine formale Schwächen hinwegsehen. Eins war überraschend an diesen Kantaten gegenüber seinen weit bekannteren Orgelwerken: seine weiche, jugendliche, volksliedhaft frische Melodik und seine meist sehr schlichte Harmonik verleiht ihnen einen viel ansprechenderen und unmittelbareren Charakter als den vergeistigteren Werken eines Schütz oder Bach. Und eben dieser lebendige, unmittelbare Eindruck seiner Schöpfungen ist entscheidend für Buxtehudes Verhältnis zur Gegenwart, das nicht historisch ist, sondern allein aus der mitreißenden Kraft seiner Tonsprache entspringt. Buxtehude ist eben nicht nur eine Tagesgröße, die ihrer Zeit etwas geben konnte, sondern eine überzeitliche Größe, die auch heute noch die Möglichkeit hat, im Volksbewußtsein lebendig zu werden.

Die Aufführungen gaben einen umfassenden Überblick über das gesamte Schaffen Buxtehudes. Aufgeführt wurden insgesamt elf Chorkantaten, acht Solokantaten, die Missa brevis, neun große Orgelwerke, zwei kleinere Orgelwerke, drei Choralfantasien, eine Triosonate in Originalbesetzung und ein Cembalowerk. Also eine recht stattliche Anzahl von Werken. Es ist schwierig, aus der großen Fülle einige besonders wichtige Stücke anzuführen wie etwa die Kantate für dreistimmigen Chor und Streichorchester „Jesu dulcis memoria", die Buxtehude in Form einer Ciaconna geschrieben hat und die sein gewaltiges Können am deutlichsten offenbart. In 45 Variationen über dem feststehenden Grundbaß weiß er die sieben Strophen dieses Liedes, das er dem Jubilus des heiligen Bernhard von Clairvaux entnahm, mit vollkommener Meisterschaft in der Stimmführung und im Ausdruck zu komponieren. Hervorzuheben sind auch zwei Kantaten mit einem Blechbläserchor und Streichorchester, also einem größeren Aufwand an Darstellungsmitteln, wie er ihn wohl für seine Abendmusiken benutzte.

Die Gesamtleitung lag bei August Langenbeck, der sich seit einigen Jahren durch viele Konzerte mit alter Musik und durch die Einführung regelmäßiger, allwöchentlicher Motetten ein großes Verdienst um die vorbachische Musik erworben hat, in den besten Händen. Er selbst führte mit seinem Stuttgarter Kantatenchor und dem Stuttgarter Kammerorchester die meisten Kantaten mit guter Sachkenntnis auf. Weiterhin beteiligten sich der Stuttgarter Singkreis unter Gustav Wirsching, sowie der Schwäbische Singkreis und der Grischkat-Singkreis unter Hans Grischkat an den Chorwerken. Als Solisten sind in erster Linie Adelheid La Roche (Sopran) und Hermann Achenbach (Baß) zu nennen, die beide unermüdlich mit ihrem überlegenen Können tätig waren, fernerhin Bruno Müller (Baß), Karl Röcker (Tenor), Prof. Arnold Strebel, Prof. Hermann Keller und Carl Isenberg an der Orgel, Gerhard Koch (Violine) und Kurt Schneider (Viola da Gamba).

DEUTSCHES MUSIKFEST IN WIESBADEN.

23.—29. April 1937.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Nachdem sich Wiesbaden in den Fach- und Liebhaberkreisen des In- und Auslandes einen Namen als Pflegstätte internationaler Musik erworben hat, trat es dieses Jahr mit einem „deutschen Musikfest: Die 4 großen deutschen B" in Erscheinung.

Ohne in den drei dafür bestimmten Konzerten

auch nur annähernd die Möglichkeit eines tieferen Eingehens auf das Schaffen der 4 großen deutschen Meister zu haben, wurde dennoch ein großer Interessentenkreis in den Bann der künstlerischen Qualität dieser Veranstaltungen gezogen.

Beethovens 9. Symphonie, deren alle Zeiten überragende Philosophie der lebenmeisternden Freude kein anderer vor und nach ihm so überzeugend zum Ausdruck zu bringen vermochte, füllte den ersten Abend. Wenn Beethoven von der Kunst verlangte, daß sie „Erhebung und Begeisterung" bringe, so müßte seine „Neunte" unweigerlich vollendeter Ausdruck seines Kunstideals überhaupt sein. Und sein gewaltiger schöpferischer Wille überbrückt denn auch die später von Beethoven selbst empfundene Diskrepanz der drei ersten, absolute Musik darstellenden Instrumental-Sätze gegenüber dem fast volkstümlichen Vokal-Satz des Finale. Die Direktive GMD Carl Schurichts tat nichts dazu dies hervorzuheben oder zu verdecken, sondern beschränkte sich auf eine fast kühl anmutende Objektivität, die ihn als selbstlosen Diener an Beethovens Werk zeigte. — Das Solisten-Quartett: Ria Ginster, Julia de Stuers, Josef Witt und Josef Maria Hauschild entbehrte trotz der Schönheit des Soprans und des fülligen Baritons der gewünschten Geschlossenheit. Cäcilien-Verein, Bach-Chor und Mitglieder des Wiesbadener Männergesang-Vereins (Vorstudium: Paul Goldberg) zählen Beethovens „Neunte" längst zu ihren Glanzleistungen.

Das 2. Konzert stand im Zeichen Brahms-Bruckner. Des Ersteren Violinkonzert in vollendeter Meisterschaft der Technik wie überlegen vornehmer Gestaltung herauszustellen war Prof. Georg Kulenkampff vorbehalten. Seine Auffassung des Werkes war diesmal sachlicher, durchdachter, von weniger Impuls getragen als wir es früher von ihm kannten; daß sie an Überlegenheit dadurch noch gewann findet in sich selbst Ursache und Erklärung. — Schurichts Begleitung betonte den symphonischen Charakter des Werkes. Ihm folgte Bruckners 7. Symphonie, neben seiner 4. die bekannteste, innerlich der 6. und dem Te Deum verbunden. Ihr kam Schurichts einheitlich zusammenfassende Hand sehr zustatten. Das Mysterium tiefer Gläubigkeit, das Ringen um letzte Erkenntnis, von dem Scherzo flüchtig aufgehalten, darf seine große Linie nicht analytischen Einzelheiten opfern. Dies willensstark gefügt zu haben, machte Schurichts nachgestaltende Leistung aus.

Das Schluß-Konzert füllte J. S. Bach. Außer dem von KM Justus Ringelberg stilvoll gebrachten a-moll-Violinkonzert und der glänzende Koloratur verlangenden Solo-Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen", für welche Ria Ginsters schmiegsamer Sopran wie geschaffen schien, bildete als Hauptwerk das „Magnificat" den Abschluß des Festes. Ursprünglich für eine Weihnachts-Vesper (1723) komponiert, war dadurch die, bis ins Letzte köstlich erfüllte, Knappheit der Form bedingt. In der Wiedergabe war das Stimmgeflecht sowohl des Instrumental- wie Vokal-Partes zu sinnfälliger Wirkung herausgearbeitet. Cäcilien- und Bach-Chor, wie das Solisten-Quintett: Ria Ginster, Henny Schmidt, Luise Richartz, Heinz Marten und Alexander Nosalewicz bildeten künstlerisch vollwertige Grundpfeiler der Aufführung.

Der Erfolg der Konzerte war ein Beweis, daß man in Wiesbaden neben den Zeitgenossen gerne die Tradition ehrt.

MAI-FESTSPIEL DES DEUTSCHEN THEATERS IN WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Die Mai-Festspiel-Woche war dieses Jahr in den Rahmen des alten Epos in der Wiedererweckung durch zwei unsrer markantesten, größten deutschen Musiker gefaßt: Hans Pfitzners „Armer Heinrich" eröffnete die Woche, Richard Wagners „Tannhäuser" beschloß sie. Den von der gleichen Idee, der läuternden, emporziehenden Liebe einer reinen Frauenseele, inspirierten musikdramatischen Niederschlag zweier Meister in so unmittelbarer Folge erleben zu können, war von besonderem Interesse. Und man mußte zur Rettung von Pfitzners so oft angegriffener Ehre erneut feststellen: Pfitzner unterlag auch in diesem, seinem ersten Musikdrama, nicht seinem großen Vorgänger. Seine Musik des „Armen Heinrich" bewahrt unbedingte persönliche, künstlerische Eigenart. Sein Orchestersatz ist stets nur der Ausdruck seelischer Vorgänge, wird nie zu klangschwelgendem Selbstzweck. Die Aufführung fand mit prächtig gelungenen Bühnenbildern Lothar Schenck v. Trapps, eindrucksvoller Regie Hanns Fridericis und der tiefschürfenden musikalischen Leitung GMD Karl Fischers begeisterte Aufnahme. Eine vortreffliche Partienbesetzung war: Daga Söderquist („Agnes"), Thomas Salcher („Heinrich"), Adolf Harbich („Dietrich"), Helena Braun („Hilde") und K. E. Kempendahl („Arzt v. Salerno"). Chorstudium: Dr. Tanner.

Unter der gleichen Leitung standen der abschließende „Tannhäuser" und Mozarts „Don Juan". In ersterem lernte Wiesbaden die unvergleichlich innige und stimmschöne „Elisabeth" Tiana Lemnitz' (Berlin) und den etwas selbstbewußten, stimmlich erlesenen „Wolfram" Gerhard Hüschs kennen. Bekannt und bewährt: Berta Obholzers „Venus", Thomas Salchers „Tannhäuser" und die übrige Besetzung. — In „Don Juan" gastierten der stimmlich sich geschickt dem Mozart-Stil angleichende Heinrich Rehkemper (Titelpartie) und der gesangliche Kultur mit bestechender Komik verbindende Georg Hann („Leporello")

aus München. Die übrige Besetzung ist im laufenden Bericht bereits gewürdigt. — Dazwischen hörte man Verdis „Traviata" mit Kammersängerin Marie Cebotari (Berlin). Die Sängerin erhob mit der Überlegenheit ihrer Technik die Koloratur der Partie dem Wunsche Verdis gemäß zum sinnvollen Ausdruck ihres Wesens. Hans Springers Inszenierung usw. fanden bereits Erwähnung. Ernst Zulauf war mit gewohnt sicherer Hand der musikalische Leiter dieser, wie der Grieg'schen Musik bei dem folgenden Tags aufgeführten „Peer Gynt". Nachdem man mit diesem und Schillers „Kabale und Liebe" das Schauspiel trefflich vertreten sah, flocht man die leichtere Muse mit Johann Strauß' Operette „Eine Nacht in Venedig" geschickt dem Festspiel-Plan ein. Die neue Bearbeitung von Karl Tutein erwies sich unter Richard Tanners lebendiger musikalischer und Hans Springers szenischer Leitung als ungemein frisch und wirksam, unterstützt von Lothar Schenck v. Trapps einfallsreichen Bühnenbildern und Theodor Lankers reizvollen Kostümen. Das Ensemble: Marga Mayer, Erna Maria Müller, Otto Scheidl, Max Oßwald, Arno Aßmann usw. wurde durch die gastierende Inge Ewald (Berlin) gewandt ergänzt. Die Leitung der Tänze lag in Hedy Dählers Meisterhand und erreichte ihren Höhepunkt in der von Werner Wemheuer eingestreuten „Tarantelle".

Jedenfalls muß von der diesjährigen Mai-Festspiel-Woche gesagt werden, daß sie in Werk- oder anders in Besetzungs-Wahl sich von dem „Alltag des Spielplanes" günstig abhob und Fesselndes bot.

WITTENER MUSIKTAGE.

Von Dr. Bernhard Zeller, Dortmund.

Die im vorigen Jahre von dem Leiter der Wittener Musikschule Robert Ruthenfranz ins Leben gerufenen Musiktage, welche der Förderung zeitgenössischen Schaffens galten, standen auch diesmal unter dem Protektorat Prof. Dr. Paul Graeners und des Oberbürgermeisters von Witten Dr. Zintgraff, welcher die Musiktage mit herzlichen Begrüßungsworten eröffnete. Als Vertreter der Reichsmusikkammer sprach Hugo Rasch über das Thema „Die Wahrhaftigkeit in der Kunst", wobei er eine Lanze für diejenigen brach, die aus ehrlicher Gesinnung heraus schaffen. Das Verlogene im musikalischen Schaffen wurde geistvoll beleuchtet, auch die Wirtschaftslage der deutschen Komponisten gestreift. — Umrahmt wurde der sehr anregende Vortrag durch ein sehr interessantes Präludium mit Fuge von Grete von Zieritz, von dem Wittener Pianisten Helmut Wagner schwungvoll gespielt, Lieder von Otto Siegl und Hans Haas, deren empfindungsvolles Melos Milly Engelmann-Gillrath mit innigem Vortrag ausdeutete, und einer apart klingenden Sonate für Flöte und Klavier von H. Lillge.

Der Märkische Kammerchor sang zwei wohlklingend harmonisierte Chöre von Erich Schütze: „Brotsegen" und „Säerspruch", die klangmalerisch interessante, warme melodische Stellen aufweisende Kantate „Wasserfahrt" von dem Bochumer O. A. Köhler, welcher der Chor, die Soli und das Kammerorchester (Mitglieder des Wittener Städt. Orchesters) in der Ausdeutung wechselnder Naturstimmungen gerecht wurde und die von Hans Lang geistvoll gesetzten Tanzlieder a cappella. Die thematisch fein ausgesponnene Triosuite von Hermann Henrich erhielt eine durchsichtige Wiedergabe durch Herbert Schilling (Oboe), Fritz Nobs (Horn) und Robert Ruthenfranz (Klavier). Als kontrapunktische Talentproben erwiesen sich die Sonate für Flöte und Klavier von Erich Thalz und „Musik für Violine und Klavier" von Albert Tombrock. Heinz Geißen, der pianistische Partner von Hans Becker (Flöte) und Albert Tombrock (Geige) steuerte noch gut klingende romantisch empfundene Klavierstücke von Erich Mirsch-Riccius hinzu, Martha Heinemann-Knörzer sang mit schönem Sopran zwei Lieder von Kurt Driesch, die lebendig vom Klavier umrahmt sind. Auch Lieder von E. Rust und E. Boucke, die sich durch Klangschönheit und warmblütige Melodie auszeichnen, brachte sie zum Erfolg. Herta Brenscheidt und Robert Ruthenfranz boten in geschliffenem zweiklavierigen Spiel die A-dur Variationen von Weismann, die klanglich feinen Kammervariationen von H. Unger und das die ältere Konzertform wiederbelebende, von frohem Musiziergeist erfüllte Konzert von Cesar Bresgen.

Im Schlußkonzert brachte der Märkische Kammerchor unter Robert Ruthenfranz die durch Schlichtheit instrumentaler Begleitung und innige Melodik fesselnde „Kantate vom fröhlichen Musikanten" von Hans Lang, und das zur Uraufführung gebrachte Volkschorspiel „Liebe, Spott und Eifersucht" von Hermann Unger, welcher alte Volksweisen in einen anregenden Wechselgesang in gemischtem Chor gebracht und mit einer reizvollen vierhändigen Klavierbegleitung versehen hat, zu klangschöner Wiedergabe. Tilly Steinkrüger sang mit warmem Alt stilistisch verschiedenartige Lieder von Philippine Schick, Oskar von Pander und Wilhelm Petersen, Heinz Geißen vermittelte virtuos die ein starkes eigenes Profil aufweisende Klaviersonate von Kurt Thomas, O. A. Köhler und E. Reumann spielten sauber das Divertimento für Geige und Bratsche von Philipp Mohler. — Das Ziel der Wittener Musiktage, denen man förder die Mitwirkung der größeren Chorver-

einigungen und des gesamten Städtischen Orchesters wünscht, und ihre mutige Durchführung verdienen Würdigung und Nachahmung, besonders in mittleren Städten, in denen sich auch die Stadtverwaltung, wie in Witten, für die kulturelle Bedeutung eines Musikfestes einsetzt.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 16. April: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Motette für siebenstimm. Chor. — Heinrich Schütz: Psalm 98: „Singet dem Herrn" für 2 Chöre a cappella.

Freitag, 23. April: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: Psalm 98: „Singet dem Herrn" für zwei Chöre a cappella. — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Sicut cervus desiderat" für vierst. Chor. — Heinrich Schütz: „Cantate Domino canticum novum".

Freitag, 30. April: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata und Fuge für Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Jacobus Gallus (Jakob Handl): „Pater noster" für achtst. Chor. — Andreas Hammerschmidt: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", Motette für sechsst. Chor. — Heinrich Schütz: „Cantate Domino canticum novum".

Freitag, 7. Mai: Joh. Seb. Bach: Trio-Sonate Nr. IV e-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Peter Philips: „Ascendit Deus", Motette für fünfst. Chor. — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Sicut cervus desiderat" für vierst. Chor. — Andreas Hammerschmidt: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", Motette für sechsstimm. Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 17. April: Joh. Seb. Bach: Toccata, Adagio und Fuge in C-dur für Orgel (gespielt von Kantor Hans John i. V.). — Willy Sendt: „Christ ist erstanden", in neuzeitlicher Bearbeitung. — Karl Blessinger: Ostermotette für sechsst. Chor. — Kurt Thomas: „Der Tod ist verschlungen", Motette für vierst. Chor. — Joseph Haas: 1. Satz aus der Deutschen Singmesse.

Sonnabend, 24. April: Jacobus Gallus (Jakob Handl): „Exultate iusti" (Psalm 32, 1—4), für 2 Chöre achtst. — Max Reger: Phantasie f. Orgel über den Choral „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!" Op. 52, Nr. 3 (gespielt von Alfred Zimmer i. V.). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor.

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 21. April: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge (Tripelfuge) Es-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Heinrich Schütz: Aus „Cantiones sacrae" (1625) „Christi Erhöhung". — Johannes Eccard: Motette zu sechs Stimmen „Im Garten leidet Christus Not". — Antonio Lotti: Zwei Crucifixus (sechs- und achtst.).

Mittwoch, 28. April: Johann Pachelbel: Toccata und Fuge C-dur für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Hermann Grabner: „Fackelträger". — Paul Höffer: Werkfeierlied. — Walter Rein: Feldsegen. — Hugo Distler: Bauernlieder (Op. 16.1).

Mittwoch, 5. Mai: Max Reger: Vier Messesätze aus Op. 59 für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr); Acht geistliche Gesänge für gemischten Chor Op. 138.

BAUTZEN. Das musikalische Leben im Winterhalbjahr 1936/37 gestaltete sich äußerst reichhaltig. Auf den verschiedensten Gebieten wurde durchweg Beachtliches geboten, das nicht nur wegen der Auswahl der Werke, sondern auch in ihrer stilvollen Wiedergabe durch die einheimischen Kräfte. Es gelangten allein folgende Chorwerke zur Aufführung: Händels „Messias" durch den Kirchenchor St. Petri unter KMD Emil Petzold, Beethovens „Missa solemnis" durch den Lehrergesangverein, Leitung Martin Bauer (im Rahmen der Gaukulturwoche), das Weihnachtsoratorium von Bach und die Matthäuspassion von Heinrich Schütz durch die Gesellschaft zur Pflege der evangelischen Kirchenmusik. Die 9 Domvespern und 4 geistlichen Abendmusiken, veranstaltet vom Domorganisten Horst Schneider, erschlossen reiche und manche neue Eindrücke aus der Welt der Kirchenmusik. Die Vereinigung der Kunstfreunde vermittelte nachhaltige Abende, wie ein Konzert des Elly Ney-Trios und einen Liederabend von Kammersänger Rudolf Watzke-Berlin, wie dem Ortsverband der NS-Kulturgemeinde für einen wundervollen Kammermusikerabend, ausgeführt vom Kammer-Sextett der Berliner Staatsoper, zu danken ist. Zwei ausgezeichnete Konzerte wurden durch das Dresdener Philharmo-

niſche Orcheſter und das NS-Reichs-ſymphonie-Orcheſter vermittelt. Auch dem Muſikkorps des Inf.-Rgt. 52 gebührt für ſeine beiden Symphoniekonzerte (davon eins zugunſten des Winterhilfswerkes) Anerkennung. Aus der Fülle der weiteren Konzertveranſtaltungen ſeien noch einige beſonders beachtliche erwähnt: Ein Nordiſcher Abend des Sachſen-Kontoros Dresden der Nordiſchen Geſellſchaft mit Dresdener Künſtlern, eine gehaltvolle Gedenkfeier der Kreismuſikerſchaft Bautzen für Carl Maria von Weber und zwei Schloßhofmuſiken, davon eine als Volksmuſikwerbetag. Nicht zuletzt gebührt dem Stadttheater, nunmehrigen Grenzlandtheater Bautzen dafür alle Anerkennung, daß es (natürlich unter Mitwirkung einiger Gäſte) die Aufführung von zwei Opern, „Der Freiſchütz" und „Carmen", mit ſchönem Gelingen ermöglichen konnte.

Dies alles ergibt ein erfreuliches Bild einer äußerſt regen und zielbewußten Muſikpflege und -kultur, zumal wenn man noch die Größe der Stadt mit 41 000 Einwohnern in Betracht zieht.

Dr. Leo Paalhorn.

BEUTHEN (Oberſchleſien). Das Oberſchleſiſche Landestheater hat ſeine Pforten geſchloſſen und kann ſich mit Berechtigung ſeiner winterlichen Kulturtat rühmen. Die ſieben Opern, die dieſe Spielzeit brachte („Carmen", „Die Schneider von Schönau", „Der Waffenſchmied", „Die Entführung aus dem Serail", „Notre Dame" von Schmidt, „Aida" und „Freiſchütz") waren mit ganzer Hingabe und künſtleriſcher Sorgfalt vorbereitet und aufgeführt. Leitung und Darſteller waren ſich der bedeutungsvollen Miſſion bewußt, die das Theater hier im ſüdöſtlichen Zipfel des Reiches zu erfüllen hat. Es wurde keine Mühe geſcheut, um möglichſt vielen Volksgenoſſen lebendiges Theater vorzuführen und für deutſche Kunſt zu werben. — Elf Orte haben unſere Diener der Muſe aufgeſucht und regelmäßig beſpielt. — Das auf hoher künſtleriſcher Stufe ſtehende Orcheſter des Landestheaters hat in 17 Konzerten und Morgenfeiern einem breiten Publikum beſte Muſik geboten, hat ſich auch in einem Sonderkonzert für die Schöpfungen dreier oberſchleſiſcher Komponiſten eingeſetzt. Wir hörten Gerhard Streckes „Luſtige Ouvertüre", mit einer Überfülle von reifen muſikaliſchen Gedanken, Eberhard Wenzels eigenwilliges Klavierkonzert in a-moll mit einem dankbaren Klavierpart, und Richard Wetz' dritte Symphonie in B-dur, die längſt bekannte, mit dem herrlichen langſamen Satz. Das Orcheſter ſtellte ſich auch zwei Gaſtdirigenten zur Verfügung. Hans Pfitzner widmete ſein Konzert dem Andenken Webers, und Peter Raabe vermochte uns beſonders mit Brahms' 4. Symphonie in e-moll zu erſchüttern. Er machte uns auch mit der ganz vortrefflichen Geigerin Iſabella Schmitz (Berlin) bekannt, die uns Brahms' Violinkonzert in D-dur in prachtvoller Form vermittelte. — Der evangeliſche Kirchenchor unter Kantor Opitz' Leitung brachte mit guter Vorbereitung Bachs „Matthäus-Paſſion" ungekürzt zum Vortrag.

In Beuthen (Oberſchl.) wurde eine Singſchule, die erſte in Oſtdeutſchland, eröffnet. Die kulturelle Bedeutung dieſes Tages wurde durch die Anweſenheit des Präſidialrats Ihlert unterſtrichen, der in richtungweiſenden Worten die Singſchule als die kommende muſikaliſche Erziehungsſtätte des Volkes bezeichnete und den Gemeinden die Errichtung dieſer Pflanzſtätten empfahl. Er zeigte ſich ſelbſt als warmherzigen Förderer der Singſchulidee. Aufbau und Leitung der ſtädtiſchen Singſchule wurde dem Muſiklehrer an der Oberſchule Joſef Reimann übertragen, der die Anſtalt nach dem Augsburger Muſter einrichtete.

J. Rm.

BREMEN. Norbert Schultzes „Schwarzer Peter", heitere Oper in drei Akten. Text von Walter Lieck.) Nach der Hamburger Uraufführung hatte ſich Bremen die erſte Aufführung auf deutſchen Bühnen geſichert. Das mit Recht. Das Geſchehen ſpielt ſich in Norddeutſchland ab. Ein niederdeutſches Märchen von V. Wiſſer hat die Grundlage zum Textbuch gegeben. Wer ſich die Einſtellung ſeines Herzens auf harmloſen Humor bewahrt hat, genießt das Werk in vollen Zügen. Eine Fabel, doch ſind die Charaktere zeitlos. Der arme und der reiche König, die ſo leidenſchaftlich „Schwarzer Peter" ſpielen, ſind nicht Herrſcher gewaltiger Reiche, ſondern Bauern der Heide, wenn ſie auf der Bühne Krone und Szepter tragen, Menſchen mit ihren Vorzügen und kleinen Schwächen. Der Spielmann lenkt und leitet alles. Wenn die Zeichen nicht trügen, wird die Oper eine Volksoper werden. Was ſie beherrſcht, iſt die Melodie und Melodie in dem Sinne, wie ſie das geſunde deutſche Volk ſeit Jahrhunderten in ſeinen Volksweiſen geſungen hat. Aus ihnen werden Enſemble- und Chorſätze entwickelt, die bei aller Schlichtheit der Stimmführung prachtvoll wirken. Muſikaliſcher Humor ſteckt in Fülle darin, ohne daß er „raffiniert" gemacht iſt. Daß die Oper in unſerer Zeit entſtanden iſt, deuten namentlich die Zwiſchenſpiele an, in denen das Ohr hie und da moderne Klänge empfängt. In das Käſtchen 1918 bis 1933 paßt ſie nicht, wenn man ſie ſtiliſtiſch rubriziert, dafür um ſo beſſer in unſern Melodienhunger. Es iſt ein deutſches Werk, das ein paar Stunden köſtlichen Erlebens, wertvollen und humorvollen Spiels ausgießt. Ob die Oper bei mehrmaligem Hören an Reiz verliert, wage ich nicht zu entſcheiden. Die Aufführung hatte einen Erfolg, wie ihn an Größe Bremen ſeit langer Zeit nicht erlebt hat. GMD W. Becks muſikaliſche Leitung und H. Deckers Regie waren muſtergültig.

(Rückblick auf 1936/1937.) Das Musikleben Bremens war reich. Die 10 Doppelkonzerte der Philharmonie unter Gastdirigenten, die „Bremer Musikabende" des Domchors und dessen Donnerstags-Motetten unter MD Liesche waren neben den Kammermusiken der Philharmonie die Grundpfeiler der hiesigen Konzertkultur. Die Oper hat GMD Walter Beck zu hoher Vollendung geführt. Was in früheren Jahren an bodenständiger Kunst zu genießen war, ist stark in den Hintergrund getreten. Männerchöre treten kaum hervor. Ihnen fehlt der Nachwuchs. Dirigentenwechsel hat sich hemmend bemerkbar gemacht. Der Künstler-Verein ist verschwunden; seine Konzerte fehlen, weil sie kulturlich sehr hochwertig waren. Die NS-Kulturgemeinde fing an, intensiver hervorzutreten durch Solistenabende, die heranwachsende Künstler herausstellten. Neben all dem blühte das Star-System. Was an „Kanonen" in Deutschland spielt und singt, alles gab in Bremen seine Visitenkarte ab. Der Raum reicht nicht, sie aufzuzählen um ihre großen (auch materiellen) Erfolge zu melden, aber ich kann nicht umhin, mein tiefstes Bedauern auszusprechen, daß jene Spitzenkünstler die lebenden Komponisten meist gröblich vernachlässigen, und gerade sie wären berufen, sich für lebende Talente einzusetzen. Stagma und Zeitmangel kann nicht als Entschuldigungsgrund anerkannt werden.

Prof. Dr. Kratzi.

DETMOLD. (NS - Kulturgemeinde-Konzerte.) Ein reichhaltiges Konzertprogramm wickelte die NS-Kulturgemeinde Detmold in der zweiten Winterhälfte ab. Es mag dabei von besonderem Aufschluß sein, daß der hiesige Ortsverband erst seit einem Jahr besteht, und sein Bestehen durch den Zusammenschluß dreier bereits vorhandener Körperschaften, wie: Lippisches Landeskonservatorium, Bildungs- und Kunstverein, ermöglicht wurde. Durch die somit gegebene Erfassung einer großen Mitgliederzahl konnte sofort die Aufstellung eines künstlerisch hochwertigen Programmes in Angriff genommen werden, dessen Durchführung im Verlaufe des Jahres dann auch mit vollem Erfolg gekrönt wurde. Neben den zahlreichen wissenschaftlichen Vorträgen konzertierten in den letzten drei Monaten nachstehende Künstler: E. Bruns-Mandik brachte mit Erich Försterling ein Konzert auf zwei Klavieren. Margarete Warrentrup spielte an ihrem Klavierabend Beethoven, Brahms und Schumann. Das Elly Ney-Trio wartete mit klassischen Standartwerken auf. Im Trio-Abend Annemarie und Erwin Kerschbaumer und Ludwig Schäffler hörten wir Werke von Haydn, Dvořák und Brahms. Willy Domgraf-Faßbaender gab einen Lieder- und Arien-Abend mit Hubert Thielemann am Klavier. Das letzte Konzert war ein Violin-Klavier-Abend, ausgeführt von Erwin Kerschbaumer und Clara Spitta. Das Programm wies Werke von Reger, O. Siegl und Richard Strauß auf. Zuletzt seien noch die musikalischen Veranstaltungen der Konzertdirektion des Lippischen Landestheaters und der Hammannschen Konzertdirektion angeführt, die mit Marcel Wittrisch, Barnabas v. Geczy, dem Don-Kosaken-Chor, sowie mit einem Sinfoniekonzert unter Leitung von Hans Vogt und H. Münch-Holland als Solisten, die zweite Hälfte des Detmolder Konzertwinters vervollständigten.

Erwin Kerschbaumer.

ESSEN. Das 5. Vormietkonzert erhielt seine eigene Not durch des Finnen Kilpinen herbausdrucksvolle „Lieder um den Tod", die, von Gerhard Hüsch fesselnd interpretiert, das nachfolgende Straußsche „Heldenleben" als kaum überbietbaren Kontrast empfinden ließen. Ein Volkskonzert sah den Essener Konzertmeister Kunze mit Max Bruchs g-moll-Konzert als Solisten. Zu seiner geschmackvoll musizierten Gabe fügte der Essener Musikverein unter Albert Bittner eine lebendige Wiedergabe von Hugo Wolfs „Der Feuerreiter". Neben der Uraufführung von Rudolf Petzolds „Kleine Ouvertüre" vermittelte das 6. Vormietkonzert die Robert Hegerschen Variationen über ein Thema von Verdi. Als Solistin spielte Marianne Krasmann mit virtuoser Technik Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert. Einen Hochpunkt des diesjährigen Konzertwinters bildete die von Albert Bittner ungemein durchempfundene urgefaßte Es-dur-Sinfonie Nr. 4 von Anton Bruckner, als Erstaufführung Julius Weismanns mit den Klang- und Ausdrucksmitteln der Neuromantik gearbeitetes Vorspiel zu „Ein Sommernachtstraum". Siegfried Borries spielte mit flüssiger Technik Brahmsens Violinkonzert. Den Abschluß der Vormietkonzerte machte die treffliche Wiedergabe von Beethovens Missa solemnis, in der Bittner alle Kräfte chorisch-orchestralen Einsatzes eindrucksvoll entfaltete.

Die fünfte Kammermusikveranstaltung setzte das Bläserquintett des städt. Orchesters mit Joachim von Kötschaus musikantischem op. 14 und Altmeister Rossinis burleskem Quartett Nr. 6 F-dur ein. Hermann Drews spielte Beethovens Hammerklaviersonate und B. Schlee Händels Oboensonate in c-moll. Das Strub-Quartett entwickelte in einer weitern Veranstaltung neben Beethovens ungemein anspruchsvollem op. 131 Regers Quartett op. 109 zu reich nuanciertem und gefeiltem Klingen.

Dr. Rudolf Czach schloß den Zyklus Bachscher Orgelmusiken, die das gesamte Orgelschaffen des Meisters vermittelten, ab.

Die Essener Oper brachte eine ausgezeichnete Aufführung von des Esseners Otmar Gerster „Enoch Arden" unter der Leitung Bittners heraus. Pfitz-

ners „Der arme Heinrich“ mit Hilde Schlüter-Gelsenkirchen als Gast, Beethovens „Fidelio“, Smetanas „Die verkaufte Braut“ und Aubers „Fra Diavolo“ bereicherten das Repertoire.

Dr. Gaston Dejmek.

FRANKFURT a. M. In den drei „Meister-Konzerten“ dieses Frühjahrs hörte man das Kölner Kammer-Sinfonie-Orchester (unter Leitung von Erich Kraack), das, unter Mitwirkung von Prof. Alfred Hoehn, Musik des 18. Jahrhunderts bot, ferner Gg. Kulenkampff (Violine) und Wilhelm Kempff (Klavier) in einem Beethoven-Sonaten-Abend von außerordentlicher Vollkommenheit und als besondere Überraschung einen neuen Gesangsstern: Getrude Pitzinger (am Flügel von Prof. Michael Raucheisen begleitet), die in Liedergruppen von Schubert, Brahms, Hugo Wolf und Volksliedern der Auslandsdeutschen ein selten beseeltes, geistig durchformtes, stimmlich hervorragendes Ausdrucksvermögen offenbarte.

Das 72 Mann starke Ungarische Philharmonische Orchester, unter Prof. Dr. Ernst von Dohnányi, auf seiner (9 Konzerte umfassenden) Deutschlandreise (seit dem Frankfurter „Sommer der Musik 1927“) auch Frankfurt beehrend, vermittelte in seiner Vortragsfolge (Wagners Meistersinger-Vorspiel, Beethovens 7. Symphonie) stärkste Eindrücke durch die temperamentvolle Wiedergabe ungarischer Kompositionen von Bartók (Bauern-Lieder), Kodály (Galataer Tänze), der „Ruralia Hungarica“ des Dirigenten und des als Zugabe für den jubelnden Beifall gespendeten Rakoczy-Marsches.

Vor ihrer Südamerikareise sangen die Regensburger Domspatzen (unter Leitung des Domkapellmeisters Dr. Th. Schrems) in bewundernswerter und immer wieder neu fesselnder, ideal disziplinierter Klangschönheit. An Solisten: der Chopinspieler Raoul von Koczalski (zum zweiten Mal in diesem Winter in Frankfurt a. M.), Alfred Hoehn und der Berliner Konzertsänger Hans Eggert (Bariton) in einem meisterhaften Klavier- und Lieder-Abend (der NS-Kulturgemeinde im Bürgersaal des Rathauses), Viorica Ursuleac (im letzten Freitagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft) mit 5 Orchesterliedern des Wiener Joseph Marx, Ida Biel (Klavier) und Ly Hofmann (Sopran) in einem Sonaten- und Arien-Abend der „Gedok“, ferner als Vermittler englischer Liedkunst aus dem 16. bis 18. Jahrhundert Frances Allsom und Philip Warde. Ein künstlerisches Ereignis besonderer Art: die Begegnung mit der berühmtesten Diseuse der Gegenwart: Lucienne Boyer.

Der „Arbeiterkreis für neue Musik“ brachte in seinem letzten Abend dieses Winters (unter der musikalischen Leitung von Bertil Wetzelsberger) „Moderne Kammermusik“: eine kleine Suite für Blechbläser, Klavier und Schlagzeug von Helmut Degen — in Ur-Aufführung — durch straff-klare, herbe Linienführung ausgezeichnet, ferner Edward Staempflis reichlich abstrakte „Musik für 11 Instrumente“, Jean Françaix' ungemein einfallsreiche und klangbewegliche „Serenade für kleines Orchester“.

In der Oper: Die von O. Wälterlin in Bühnenbildern L. Sieverts heiter abgestimmte Neuinszenierung von Rossinis „Barbier von Sevilla“ hatte, musikalisch frisch von Arthur Grüber geleitet, lebhaften Beifall. A. Kruhm.

GELSENKIRCHEN. Der weitere Gang des Konzertwinters führte über Veranstaltungen von schöner stilistischer Geschlossenheit zu dem Höhepunkt mit der Wiedergabe des „Musikalischen Opfers“ von Joh. Seb. Bach in der Neufassung durch Erhard Krieger, dem Gaumusikfachberater des Gaues Düsseldorf. Für die überwiegende Zahl der Hörer sicherlich eine schwere Kost, doch kann man heute zumindest eine gewisse seelische Bereitschaft zum Empfang eines solchen Werkes voraussetzen. Krieger hat in hervorragender Werktreue und ehrfurchtsvoller Versenkung in das Werk die einzelnen Teile so geordnet, daß er die dreistimmige und die sechsstimmige Fuge als Eckpfeiler setzt und um die Triosonate als Mittelpunkt die Kanons als Verbindungsbögen gruppiert. Dadurch erreicht er eine innere Geschlossenheit, die auch in der stilvollen Instrumentation zum Ausdruck kommt, die in der Monumentalität des dem Orchester vorbehaltenen gewaltigen sechsstimmigen Ricercare gipfelt. Gerard Bunk, Dortmund (Cembalo und Orgel) erwies sich in dem einleitenden dreistimmigen Ricercare als hervorragender Bachspieler, die Solo-Musiker des städtischen Orchesters bewährten sich in der herrlichen Triosonate und den Kanons für Blas- und Streichinstrumente. Der städtische MD Dr. Hero Folkerts baute das Riesenwerk in klarer Gliederung auf, auch wer nicht allen Einzelheiten zu folgen imstande war, stand unter dem gewaltigen Eindruck der Größe und Einmaligkeit dieses Werkes, demgegenüber auch der musikalisch Gebildete doch nur die Haltung demütiger Gefolgschaft einnehmen kann. — Eine schwierige, aber auch interessante Aufgabe hatte am gleichen Abend Gerard Bunk mit der Wiedergabe des Orgelkonzerts von Karl Höller, des erst dreißigjährigen Bambergers, jetzt an der Frankfurter Musikhochschule tätigen Musikers. Ein mit ausgesprochen moderner Klanglichkeit vorwärtsstürmendes Werk, voll starker Eigenwilligkeit in der Harmonik, die scharfe Kontraste zwischen dem nur aus Celli, Kontrabässen und Blechbläsern bestehenden Orchester bringt. Straffe Formgebung, satztechnische Sicherheit und eine kraftvolle rhythmische Gestaltung zeichnen das

Konzert aus. Regers Beethoven-Variationen bildeten nach dem Klangungeheuer dieses Orgelkonzerts und dem Erlebnis des „Musikalischen Opfers" den beruhigenden Ausklang des Abends.

Für die stilistische Geschlossenheit, von der oben schon die Rede war, aber auch für die kluge Dosierung, mit der MD Dr. Folkerts seinen Hörern zeitgenössische Musik nahezubringen weiß, war ein Konzert beispielhaft, das mit Mussorgskis genial gesehener Folge der „Bilder einer Ausstellung" begann, bei der Dr. Folkerts vom zartesten Pastellschimmer bis zu farbiger Glut dem Orchester alle Töne der reichen Skala Ravelscher Instrumentation entlockte, und die raffinierten Klangmischungen; darauf ließ er das derbe und grotesk-parodistische Gesicht der „Georgica" von Werner Egk folgen, um dem Abend voll lustiger Klang-Phantastik mit „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" die Krone aufzusetzen. Diese sinfonische Dichtung war ein harter Prüfstein für das städtische Orchester, das mit der tadellosen Darbietung der schwierigen Partitur für die erst dreijährige Erziehungsarbeit seines Leiters das beste Zeugnis ablegte. Der junge Professor Winfried Wolf, von der staatlichen Musikhochschule in Berlin stellte sich mit dem Klavier-Konzert in a-moll von Grieg erstmalig in Gelsenkirchen vor und hinterließ mit einer sehr lebendigen Gestaltung einen sympathischen Eindruck. — Den Abschluß der städtischen Konzerte bildete eine Aufführung der „Schöpfung", die Dr. Folkerts mit dem städtischen Musikverein in gewinnender und eindringlicher Gestaltung im vollen Lichte ihrer auch heute noch jugendlichen Schönheit zeigte. Solisten waren Adelheid Armhold (Sopran), Heinz Marten (Tenor) und Johannes Willy (Baß).

Die Pflege der Kammermusik ist im abgelaufenen Konzertwinter recht stiefmütterlich behandelt worden. Seitdem das Westdeutsche Trio seine jahrelang durchgeführten kammermusikalischen Morgenfeiern eingestellt hat, hat die Stadt nach dem wenig ermutigenden Besuch einiger Veranstaltungen im vorigen Winter dieses Mal ganz darauf verzichtet, Kammermusik zu bieten. So blieb ihre Pflege privater Initiative überlassen. Hier ist aus der nicht großen Zahl von Veranstaltungen ein Abend zu nennen, auf dem von den jungen Gelsenkirchner Komponisten Herm. Dvorak und Johannes Klein Streichquartette und Lieder (Else Suhrmann) erklangen, ein andrer, an dem Margarete Storsberg-Gelsenkirchen (Alt) Lieder von Schumann und Schubert sang und Helmuth Dignas (Gelsenkirchen) sich mit zwei Klavierwerken von Robert Schumann und Schuberts Wandererfantasie verabschiedete, um dem an ihn ergangenen Ruf als Lehrer an die staatliche Musikhochschule in Tokio Folge zu leisten. Der jetzt in Süddeutschland lebende, 1902 in Gelsenkirchen geborene Rudolf Peters kam in einem weiteren Abend mit seiner Cello-Sonate in c-moll (op. 3) zu Worte, von Gerhard Bleuel (städt. Orchester) und Karl Delseit-Köln (Klavier) gespielt; K. Schmals (Gelsenkirchen) spielte Regers kleine Violinsonate in d-moll (op. 103, Nr. 1), Karl Delseit die wundervollen vier Stücke des letzten Klavierwerkes von Johannes Brahms (op. 119); den Abschluß bildete Anton Dvořáks Dumky-Trio. Die junge Front der hier genannten Musiker hat sich mit diesen, viel Uneigennützigkeit erfordernden Veranstaltungen den Dank aller Gelsenkirchener Kammermusikfreunde erworben.

Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

HALLE a. S. Pfitzners Oper „Das Herz" erlebte unter GMD Vondenhoff eine mit großer Sorgfalt vorbereitete Aufführung. Auch die Regie Wolf-Ferraris und die bildnerische Ausstattung durch Porep waren vortrefflich. Die Wiederholung leitete der Autor selbst. Ob dem Werke mit seiner mit Recht umstrittenen „Romantik" ein nachhaltiger Erfolg beschieden ist, erscheint bei aller Anerkennung der technischen Meisterschaft zweifelhaft. Wieviel unmittelbarer packt da Wolf-Ferrari mit seinem „Sly", der unter Trolldenier eindrucksvoll in Szene ging. Die bedeutendste Leistung der Spielzeit war Mussorgskis „Boris Godunow", den ebenfalls Vondenhoff nebst seinen schon genannten Helfern herausbrachte. Auch Lortzings liebenswürdiger, wenn auch noch nicht seiner Meisterzeit angehörender Oper „Die beiden Schützen" war unter P. Kloß ein freundlicher Erfolg beschieden. D'Alberts „Tiefland", unter Trolldenier mit energischem Zugreifen dargeboten, verfehlte nicht seinen oft bewährten Eindruck.

Aus der Reihe der Sinfonie-Konzerte greifen wir als besonders bedeutungsvolle Ereignisse heraus die Erstaufführung von Bruckners „Fünfter" in der Urfassung, Jarnachs geistvolle „Musik mit Mozart", die „Kurische Suite" voe Otto Besch, eine Folge reizvoller Impressionen, und die urkräftigen, rhythmisch fesselnden „Tänze aus Galanta" von Zoltán Kodály. Mit ihnen schloß die diesjährige Konzertreihe, und Vondenhoff, der nunmehr Halle verläßt, wurde ungewöhnlich stark gefeiert. Solistisch wirkten mit Ed. Erdmann, L. Hoelscher und Erna Sack.

In der „Philharmonie" gastierte die Dresdener Staatskapelle unter Dr. Böhm, der die „Erste" von Brahms sehr impulsiv gestaltete. Die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper (Kniestädt) spielte Schuberts Oktett, dem man freilich etwas mehr Wärme und blühenden Klang gewünscht hätte. Umso stärker fesselte der temperamentvolle Edwin Fischer mit seinem Kammer-Orchester als Solist und Dirigent mit Bach, Mozart und Beethoven. Als Neuigkeit brachte er eine witzige Sinfonietta von Roussel, wohl eins der kürzesten Orchesterstücke. Furtwängler mit

seinen Philharmonikern beschloß glanzvoll die Spielzeit. Dünkte uns die Auffassung des 5. Brandenburgischen Konzerts in ihrer „interessanten Blässe" reichlich ungewohnt, so faszinierte umso intensiver der nicht zu überbietende Schwung in Beethovens Siebenter.

Das Mitteldeutsche Landesorchester unter Gerhard Hüneke erwarb sich das Verdienst, einen ganzen Abend zeitgenössischem Schaffen zu widmen. Nach der in düsteren Stimmungen versponnenen Kleist-Ouvertüre von R. Wetz fesselte besonders das Concerto Gregoriano von Respighi, dessen Violinsolo Isabella Schmitz hervorragend spielte, und die ungemein lebensvolle 5. Sinfonie von Trapp.

Der Händeltag der Stadt Halle vermittelte uns die Bekanntschaft des fast in Vergessenheit geratenen Oratoriums „Triumph von Zeit und Wahrheit", das von Prof. Dr. Rahlwes, dem Leiter der Robert-Franz-Singakademie, bearbeitet ist und hier seine erste deutsche Konzertaufführung erlebte. Es hat Händel, wie die durch Jahrzehnte mehrfach vorgenommenen Umgestaltungen beweisen, sehr am Herzen gelegen, und sein Reichtum an charaktervollen Arien und Chören lassen seine Wiederbelebung aussichtsvoll erscheinen. Die Festaufführung wurde seiner Bedeutung in jeder Weise gerecht.

In einem Kompositionsabend gab Martin Frey einen Überblick über sein Schaffen. Über seine fein geformten Lieder, für die Elisabeth Bothe ihr Können einsetzte, braucht nichts Neues gesagt zu werden.

Als Neuigkeit lernte man eine schön empfundene Violinsonate (op. 80, G-dur) kennen, die Arthur Bohnhardt (Violine) und Franz von Glasenapp (Klavier) ausdrucksvoll und mit virtuosem Schwung erklingen ließen. Dem Bohnhardt-Quartett verdankte man die mit Temperament gestaltete Wiedergabe von Griegs Streichquartett g-moll, das einem Vortrag des isländischen Dichters Gunnar Gunnarson als stimmungsvolles Präludium vorausgeschickt wurde. Das Irma Thümmel-Trio (mit Hans Bülow und Otto Kleist) wartete mit einem Abend deutscher Meister (darunter Beethovens D-dur-Trio) auf, und setzte sich im letzten Konzert mit seinem fein aufeinander abgestimmten Spiel für E. Wolf-Ferraris op. 8 Fis-dur ein, ein früheres, sehr musikantisches Werk des deutsch-italienischen Meisters. Chopins Trio g-moll gab vor allem der Pianistin Gelegenheit zu glänzen, Dvořáks Dumky-Trio ließ den Abend beglückend ausklingen. Unser Baßbariton Kurt Wichmann gab, von H. H. Ernst begleitet, in einem Schubert-Abend erneute Beweise seiner hochentwickelten Gesangs- und Vortragskultur. Christian Klug, der Solocellist des städtischen Orchesters, entzückte mit Friedrich Högner am Flügel durch sein meisterliches Spiel.

Die Solisten- und Kammermusikabende auswärtiger Künstler seien dem nächsten Bericht vorbehalten. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Der Vortrag von Beethovens „Neunter" — wiederum von StaatsKM Eugen Jochum mit dem Staatsorchester und dem Chor der Singakademie sowie namhaften Solisten in altbewährter Güte geboten — bildete den traditionellen Abschluß der philharmonischen Konzertreihe dieser Spielzeit. Eine neue, von einem repräsentativen Brahms- und Brucknerfest durchwirkte ist schon für den nächsten Winter angekündigt. Als eine Sondergabe für die Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft zog Jochum — wie Eugen Papst dieses früher bereits verschiedentlich getan hatte — erlesene Solisten des Staatsorchesters zu einem kleinen Kammer-Orchester zusammen, mit dem er Bach, Mozart und Haydn musizierte und als eine wertvolle zeitgenössische Probe die „Musik für sieben Saiteninstrumente" des genialen, zu früh im Weltkrieg dahingegangenen Rudi Stephan bot. Ein polnischer Dirigent, Luzian von Guttry, war für eines der volkstümlichen Sonntagskonzerte verpflichtet worden und entpuppte sich als ein slavischer Vollblutmusikant.

In der Staatsoper brachte man als vorsommerliche Kostprobe eine Neuinszenierung von Lortzings „Wildschütz" in einer wirbelnden Inszenierung durch Rudolf Zindler mit einem wunderschönen sonnigen Bühnenbildpanorama Wilhelm Reinkings heraus; das trefflich für diesen Zweck zusammengestellte Ensemble war von dem klugen Carl Gotthardt am Pult ganz auf den intimen Buffo-Stil hin ausgerichtet, der dieses Werk, abseits einer treuherzig-derben Spielopernkomik, als besonders schöpferische Gabe des Meisters einer romantischen Opernidyllik auszeichnet. In einem, von Eugen Jochum musikalisch inspiriertem „Ring"-Zyklus — der sich in dieser Spielzeit, dank der starken Anteilnahme des Hamburger Opernpublikums, bereits zu einem vierten angelassen hat — gab ein Gast von der Münchener Staatsoper — Julius Pölzer — dem Siegfried der „Götterdämmerung" ein ausgezeichnetes darstellerisches und gesangliches Profil; man muß es in diesem Zusammenhang bedauern, daß der Hamburgischen Staatsoper — selbst dann wohl nicht, wenn der für die nächste Spielzeit neuverpflichtete Sattler vom Hessischen Landestheater Darmstadt hier eine Bresche auffüllen helfen wird — zur Zeit ein ebenbürtiger Heldentenor-Partner nicht zur Verfügung steht. Am Opernpult sah man nach längerer Krankheit wieder Richard Richter in der „Manon Lescaut" am kapellmeisterlichen Werken.

Organist Kurt Pickert brachte mit einem aus Streichern des Niederdeutschen Kammerorchesters

zusammengesetzten Collegium musicum Bachs „Kunst der Fuge" in einer gespannten Aufführung zu Gehör, die sich in Hamburgs barocker St. Georgskirche der Moser-Dienerschen Einrichtung bediente. In Altona führte KM Willi Hammer mit seinem Städtischen Chor und dem Nordmark-Orchester Haydns „Jahreszeiten" zu einem schönen Aufführungserfolg. Besondere kulturverpflichtende Bedeutung gewann eine oratorienhaft von Thilo Thiele hergerichtete Aufführung von Glucks „Alkeste", die der gewissenhafte, auf vorsichtige Streichungen bedachte und textlich treffend Retuschierende mit seinem Eimsbütteler Volkschor, dem Nordmark-Orchester und bewährten Solisten zu einem ausgezeichneten, keine Mühe und Aufopferung scheuenden Erfolg verhalf. Ein Kammerorchester-Konzert der Hamburger NS-Kulturgemeinde brachte einen weiteren zeitgenössischen Komponisten in beharrlicher Fortführung der programmatischen Linie unter Leitung von Konrad Wenk zur Uraufführung: des in Freiburg i. B. lebenden Komponisten Gustav Schwickerts „Concertino für Flöte und Streichorchester"; es ist ein Werk von barocker Musizierhaltung, dankbar für die Flöte gesetzt, jedoch gehaltlich und stilistisch nicht so einheitlich wie der von dem Freiburger Komponisten vor drei Jahren auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest aufgeführte — auf einer anderen Empfindungsebene liegende — „Sonnengesang des Franz von Assisi".

Einem Volkslieder-Abend des „Hamburger Lehrer-Gesangvereins" stand Flensburgs MD Johannes Roeder wiederum als jüngst erwählter Chormeister vor; er wird sein Flensburger Aufgabenfeld Anfang Juni schon mit dem Posten eines ersten Kapellmeisters am Reichssender Hamburg eintauschen.

Ihrem Hamburger Verehrerkreis stellte sich die junge, aufstrebende Sopranistin Eva Juliane Gerstein vor ihrer ersten Bühnenverpflichtung an die Essener Oper noch einmal abschiednehmend vor. Bedeutende Abende deutscher Solisten — mit dem deutschen Singvöglein Erna Sack, der Hohen Geigenschule Prof. Kulenkampffs, dem hoheitsvollen Musizieren des Elly Ney-Trios — wurden durch solistische Vorträge einiger ausländischen Sänger und Instrumentalisten (die man in Hamburg als dem Einfalls- und Ausfallstor zur Welt besonders häufig hört) kontrapunktiert: dem Abend einer kultivierten Sängerin aus den Staaten, Mary Lewis, des spanischen Belcanto-Baritonisten und Battistini-Schülers Luigi Sarobe und des noblen italienischen Cellisten Luigi Silva. Heinz Fuhrmann.

JENA. Das Musikleben unserer Stadt ist schon immer sehr rege gewesen, aber die Zahl der Konzerte dieses Winters erreichte eine wohl noch nicht dagewesene Höhe. Es kann daher in einem zusammenfassenden Bericht nur das Hauptsächlichste herausgegriffen werden. Ein Überblick über die Akademischen Konzerte (Leitung Prof. Rudolf Volkmann) zeigt das Bestreben, eine große Linie in der Programmgestaltung zu wahren, indem fast ausschließlich die deutschen Klassiker und Romantiker berücksichtigt werden, und ferner durch Heranziehung erstrangiger Künstler nur Höchstwertiges zu bieten. So hörten wir Alfred Cortot mit Chopin, Préludes und dem Carnaval von Schumann, Jo Vincent mit selten gesungenen Liedern von Schubert und Hugo Wolf, das Quartetto di Roma mit Haydn, Beethoven und Verdi. Rosl Schmid erspielte sich einen großen Erfolg durch ihre feinfühlige Auslegung von Beethovens Klavierkonzert B-dur und Haydns D-dur. Das Gewandhausquartett brachte Reger, Schubert und Brahms, das Strub-Quartett Reger, Schumann und Dvořák. In den Orchesterkonzerten kamen Gottfried Müllers Morgenrot-Variationen zu begeistert aufgenommener Erstaufführung. Mit den drei vereinigten Orchestern aus Jena, Weimar und Rudolstadt ließ Volkmann Beethovens Eroica in überwältigender Größe erstehen. Neben Bachs Suite D-dur erfuhr das Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester von Mozart eine stilvolle Wiedergabe durch die Solisten der Weimarischen Staatskapelle Otto Braun und Paula Bursy. Auch die einheimischen Kräfte wurden berücksichtigt: Männergesangverein, a cappella-Chor und Philharmonischer Chor (sämtlich unter Leitung von Volkmann) gaben ein Konzert mit reicher Auswahl aus den Schätzen der deutschen Chormusik. Besonders zu bemerken: „Trösterin Musik" für Männerchor und Orgel von Bruckner, sowie neue Männerchöre von Grabner und Hans Heinrichs. Paula Klötzer wird immer wieder gern in ihrer Heimatstadt als Gast gesehen. Sie verfügt über einen Koloratursopran von glänzender Höhe und strahlender Frische. In vorwiegend heiteren Liedern von Reger, Strauß und Trunk gab sie schöne Proben ihres Könnens. Als weiteren Gast dieses Abends hörten wir den Geiger Hugo Kolberg mit einer eindrucksvollen Wiedergabe von Beethovens Es-dur-Sonate und Spohrs d-moll-Konzert. Der a cappella-Chor bestritt das Programm einer stilvollen Weihnachtsmusik in der Stadtkirche, welche alte Meister zu Worte kommen ließ. Als Gast hörten wir Martin Günther Förstemann, einen Organisten von hervorragendem musikalischen Feingefühl und Geschmack. Die Konzerte des von Ernst Schwaßmann geleiteten Jenaer Sinfonieorchesters brachten eine ähnliche Fülle interessanter Abende mit gut ausgewählten Programmen. Erfreulich ist das Bestreben, die zeitgenössischen Komponisten in bevorzugtem Maße zu Wort kommen zu lassen. So lernten wir vieles Neue kennen: Gustav Have-

manns Orcheſterſuite, Kleine Sinfonie von Hans Wedig, die köſtlichen Vetter Michel-Variationen von Georg Schumann, eine Abendmuſik für Orcheſter von Hans Schaub, Konzert für Orcheſter von Hermann Unger, ſchließlich das Klavierkonzert von Paul Graener, von Bruno Hinze-Reinhold formſchön geſtaltet. Sophie Höpfel ſang Lieder von Franz Philipp, Reger und Pfitzner. Als Gaſtdirigent brachte Prof. Fritz Stein u. a. das Klavierkonzert B-dur von Brahms, welches ſein Sohn Max Martin hinreißend ſpielte. Noch weitere Gäſte von Ruf und Rang ließen ſich hören: Ludwig Hoelſcher mit dem virtuos geſpielten Cello-Konzert von Dvořák, Guſtav Havemann mit einer meiſterhaften Wiedergabe des Violinkonzertes von Brahms. Sehr intereſſant war die Aufführung des Konzerts für Streichquartett und Orcheſter von Spohr durch das Bohnhardt-Quartett. Einen glänzenden Abſchluß dieſer Konzerte bildeten Regers Hiller-Variationen. Gerade dieſe Aufführung zeigte, wie vorteilhaft nach jeder Richtung hin ſich unſer Orcheſter entwickelt hat. In den Veranſtaltungen der Bachgemeinde traten Orcheſter und Lehrkräfte des Konſervatoriums auf. Beſondere Aufmerkſamkeit erweckte Herbert Becker, ein vielverſprechender Geiger aus der Schule Walter Hansmanns. Zum Tag der Hausmuſik kamen einige Jenaer Komponiſten zu Wort, darunter Willi Müller, Flötiſt im Jenaer Sinfonieorcheſter, der mit zweiſtimmigen Inventionen für Blasinſtrumente und einem Scherzo für 5 Blasinſtrumente beachtliches ſatztechniſches Können und guten muſikaliſchen Geſchmack bewies. Für die Bratſchen-Sonate g-moll von Ernſt Naumann ſetzten ſich erfolgreich Alfred Baſiner und die Pianiſtin Lilly Lincke ein. In den Kammerkonzerten des muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität gaſtierte die Cembaliſtin Eta Harich-Schneider mit einem intereſſanten Programm alter deutſcher und franzöſiſcher Weihnachtsmuſik ſowie Sonaten von Scarlatti und Werken von Bach. Im gleichen Rahmen ſang Gertrud Braaſch ein geiſtliches Konzert von Schütz und „Laudate Dominum" von Mozart. Mit Walter Zöllner gab Hilde Knopf einen Klavierabend, in dem ſie ſich durch die ſtilvolle Wiedergabe einer wenig bekannten Aria variata a-moll von Bach als Pianiſtin von gutem Geſchmack und kultivierter Technik zeigte. Mit Zöllner brachte ſie noch auf 2 Klavieren Mozarts D-dur-Sonate, Schumanns Andante mit Variationen und eine kontrapunktiſch intereſſante, groß angelegte Doppelfuge von Zöllner zur Aufführung. Walter Zöllners Nachfolger an der Garniſonskirche Heinrich Fleiſcher führte ſich mit einem Orgelkonzert als qualifizierter Bachſpieler ein. Leider verläßt er Jena ſchon wieder, da er einem Ruf nach Leipzig Folge leiſtet. Eine Abendmuſik, die der Organiſt der Schillerkirche Paul Trötſchel mit dem Geſangverein Camsdorf veranſtaltete, verdient Beachtung wegen der hier zutage tretenden erfolgreichen Beſtrebungen, auch in kleinem Rahmen Vollwertiges zu bieten. Eines der letzten Ereigniſſe war die wiederholte Aufführung von Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit". Dieſe geſtaltete ſich zu einem ſtarken Erfolg für den Komponiſten, der hier zum erſten Male ſein Werk ſelbſt dirigierte.

Heinrich Funk.

MAINZ. Bedeutendſtes Ereignis des erſten Opern-Vierteljahres 1937 war eine völlige Neueinſtudierung und Neuinſzenierung von Puccinis „La Bohème". Wenn wir hier ſagen, daß dieſe Aufführung ſowohl in muſikaliſcher als auch in ſzeniſcher Hinſicht geradezu vorbildlich war, ſo ſind wir uns der Tragweite dieſes uneingeſchränkten Lobes gerade an dieſer Stelle durchaus bewußt. Ohne ſich irgendwie in den Vordergrund zu drängen, ſchuf Hans Kämmel eine Inſzene — beſonders des problematiſchen zweiten Aktes, der hier tatſächlich Atmoſphäre hatte, die überzeugte — welche den Zuſchauer mitten hineinverſetzte in jenes Milieu, das uns Murger in ſeinem Roman ſo anſchaulich ſchildert, das aber bei der Inſzenierung meiſtens in ſüßliche Romantik hinübergleitet. Daß dieſer Schuß Süßlichkeit fehlte, empfand man um ſo dankbarer„ als die „Süße" wohl vorhanden war, die nun einmal um die glorifizierte Mimi ſein muß, ohne die ſie nun einmal nicht denkbar iſt. GMD Karl Maria Zwißler durchpulſte die Verklanglichung der Partitur mit dem prachtvoll muſizierenden ſtädtiſchen Orcheſter mit vitaler Dramatik, ohne die ſüße Lyrik — auch hier war alles Süßliche verſchwunden — auch nur um ein Jota in ihrem Recht zu ſchmälern. Neben der entzückenden, geſanglich ungemein kultivierten Mimi Hildegard Strubes ſtanden der wundervoll mannhafte Marcell Franz Stefans und die kapriziös-kokette Muſette Margrit Zieglers beherrſchend im Spiel, während der Rudolf Rudolf Sengeleitners trotz aller Schönheit des ſtimmlichen Materials durch das eigenartig gehemmte Spiel etwas farblos blieb. Erwin Kraatz als brummiger Collin, Franz Larkens als geckenhafter Alcindor und Franz Stier als amoureuſer Hausherr vervollſtändigten das ausgezeichnete Enſemble. — In der werkgetreuen Inſzenierung Hans Kämmels wurden Ende März die „Meiſterſinger" wieder in den Spielplan aufgenommen; durch den Perſonalwechſel waren einige Umbeſetzungen bedingt. So gab Franz Stefan zum erſten Male einen grundgütigen Hans Sachs, Hans Kämmel einen galligen, verbiſſenen Beckmeſſer, Hildegard Strube ein herzgewinnendes Evchen, Martha Sterkel eine ſauber gezeichnete Magdalena, Erwin Kraatz einen biederen Pogner, während der David gaſtweiſe

von dem quicklebendigen Karl Weſſely und dem lebensluſtigen Theo Hermann (der erſtere von Braunſchweig, der letztere von Frankfurt kommend) geſungen wurde. Karl Maria Zwißler war der herrlichen Partitur ein ſtil- und werkkundiger Sachwalter. — Camillo Hechinger inſzenierte mit feinem, überlegenen Humor Lortzings „Wildſchütz", den Theo Mölich mit liebenswürdiger Grazie dirigierte. Daß das goldige Gretchen Margrit Zieglers und der derbkomiſche Baculus Paul Stiers (den übrigens auch Hans Kämmel mit feinen Zügen ausſtattete) im Mittelpunkt des Intereſſes ſtanden, verſteht ſich bei der beherrſchenden Ausdehnung der Partien von ſelbſt. Neben ihnen bewährten ſich Fritz Schröder als ritterlicher Graf, Fritz Zehrer als vor allem ſtimmlich famoſer Baron, Martha Sterkel als feinkomiſche Gräfin und Annemarie Baumgarten als charmante Baronin als wertvolle Stützen des Spielopernenſembles, das ſich kurz darauf in einer ausgezeichneten Drehbühnen-Inſzenierung der „Fledermaus" unter Camillo Hechingers oft bewährter Spielleitung in ſeinem eigentlichen Operettenmilieu tummeln konnte. Hier waren es der elegante Eiſenſtein Fritz Zehrers, die mondaine Roſalinde Annemarie Baumgartens, die kapriziöſe Adele Margrit Zieglers, der abenteuerlüſterne Alfred Rudolf Sengeleitners, der blaſierte Orloffsky Fritz Markwardts, die ſaloppen Franks Camillo Hechingers oder Hans Kämmels, der ſtotternde Blind Auguſt Stiers und — eigentlicher Träger des III. Aktes! — der wahrhaft zwerchfellmaſſierende Froſch Wulf Rittſchers, die unter Theo Mölichs ſicherer Stabführung erneut bewieſen, daß man in Mainz klaſſiſche Operette zu ſpielen verſteht. — Nicht unerwähnt ſoll auch eine Wiederaufnahme des „Freiſchütz" (Regie: Hans Kämmel) unter Karl Maria Zwißlers Stabführung bleiben, die die verborgenſten Schönheiten dieſer Partitur zu beglückendem Erklingen brachte.

Ein eigener Tanzabend der Tanzgruppe brachte Glucks tragiſche Pantomime „Don Juan" und eine u. E. dem Geiſte der Muſik entgegenlaufende tänzeriſch-pantomimiſche Ausdeutung der ſymphoniſchen Dichtung „Scheherazade" von Rimskij-Korſakoff. Während die Rimskij-Korſakoffſche Muſik in ſtrahlenden Erlöſungsklängen endet, liegen auf der Szene zwei Tote, die der Kalif hat morden laſſen. Das Programm des Werkes iſt (zumal es der Partitur vorgedruckt iſt) ſo klar, daß eine ſolche Ausdeutung der Muſik nicht recht verſtändlich iſt. Die hervorragenden tänzeriſchen Leiſtungen des Ballettmeiſters Heinz Denies und des Solotanzpaares Lydia Dubois (eine geborene Tänzerin im wahrſten Sinne des Wortes!) und Kai Molvig vermochten ſelbſt höchſte Anſprüche zu befriedigen.

Für das 5. Symphoniekonzert des ſtädtiſchen Orcheſters im Stadttheater hatte GMD Karl Maria Zwißler eine Folge edelſter „Unterhaltungsmuſik" zuſammengeſtellt: von Roſſinis brillant geſpielter Ouvertüre zu „Die Italienerin in Algier" ging es über die ſonnendurchtränkte „Haffner-Symphonie" Mozarts und die von überſchäumender Lebensfreude durchbebte „III." Schuberts zum „Kaiſerwalzer" von Meiſter Johann Strauß, der ſo überwältigend ſchön geſpielt wurde, daß man eigentlich nicht verſtehen konnte, warum ſich Zwißler und ſein hinreißend ſchön muſizierendes Orcheſter nicht zu der beifallgeforderten Wiederholung entſchließen konnten. Das 6. Symphoniekonzert begann mit dem diſzipliniert dargebotenen „Brandenburgiſchen Konzert Nr. 3" Bachs und ſchloß mit einer tiefdurchdachten, feſſelnden Wiedergabe der „Symphonie Nr. 7 in B-dur" von Bruckner. Im Konzerthaus führte Zwißler mit den gemiſchten Chören der „Mainzer Liedertafel" und des „Damengeſangverein" mit intenſiv geſtaltender Stabführung Johannes Brahms „Ein deutſches Requiem" auf und ſicherte dem Werk und den Interpreten einen tiefgehenden Eindruck auf das erfreulich zahlreich erſchienene Auditorium.

Für die Pflege wertvoller Kammermuſik ſetzt ſich in ihren Zykluskonzerten im kurfürſtlichen Schloß die NS-Kulturgemeinde ein, deren Kreisobmann Camillo Sangiorgio ſich hier ein nicht zu unterſchätzendes Verdienſt um die Mainzer Muſikkultur erwirbt, das ihm durch eine regere Anteilnahme der Bevölkerung gedankt werden ſollte. Mit einem Rokoko-Abend im Koſtüm und bei Kerzenſchein begann der Zyklus: unter dem Titel „Mozart im Schloß" (der junge Mozart hat ja tatſächlich öfter im weißen Saal des Schloſſes muſiziert) hörten wir vom Mainzer Streichquartett und den Bläſern des ſtädtiſchen Orcheſters unter Mitwirkung der Koloraturſopraniſtin Clara Ebers vom Frankfurter Opernhaus eine Reihe faſt nie aufgeführter Kammermuſikwerke des Salzburger Meiſters in blendender Wiedergabe. Dann ſpielte das „Mainzer Streichquartett" die Streichquartette „c-moll, op. 51, Nr. 1" von Brahms, „e-moll" von Smetana und „Es-dur, op. 51" von Dvořák: ein Abend auserleſenſten muſikaliſchen Genießens! Ein dritter Abend brachte „Muſik für Kammerorcheſter", unter Karl Maria Zwißlers ſuggeſtiver Leitung erklangen Werke von Rameau, Gluck, Johann Chriſtian Bach und Mozart, deſſen köſtliches „Dorfmuſikanten-Sextett" ſchallende Heiterkeit auslöſte. Der 2. Quartett-Abend des Mainzer Streichquartetts ſchenkte uns drei Edelſteine der Kammermuſikliteratur in einfach unübertrefflich vollendeter Wiedergabe: Rob. Peinemann, Hans Kornely, Albert Philipp und Willy Wunderlich ließen uns Beethovens überirdiſch ſchönes „cis-moll-Quartett op. 131", den nachgelaſſenen „c-moll-Quartettſatz und (unter Mitwirkung

des glänzenden 1. Hornisten Max Brechtel) das „Quintett" (K.-V. 407) so schön erklingen, daß man tatsächlich alles um sich vergessen konnte. In einem Sonderkonzert spielte Li Stadelmann meisterhaft „Alte Musik auf dem Cembalo".

Willy Werner Göttig.

MÜNCHEN. Mozarts „Cosi fan tutte" ist stets eine Spezialität der Münchener Oper gewesen. Natürlicherweise! Besaß man hier doch im Residenztheater, diesem Juwel der Theaterbaukunst des Rokoko, jene ideale Aufführungsstätte, in deren Sphäre sich das Lebensgefühl der Mozart'schen Musik in unvergleichlicher Entsprechung nahebringen und nacherleben ließ. Die Münchener Aufführungstradition, die sich an Namen wie Felix Mottl, Richard Strauß und Hans Knappertsbusch knüpft, ist nicht zuletzt der Anlaß geworden, daß „Cosi fan tutte" sich die gleichberechtigte Stellung neben den anderen Meisterwerken Mozarts errungen hat. Diesem Kleinod nunmehr einen neuen festspielgemäßen szenischen Rahmen zu geben, war die dritte Neueinstudierungstat der Aera Clemens Krauß. Kostüme und Bühnenbilder von Ludwig Sievert entbehrten nicht jener feinen Ironie, die Mozarts Musik entblitzt, ließen aber zugleich den Vollglanz mediterraner Schönheit, die viele Stücke der Partitur überlagert, landschaft- und naturpoetisch ausstrahlen. Clemens Krauß hatte sich des musikalischen Parts mit wissender Liebe angenommen, die sich bis in die Begleitung der Secco-Rezitative erstreckte, bei der er das Cello Continuofunktionen versehen läßt, indes er selbst auf einem durch die Einfügung eines Papierstreifens zum Cembalo gewandelten Hammerklavier jene improvisatorische Laune sprühen läßt, die auch bei der Deutung durch Richard Strauß entzückt. Die dramaturgische Einrichtung hat im allgemeinen den Szenenverlauf des Originals und die Folge der Musiknummern unangetastet gelassen; einzig Ferrandos A-dur-Arie Nr. 17 ist aus dem ersten Aufzuge an die Stelle des weggefallenen Stückes Nr. 24 gerückt worden. Ich muß gestehen, daß sich dabei berechtigte Bedenken nicht unterdrücken lassen. Denn Ferrando singt diese Arie als Ausdruck schwärmerischen, durchaus wahren Gefühls, und ich weiß nicht, ob es deshalb angeht, das Stück an eine Stelle zu verpflanzen, wo es dem Zweck dienen soll, die Braut des Freundes durch ein Scheinmanöver zu betören!? Die Spielleitung von Rudolf Hartmann ließ den tänzerischen Geist, der das Ganze durchwaltet, sehr anmutig und delikat zum Bewußtsein des Hörers gelangen; eine überlegene Einsicht betonte weniger das burleske Element als vielmehr humorvolle Ironie als einen der Grundzüge der Schöpfung. Wenn ein Enthusiast „Cosi fan tutte" einmal einen „Hain voll Nachtigallen" genannt hat, so bewahrheitete sich dies Urteil auch, was die gesangliche Wiedergabe durch eine so erlesene Sängerschar wie Viorica Ursuleac (Fiordiligi), Gertrud Rünger (Dorabella), Adele Kern (Despina), Julius Patzak (Ferrando), Heinrich Rehkemper (Guglielmo) und Hanns Hermann Nissen (Alfonso) anlangt. Rühmenswert zudem die Darstellungslebendigkeit, die ohne billige Übertreibung und aufgesetzte Wirkung auskam! — Im großen Hause erfreute eine Neueinstudierung von E. Wolf-Ferraris „Sly", mit dem temperamentvollen Meinhard von Zallinger am Pult. Die Titelrolle war, wie einst, in den Händen von Fritz Krauß verblieben, der als Sänger wie Darsteller bewundernswerte Kraft der Gestaltung bewährt. Neben ihm Cäcilie Reich (Dolly), Georg Hann (Westmoreland) und Paul Bender (John Plake) in schöner Ebenbürtigkeit; die Spielleitung von Alois Hofmann: gleich der Musik reich an feinen und bezeichnenden Einzelzügen, die Bühnenbilder von Emil Preetorius: herrliche Augenweide. — Neuen Auftrieb erhielten die Wagner-Vorstellungen durch die Künstlerpersönlichkeit Gertrud Rüngers, deren „Ortrud" und „Brünnhilde" überragende, seit langem in solcher Großartigkeit nicht mehr erlebte Eindrücke schufen.

Die zur Neige gehende Konzertzeit bot noch beglückend viele Gelegenheiten, bei denen man sich aus dem mitunter harten Zwang des Hörenmüssens in die Gnade des Hörendürfens versetzt sah. Eine geradezu unwahrscheinlich schöne Wiedergabe von Bachs Hoher Messe in h-moll dankte man dem Domchor unter Berberichs Leitung, unübertreffbar in der Präzision, Kultur, Deklamations- und Phrasierungsausgewogenheit einer Deutung von reinster Musikgeistigkeit. — Die NS-Kulturgemeinde erinnerte sich des von der Oper über Gebühr vernachlässigten Hans Pfitzner, der unter eigener Leitung seine romantische Kantate „Von deutscher Seele" mit Chor und Orchester des Reichssenders München und einem hervorragenden Solistenquartett (Ria Ginster, Luise Richartz, Julius Patzak, Hanns Hermann Nissen) zu einem glühenden Bekenntnis zu deutscher Art und Kunst auszuformen vermochte. Nicht minder beglückend gestaltete sich der Konzertabend Edwin Fischers mit seinem Kammerorchester, des Zilchertrios (Hermann Zilcher, Adolf Schiering, Franz Faßbender unter Mitwirkung von Margret Zilcher-Giesekamp), die Beschwörung Franz Liszts in Josef Pembaurs Klavierabend; und man kann diese Reihe erhabener Eindrücke nicht schließen, ohne zugleich des ersten Orgelabends des nach München neuberufenen Friedrich Högner zu gedenken,, der mit der Wiedergabe von Werken Buxtehudes, Bruhns', J. S. Bachs und Max Regers die freudige Gewißheit gewinnen ließ, daß unsere Stadt um eine führende Persönlichkeit auf dem Gebiet der Orgelkunst reicher geworden ist, die zugleich auf die Neu-

gestaltung der evangelischen Kirchenmusik maßgebenden Einfluß nehmen wird. — Eine würdige Buxtehude-Feier bereitete Karl H. Weiler mit dem von ihm trefflich erzogenen Kirchenchor der Christuskirche; der Münchener Bachverein veranstaltete ein Fest weihevollen Musikgenießens mit einem a cappella-Abend unter Karl Marx, dessen tiefdringende Vorbereitung und Wiedergabe von Motetten Heinrich Schütz', Leonhard Lechners, Buxtehudes und J. S. Bachs ergreifendes Zeugnis für die stille, aber tiefe Leidenschaft ablegte, mit der der Deutsche seine Musik zu lieben und zu üben vermag.

Dr. Wilhelm Zentner.

OSNABRÜCK. Das Musikleben des verflossenen Winters bot im allgemeinen das Bild sorgfältiger Pflege der überkommenen Werte, mit nur vereinzelter Einbeziehung zeitgenössischen Schaffens. Über die Ursachen dieser so häufig zu beobachtenden Erscheinung ließe sich manches sagen. Die Orchesterkonzerte vermittelten uns die Bekanntschaft mit Pfitzners Cellokonzert, mit Max Trapps vortrefflichem „Konzert für Orchester" und den etwas kurzatmig gehaltenen „Spitzweg-Bildern" von Erich Anders, welch letztere auch dartaten, daß die Zeitströmung der Programmusik weniger hold ist als früher. Im übrigen bildeten Werke von Beethoven, Mozart und Haydn, neben denen noch Schumann, Tschaikowsky, Brahms, Reger und Strauß zu Worte kamen, den Grundstock der Programme. Von den hinzugezogenen Solisten seien der gefeierte Cellist Caspar Cassadó und der Bariton Willy Domgraf-Faßbaender besonders hervorgehoben. Der einheimische Pianist Heinrich Graf v. Wesdehlen setzte sich für ein kaum gekanntes Klavierkonzert (C-dur) von Weber ein. Neben dem ständigen Dirigenten, MD Willy Krauß, erschien als Gast Prof. Sieben-Dortmund am Pult. Krauß leitete ferner eine Aufführung der „Missa solemnis", während das zweite Chorkonzert, Bachs Johannespassion, bereits dem neuen Leiter des Städtischen Hauptchores, Günter de Witt, übertragen war. De Witt, der sich als Organist und Leiter des Lehrergesangvereins gut eingeführt hat, bewies erneut bedeutende Fähigkeiten in der Lösung chorischer Aufgaben. Von sonstigen Chorveranstaltungen sind noch ein Konzert des ebengenannten Vereins, a cappella-Abende des Volkschors und eine Aufführung des „Oratoriums der Arbeit" von G. Böttcher zu nennen. Dank vor allem der regen Tätigkeit des Schloßvereins und dessen Vorsitzenden, Dr. Bernard Wieman, erhielt sich das hier immer mit Liebe gepflegte Kammermusikwesen in frischer Blüte. Die künstlerischen Leistungen des Quartetto di Roma und des Wendling-Quartetts, um nur diese zu nennen, waren Höhepunkte des Erlebens. Letztgenannte Vereinigung beging hier in einem zweitägigen Festkonzert zugleich das 25jährige Jubiläum ihres Bestehens. Auch der Name Wilhelm Kempffs übte wie immer starke Anziehungskraft aus; seine wahrhaft kongeniale Ausdeutung der Eroica-Variationen war bewundernswert. Der Chopinspieler Raoul von Koczalski und Georg Greiner (Osnabrück) vervollständigten den Reigen klavieristischer Darbietungen.

Die Oper brachte als einzige Neuheit Hermann Zilchers „Doktor Eisenbart" (in umgearbeiteter Fassung) heraus. Der Textdichter Otto Falkenberg hat sich, obwohl er sein Buch „Komödie" nennt, die dankbare Gelegenheit entgehen lassen, ein wirklich scherzhaftes Spiel um die Gestalt des bekannten Wundermannes zu schreiben, und hat statt dessen eine verworrene, schwer verständliche, in tragische Untergründe reichende Handlung geschaffen. Zilchers Musik ist vielleicht am Stoff gescheitert; so sehr sie auch das saubere Können des vielseitig begabten Tonsetzers zeigt, so ist der Zufluß aus den Quellen wahrhaft dramatischer Inspiration doch zu dünn. Der Riesenschatten der „Meistersinger" erstreckt sich noch bis in diese Jahrzehnte und läßt die Hoffnung auf eine unbeschwert musizierende Oper der Deutschen einstweilen unerfüllt.

Das städtische Orchester wird mit Beginn der neuen Spielzeit bedeutend verstärkt werden; außer einer Auffüllung des Streichkörpers sind dritte Holzbläser vorgesehen. Dr. Hans Glenewinkel.

PARIS. Der Beginn von 1937 glänzte durch völlige Abwesenheit von Solistenkonzerten, ein Fall, der in den letzten 10 Jahren — seitdem ich die Leser der ZFM über das Pariser Musikleben unterrichte — nicht zu verzeichnen war. Das Lamoureux-Orchester bot zuerst eine rein deutsche Vortragsfolge die „Drei großen B" und nachher César Franck und Richard Wagner, „den in Paris meist gespielten Komponisten" (laut „Page Musicale"). Beide Konzerte waren deshalb ausverkauft und der Dirigent Eugen Bigot ist sehr gefeiert worden. Man konnte freilich mit seiner Auffassung der „Dritten" von Brahms nicht restlos einverstanden sein, denn unter seiner Stabführung verwandelte sich das „poco allegretto" des III. Satzes in ein richtig gehendes Andante. — Der hier geschätzte v. Hoeslin verfällt dagegen nie in eine Verschleppung der Tempi. Sein Dirigieren ist bemerkenswert: alle gestaltenden Kräfte einer Wagner-Partitur kommen bei ihm klangprächtig zur Geltung. — Es ist kaum möglich sich vorzustellen, welche Anzahl von „Festkonzerten" in Paris veranstaltet wird, die nur den deutschen Klassikern gewidmet sind. Die Aufführungen der Neunten, Missa solemnis, h-moll-Messe und der beiden Passionen sind keine Seltenheit mehr. Sie finden meistens vor vollen Häusern statt, was nur

ſelten bei einem ausſchließlich franzöſiſchen Programm vorkommt. Zu bedauern iſt dies, wenn es ſich z. B. um ein Werk wie das „Requiem“ von Gabriel Fauré (der „franzöſiſche Schumann!“) handelt, das dem „Deutſchen Requiem“ von Brahms in den ſeeliſchen Spannungen ſehr nahe ſteht und ein Chorwerk von tröſtender Schönheit iſt — auch in Deutſchland faſt unbekannt! — Das totgeglaubte „Te Deum“ von Lully erlebte ſeine Auferſtehung. Nach 250jährigem Schlaf erklang es in der Reformierten Kirche allerdings in einer neuen Bearbeitung wieder, die jedoch die eigenartige Perſönlichkeit des Komponiſten nicht auslöſchen konnte. Bach und Händel waren noch nicht auf der Welt, als dieſe Kompoſition entſtand, in der man wenn nicht die Polyphonie, ſo doch die breit rankende Melodie bewundern muß, die ſinnfällig und folgerichtig überall zum Vorſchein kommt und den Zuhörer durch den inbrünſtigen Klang der Violinen ſogar bezaubert. — Intereſſe weckte im „Cercle Musical“ das „Duett mit zwei obligaten Augengläſern“ von ... Beethoven (für Bratſche und Cello). Nur wenige wußten, daß dieſer Allegro-Satz in Sonatenform (vermutlich 1796 komponiert) bis jetzt unveröffentlicht war. Es ſtammt aus dem durch Kauf von J. Kafka an das British Museum im Jahre 1875 übergegangenen Sammelband der Beethovenſchen Skizzen aus der Zeit 1784—1800. Der Satz iſt durchweg fließend geſchrieben, beide Inſtrumente werden darin gleich behandelt und das kurze Werk erweiſt ſich trotz ſeiner ſchlichten Fraktur für Streicher dankbar. — Die Mozart-Studiengeſellſchaft entwickelte im vorigen Winter eine rege Tätigkeit. Man kann ohne Übertreibung ſagen, daß ihre Konzerte jetzt zu den genußreichſten der franzöſiſchen Hauptſtadt gehören. Der begabte Chorleiter Felix Raugel — ein ſtändiger Gaſt der Salzburger Feſtſpiele — ſucht auch Werke von Mozart heraus, die unbegreiflicherweiſe bis jetzt unbekannt geblieben ſind, wie z. B. „Dixit et Magnificat“ (Köch.-Verz. 193, komp. 1774), ferner „Sancta Maria Mater Dei“ (Köch.-Verz. 273, komp. 1777). Rangel verhilft dadurch die erhabene Schönheit der Mozartſchen Muſik wiederum ans Licht zu bringen, wofür ihm die Pariſer Dank zollen. — Für Wilhelm Furtwängler und ſeine Berliner Philharmoniker gilt der Ausſpruch: „Veni, vidi, vici“ — die glänzende internationale Geſellſchaft, welche die Große Oper bis zum letzten Platz füllte, war begeiſtert und verlangte nach Schluß Zugaben. Bis auf Regers Mozart-Variationen war jedem das oft in Paris gehörte Programm zur Genüge bekannt — es würde in einen Zyklus der Winterkonzerte ſehr gut hineinpaſſen! Da wir aber nur ſelten die Freude haben den berühmteſten deutſchen Dirigenten hier zu begrüßen, hofften viele der wahren Muſikfreunde durch ihn wenigſtens mit einem Werke eines deutſchen lebenden Komponiſten bekannt zu werden: von der Exiſtenz der viel geprieſenen Symphonie von Pfitzner und eines Orcheſterkonzertes von Trapp wiſſen ſchon manche Franzoſen! Welcher Dirigent wird nun dieſe Pionierarbeit im Ausland unternehmen?! —

An modernen Werken fehlt es ſicher auch hier nicht: der „Triton-Verein“ ſorgt für ihr Bekanntwerden, ſobald die Partitur trocken geworden iſt. „Viele ſind aber berufen und nur wenige auserwählt.“ Von den jüngeren Schöpfungen fiel das zweite Streichquartett des bulgariſchen Komponiſten Ikonomow durch das Konſtruktive der Kompoſition auf, in der ein unmittelbarer Impuls zu ſpüren war. Von Françaix erklang eine kleine Serenade für 12 Inſtrumente klar und rein in der Satztechnik und dies dank vernünftiger Anwendung moderner Klangkombinationen. „Fünf Stücke für ein Bläſertrio“ von Jacques Ibert feſſelten durch ihre aktive Muſikalität, die, wenn auch mit einem gewiſſen artiſtiſchen Können verbunden, ſtets im Vordergrund des Werkes bleibt. — Die bewegten Zeiten ſcheinen auf die Stimmung des Konzertpublikums einzuwirken, denn niemals noch gab es ſo viele Proteſte vom „Paradies“ herunter, wie im Laufe dieſer Spielzeit. In den Colonne-Konzerten duldet man keine Klavierbegleitung mehr (und mit Recht!), die Sänger ſollten in einem Symphoniekonzert nur Arien mit Orcheſter ſingen und die Pianiſten keine Soloſtücke, ſondern Klavierkonzerte ſpielen. Den Höhepunkt erreichte die Unruhe bei der „Symphonie concertante“ von Florent Schmitt — eine Kompoſition, die vor einigen Jahren, in der Zeit der „modernen Kakophonie“ entſtanden, gänzlich im Widerſpruch zu den anderen klangſchönen Arbeiten des bekannten Tondichters ſteht. Nach dem zweiten Satz erhob ſich ein ſolcher Sturm der Entrüſtung, daß an eine Fortſetzung der Aufführung nicht zu denken war. Da wandte ſich der Kapellmeiſter Paul Paray an das Publikum: „Es wäre an ſich unerhört, daß man in einem Colonne-Konzert dem Orcheſter nicht geſtatten wollte ein Stück zu beenden, das mit vieler Mühe einſtudiert wurde. Über Geſchmack ließe ſich nicht ſtreiten, aber die Arbeit ſollte man wenigſtens reſpektieren“. Der dritte Satz war vorbei, der Tumult verſtummte jedoch auch nachher nicht ganz. Der Streit ging zwiſchen den beiden Muſikparteien weiter, Ohrfeigen wurden ausgeteilt ... die Initiative dazu ergriff das ſchöne Geſchlecht, und erſt der ruhigen Steppen-Muſik von Borodine gelang es die aufgeregten Gemüter zu beſänftigen.

Anatol von Roeſſel.

RUDOLSTADT. Die Aufführungen des Landestheaters unter Führung des Intendanten Fritz Petzold zeigten auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit eine günſtige Weiterentwicklung. Es

waren durchweg Vorſtellungen von ſchöner Geſchloſſenheit. Ausgezeichnet betreute KM Karl Vollmer die Opern „Carmen“ und „Die Hochzeit des Figaro“. „Der Wildſchütz“ fand in KM Fritz Jentzſch einen verſtändnisvollen Stabführer. Außer den im vorigen Bericht genannten Künſtlern zeichneten ſich vom Opernperſonal noch aus Hans Joachim Andreſen (lyr. Bariton), Anton Dragon (Baß) und die Gutes verheißende Anfängerin Annekatrin Plöhn (Sopran). Wegen Erkrankungen beim Soloperſonal ſahen wir verſchiedene Male Gäſte auf der Bühne. Marga Baakes-Bolitſch (Erfurt) war in jeder Hinſicht eine Carmen von hohem Werte. Gut gepflegten Geſang und treffliche Spielbefähigung offenbarte unſere heimiſche Sängerin Margarete Wetter-Beyer als Gräfin in „Figaros Hochzeit“. Karl Kampe, früher hier, jetzt an den vereinigten Landestheatern Gotha und Sondershauſen wirkend, ſprang in letzter Minute als „Figaro“ ein und errang dank ſeiner ausgezeichneten ſpieleriſchen und ſtimmlichen Kunſt einen ſtarken Erfolg.

Das Landestheater gab Gaſtſpiele in Jena, Saalfeld, Pößneck, Probſtzella, Königſee und Schwarzburg.

Das 2. Sinfoniekonzert der durch das Städtiſche Sinfonieorcheſter Jena verſtärkten Landeskapelle leitete, wie wir ſchon an anderer Stelle berichteten, Prof. Dr. Paul Graener, dem große Huldigungen dagebracht wurden. Die heimiſche Pianiſtin Marthe Bereiter errang mit Graeners Klavierkonzert Werk 72 einen großen Erfolg. KM Hans Ludwig Huebner (Schwarzburg) wurde als heimiſcher Künſtler in dem von ihm geleiteten Sinfoniekonzert von ſeinen dankbaren Verehrern mit Beifall überſchüttet. Prof. Walter Schulz ſpielte mit herrlicher Muſizierfreudigkeit das D-dur Cellokonzert von Haydn.

Im Feſtkonzert zum 25. Jahrestag der Singakademie (MD Ernſt Wollong) wirkte Charlotte Belau als Soliſtin mit. Harfe: Urſula Lentrodt. Das 3. Meiſterkonzert der Muſikgemeinde beſtritten Prof. Dr. Fritz Stein mit ſeinem Kammerorcheſter und die Cembaliſtin Prof. Eta Harich-Schneider.

Im Rahmen der NS-Kulturgemeinde wurde ein „Franz Dannehl-Abend“ veranſtaltet, der unter Anweſenheit des Komponiſten von Münchener Künſtlern ausgeführt wurde. Der aus Rudolſtadt gebürtige Tondichter wurde in ſeinem Geburtsorte ſehr gefeiert. Hilmar Beyersdorf.

STUTTGART. Der Opernſpielplan iſt wechſelreich und nimmt von der Operette her ſtarken Einſchlag an; bei Wagner treten „Triſtan“ und „Parſifal“ immer mehr zurück. Ur- und Erſtaufführungen bekunden Teilnahme am zeitgenöſſiſchen Schaffen. Wiederaufgenommen wurden Donizettis „Regimentstochter“, Pfitzners „Paleſtrina“, Graeners „Prinz von Homburg“, die „Mona Liſa“ von Schillings. Manche Perſonaländerungen bringt die neue Spielzeit; auch der Generalintendant verläßt Stuttgart. In den Symphonieabenden (mit und ohne Einzelkünſtler) gab es mancherlei Gäſte, ſo Clemens Krauß und Karl Elmendorff, der uns mit der Urfaſſung von Bruckners Vierter bekannt machte.

Mit dem Landesorcheſter führte Martin Hahn die Reihe der 9 Symphonien Beethovens auf; Andrang und Erfolg waren gewaltig. Eine Fülle ſelten gehörter Werke ſpendete unter Walter Rehberg der Orcheſterverein. Dazu die Kammerſchar der Berliner Philharmoniker, das Kölner Kammerorcheſter, Edwin Fiſchers Getreue. Aufs emſigſte wird auch die eigentliche Kammermuſik gepflegt. Das Wendlingquartett berückſichtigte viele Neuere: ſo Ravel, Malipiero, Reinhold Schwarz, Max Doniſch. Für Auguſt Halms bedeutende Kunſt warb die Halm-Geſellſchaft. Einheimiſch ſind ferner das Kleemann-Quartett und das neue überraſchend leiſtungsfähige Stuttgarter Streichquartett; außerdem das erſtklaſſige Stuttgarter Trio. Von auswärts kamen u. a. die Salzburger. Eine Kulturtat waren die Mozartabende des Künſtlerpaars Faßbänder-Rohr (Violinſonaten!). Zu dem allem die planvolle Darbietung alter Kammermuſik, die Martin Hahn im Landesgewerbemuſeum veranſtaltete.

Ebenſo erfolgreich iſt Martin Hahn als Leiter des Stuttgarter Oratorienchors (Mozarts c-moll-Meſſe, nach Paumgartner, ungekürzte Johannes-Paſſion); auch ſetzt ſich Hahn für Schütz ein. Dem Stuttgarter Liederkranz gibt neuen Aufſchwung Hermann Dettinger. In der Stadt der Auslandsdeutſchen werden ſchaffende und nachſchaffende Künſtler, die außerhalb der Reichsgrenzen wohnen oder geboren ſind, gebührend gefördert.

Um eigene Konzertreihen, deren Einwirkungen hocherfreulich ſind, bemühten ſich die NS-Kulturgemeinde (z. B. ein denkwürdiger Hans Ganßer-Abend!), „Kraft durch Freude“, die Arbeitsgemeinſchaft für Hausmuſik. Im Brucknerbund ſpielten (ohne orcheſtermäßige Veranlaſſung) an zwei Klavieren Joſef Pembaur und Karl Leonhardt die Achte. Eine andere zweiklavierige Darbietung bereitete auf Hauseggers Neunte vor, in Urfaſſung geſpielt von den Münchener Philharmonikern. — Einzelkonzerte gab es in Hülle und Fülle. Liſztabende am Klavier verdankten wir außer Elſe Herold auch Walter Rehberg und Joſef Pembaur.

Dr. Karl Grunsky.

SUDETENDEUTSCHES MUSIKLEBEN. Von jeher pflegte man bei den volksverwandten Sudetendeutſchen jenſeits der Reichsgrenze eifrig deutſche Kultur, Muſik und Kunſt, wovon die vielen erfolgreichen Muſikfeſte beredtes Zeugnis ablegen. Auch in dieſem Sommer gedenkt man wieder ſolche Bekenntniſſe deutſcher Art abzulegen, indem man bereits rege für die große „Muſikkulturwoche“ in Teplitz und für das ſämtliche ſudetendeutſche Chorvereine zuſammenfaſſende dreitägige „Sängerbundesfeſt“ in Reichenberg (26.—28. Juni) durch allerlei Vorbereitungen rüſtet. Ebenſo will man der erſten Anweſenheit des Salzburger Genius W. A. Mozart vor 150 Jahren in Prag gedenken, indem man mehrere ſeiner Opern-, Symphonie- und Kammermuſikwerke als Feſtaufführungen zu vermitteln gedenkt. U. a. ſoll in der damals von Mozart bewohnten Villa „Bertramka“, wo der Meiſter in einer Nacht ſeine herrliche Ouverture zu „Don Juan“ ſchrieb, eine ſinnvolle Erinnerungsfeier an dieſes muſikhiſtoriſche Geſchehen veranſtaltet werden. Auch andere ſudetendeutſche Städte ſind muſikaliſch überaus rege, ſo zum Beiſpiel die Elbeſtädte Außig und Leitmeritz. In erſterer brachte man ſchon im letzten Winter Wagners „Nibelungenring“ geſchloſſen in ſiebenmaliger Wiederholung (!) zur Darſtellung. Soeben führte man des Bayreuther Meiſters Hoheslied der Liebe „Triſtan und Iſolde“ in höchſt anerkennenswerter Durchführung auf. In Leitmeritz pflegt man beſonders die Muſik Anton Bruckners, was die dortige „Bruckner-Geſellſchaft“ durch die unlängſt glänzend verlaufene „Bruckner-Gedenkwoche“ bekundete. An der Deutſchen Univerſität in Prag betreut der um das ſudetendeutſche Muſikleben bereits hochverdiente Muſikwiſſenſchaftler Prof. Guſtav Becking das Gebiet der Tonkunſt durch geiſtvolle Vorleſungen und Abhandlungen. Das ſoziale Weſen des Muſikunterrichtes verwaltet der „Muſikpädagogiſche Verband“ in Prag, der über alle ſudetendeutſche Städte verbreitet iſt.

Alfred Pellegrini.

WEIMAR. Der Rhythmus unſeres muſikaliſchen Geſchehens hat gerade im verfloſſenen Halbjahr einen ſehr kräftigen Schritt angenommen: Weimar dehnt ſich auch in künſtleriſcher Beziehung. Die eben abgeſchloſſene Muſikantenfahrt der Staatl. Muſikhochſchule unter Prof. Oberborbeck in harmoniſcher Mitarbeit der NS-Verbände dokumentiert dieſen Prozeß ſehr deutlich. Eine Schar Studierender geht unter die Volksgenoſſen und muſiziert; hier als Werkpauſenkonzert (Pößneck, Großbreitenbach, Oberköditz) als gemeinſamer Schulſchluß (Saalfeld), im Jugendkonzert und der Tagung der Staatl. Kommiſſion zur Pflege und Erforſchung thüringiſcher Muſik (21. 3. Coburg), im Freikonzert (Eisfeld, Schleuſingen, Suhl u. a.) und endlich im Kirchenkonzert (Zella-Mehlis). Wirklich, eine beſſere und „feinere Weiſe“, Muſikant zu ſein, konnte der Leiter unſerer Hochſchule für Muſik nicht erſinnen! Wie im allgemeinen auch nur anerkennenswert über dieſes Inſtitut berichtet werden kann. Orcheſter- und Chorkonzerte, unter ihnen beſonders die 13. Bach-Kantate, die Studierenden als Soliſten, Arbeitstagung der Thür. Muſiklehrer mit den Vorträgen Prof. Müllers (Köln), Dahlke-Trio, Reitz-Quartett, die ſchöne Aufführung von R. Schumanns „Das Paradies und die Peri“ in der Weimar-Halle: alles läßt erkennen, welch ernſtes Aufwärtsſchreiten hier eingeſetzt hat. Daneben die Kirchenkonzerte Ernſt Köhlers, von denen ich beſonders erwähne die 14. Bach-Kantate und die Mitwirkung unſeres Meiſters am Cello, Prof. W. Schulz. Neu hinzugekommen die Kammerkonzerte „Muſik am Mittwoch-Abend“ im Foyer des Nationaltheaters. Hans Raderſchatt mit Bachs a-moll-Konzert, Prof. Willy Müller-Crailsheim mit der glänzenden Wiedergabe in Joh. Engelmanns Konzert für Violine und Streichorcheſter und im Divertimento Mozarts B-dur. Hier traten auch hervor Erich Grell (Klavier) und Wilhelm Stock (Oboe). Ganz beſonders ſei dem 2. Abend des Reitz-Quartett ein Lob gezollt, bei dem eine Uraufführung eines Werkes von Günther Raphael zu hören war; ein Werk, ſchwierig und originell in Form und Inhalt, das Künſtlern von Format vorbehalten iſt. Prof. Reitz, einer der beſten Bachſpieler des Reiches, hat in ſeinen Mitarbeitern Walter Gäbel, Artur von der Höh und Prof. Walter Schulz die rechten Muſiker für ſolche Werke! Mit Edmund Schmid am Flügel gewann dann Brahms' Werk 60, mit ſeiner orcheſtralen Struktur das rechte Ausmaß an künſtleriſcher Geſtaltung. Ein Genuß war auch der Abend „Selten geſpielte Violin-Sonaten“, in dem Prof. Reitz mit Albert Müller am Flügel Regers e-moll (122), Bachs F-dur und die intereſſante F. Buſoni e-moll (36a) zu Gehör brachten. Daß Erna Sack und Schlusnus freudig begrüßt und geehrt wurden, iſt ſelbſtverſtändlich. Auch unſer Nationaltheater arbeitet mit einem Schwung, der zu Bewunderung Anlaß gibt. Einesteils iſt es die künſtleriſch anfeuernde Perſönlichkeit unſres Generalintendanten H. S. Ziegler, dann aber auch die ſtrebende Jungkraft unſres Staatskapellmeiſters P. Sixt. Schon die Symphonie-Konzerte nötigen in ihrem Aufbau Achtung ab. Julius Patzak, Gaſpar Caſſado, Roſl Schmid, Prof. Leonhardt (mit der ganz hervorragenden Interpretation der VI. von Bruckner), alles Künſtler, die wir ſchon hörten; während wir Prof. Kulenkampff und im letzten Konzert unſere Beſten von der Oper noch erwarten: Lea Piltti, Marta Adam, Rudolf Luſtig und Karl Heerdegen. Es iſt im

Rahmen einer Überſicht wie dieſe nicht möglich, erſchöpfend zu berichten; ganz große Arbeit wurde geleiſtet anläßlich der „Nordiſchen Woche“ mit Kurt Atterbergs Oper „Flammendes Land“ (angelehnt an die rheiniſche Sage „Der Schelm von Bergen“). Leiter dieſes Werkes war Carl Ferrand, der mit Gertrud Grimm-Herr, Rud. Luſtig, Karl Heerdegen, Dr. Kranz und Walter Mayer in den Hauptrollen und den durchweg ausgezeichnet geſungenen Nebenrollen und Chören eine achtunggebietende Leiſtung als Erſtaufführung auf die Bretter ſtellte. Höhepunkte waren beſonders die Tage der „Ring“-Aufführungen. Leiſtungen, wie ſie Käthe Sundſtröm vollbrachte, gehören zu den Seltenheiten in Wagners Schöpfungen. Wenn man dieſelbe Künſtlerin in dem künſtleriſchen Seitenſprung Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Weſten“ ſieht, ſo erkennt man ihre unglaubliche Biegſamkeit in der Einfühlung. Auch Ernſt Richter mit ſeiner vorzüglichen Stimme ſei hier beſonders hervorgehoben. Eine Überraſchung war die gelungene Neu-Einſtudierung von Flotows „Martha“. E. A. Molnar.

WUPPERTAL. Im März und April 1937 wurde der Spielplan unſerer beiden ſtädtiſchen Bühnen um 4 Werke vermehrt: „Entführung“, „Siegfried“, „Rigoletto“, „Godiva“ von Roſelius. Der nach Bremen als Generalmuſikdirektor berufene, jugendliche Helmut Schnackenburg leitete Mozarts klaſſiſches Singſpiel ganz im Sinne des Meiſters. Die Hauptpartien waren gut aufgehoben bei Ludwig Korth, Olga Witt, Eliſabeth Gillandon und Ludwig Schunk. Hervorzuheben iſt noch die ausgezeichnete Chorleiſtung durch Gregor Eichhorn. Den Siegfried ſang Hans Bukſon mit auf hoher Kultur ſtehender Stimme. Ihm war Elſe Gerhardt-Voigt eine ebenbürtige, dramatiſch geſtaltende Partnerin. Mit charaktervollem Rüſtzeug ſang Hans Berg den Wanderer. Mit allen Feinheiten zeichnete Carl Walther den Mime und Fritz Matthies den Alberich. KM Klaus Nettſtraeter hielt Bühne und Orcheſter in ſicheren Händen. A. Langenbeck ſorgte für treffliche Bühnenbilder und Max Haas für treffliche Spielleitung. In Verdis „Rigoletto“ gab KM Johanſon der Tonſprache lebendigen Ausdruck und H. G. Eichhorn den Chören eindrucksvollen Klang. W. Wolf blieb der Titelrolle geſanglich und darſtelleriſch nichts ſchuldig. Olga Witt verlieh der Hilda glutvolles Leben. Roſelius' „Godiva“, im Mai 1936 hier erſtmalig aufgeführt, fand bei der diesjährigen Wiederholung wieder beifällige Aufnahme. Als örtliche Neuheiten hörten wir Rudi Stephans Muſik für 4 Streichinſtrumente, ein an J. Brahms gemahnendes Werk voll tiefer, ſchwermütiger Stimmungen, und Hans Pfitzners G-dur für Cello und Orcheſter, das Ernſt Groll mit ausgeprägter Muſikalität und meiſterhafter Technik ſpielte. In 2 klaſſiſchen Werken verabſchiedete ſich H. Schnackenburg vom hieſigen Muſikleben, das er mehrere Jahre ſehr erfolgreich geleitet hat; in Barmen erklang Beethovens wundervolle „Miſſa solemnis“, welcher Soliſten und Chor tiefgründige Deutung und klangſchönen Ausdruck verliehen; in Elberfeld hinterließ Verdis „Requiem“ unvergeßlichen Eindruck. Reiche Gaben beſcherte uns die Kammermuſik. Die Altiſtin M. Lückl ſetzte ſich mit ſchönem Erfolg ein für neue, im Stile Schumann-Brahms vertonte Geſänge von Theodor Hanemann-Stuttgart. Anerkendung fand derſelbe Tondichter mit Variationen für Klavier über „Weißt du, wieviel Sternlein ſtehen“, die in teils ernſter, teils heiterer Grundſtimmung und gefälliger Form gehalten ſind; ferner in einer Sonate für Cello und Klavier (b-moll), deren reichen Stimmungsgehalt Profeſſor Hoelſcher-Solingen herauszuheben wußte. F. Gerhardts uraufgeführte Kompoſition Opus 12 für Klarinette und Klavier hat bei gedrängter Faſſung hohen Melodienreichtum. Anklang fanden Karl Pfeiffers (Elberfeld) Lieder für Bariton, an Wagner-Wolf anklingend, auf Texte des einheimiſchen Dichters H. Limberg. Klanglich ſchön, rhythmiſch ſchwierig iſt das auf der Spur Brahms-Reger wandelnde, neue Streichquartett c-moll von W. Jorges. Ein gefälliges, heiteres Werk iſt das Divertiment für 5 Blasinſtrumente (Opus 41) von Otto Pannier. H. Oehlerking.

ZEITZ. Der Konzertverein eröffnete das neue Jahr mit einem Violinabend des berühmten ſpaniſchen Geigers Juan Manén. Die ausgereifte Meiſterſchaft des Künſtlers hatte eine zahlreiche Zuhörerſchaft herbeigelockt, die denn auch eines muſikaliſchen Erlebniſſes teilhaftig wurde, wie es wohl zu den Seltenheiten zu rechnen iſt. Auch den Komponiſten Manén hatte man an dieſem Abend Gelegenheit kennen zu lernen; beſonders intereſſierte ſein dreiteiliges Spaniſches Violinkonzert, ſowie ein raſſiger „Iberiſcher Tanz“. Das 4. Konzertvereins-Konzert war als Kammermuſikabend des Dresdener Streichquartetts ausgeſtaltet worden. 3 Standartwerke der Literatur — Mozarts C-dur, Schumanns A-dur op. 41 III und Smetanas e-moll „Aus meinem Leben“ — enthielt die Vortragsfolge, deren Wiedergabe allerdings nicht in allen Teilen reſtloſen Genuß gewähren konnte.

Das im Juli ds. Js. bevorſtehende 12. deutſche Sängerbundesfeſt in Breslau warf bereits ſeine Schatten voraus in Form eines Werbe- und Kameradſchaftsabends der geſamten Zeitzer Sängerſchaft, der einen harmoniſchen Verlauf nahm und in Wort, Bild (Film) und Ton (Liedergeſang) ganz ſeinen Zweck erfüllt haben dürfte. Im übrigen beſchränkte ſich die Chorgeſangbetätigung im vorliegenden Berichtsabſchnitt lediglich auf ein Frühlingsſingen des hieſigen Männer-

quartetts am 24. April. Der mit gutem Stimmmaterial verſehene kleine Chor brachte eine Reihe Frühlings- und Vaterlands-Lieder zu Gehör, von welchen einige allerdings für größere Beſetzung gedacht waren und infolgedeſſen in ihrer Wirkſamkeit zurückblieben.

Den Freunden der Kirchenmuſik bot eine Feierſtunde in der St. Stephanskirche am Sonntag-Kantate wieder eine willkommene Gelegenheit, ſich an den Schätzen dieſer beſonders gearteten Kunſt zu erbauen. Dem tüchtigen Organiſten und Kantor Walter Gleißner gebührt Anerkennung für die künſtleriſche Ausgeſtaltung einer vokal und inſtrumental zugleich wertvollen Vortragsfolge, die neben bewährten älteren Werken auch einige intereſſante Neuheiten bot. Vor allen Dingen wäre da eine Fantaſie und Fuge in c-moll für Orgel zu erwähnen, in der ſich Gleißner als talentierter Komponiſt vorſtellte.

Mit zwei wohlgelungenen Opern-Aufführungen führte unſere Ortsgruppe der NS-Kulturgemeinde ihre Spielzeit zu Ende. Im Januar führte uns eine Theaterfahrt nach Gera, wo im dortigen Reußiſchen Theater Lortzings „Wildſchütz“ bei flottem Spiel und guter Beſetzung in Szene ging, während wir in gleicher Weiſe am 18. April — anſtelle des geplanten „Tannhäuſer“ — Beethovens einzigartigen „Fidelio“ in einer höchſt achtbaren Wiedergabe erleben durften. —

60jähriges Beſtehen des Zeitzer Konzertvereins. Der Konzertverein Zeitz konnte am Ende des verfloſſenen Konzertwinters 1936/37 auf ſein 60jähriges Beſtehen zurückblicken und beging dieſes feſtliche Ereignis in Form eines eindrucksvollen Liederabends von Kammerſänger Willy Domgraf-Faßbaender (Staatsoper Berlin). Eine lange Reihe glanzvoller Namen berühmter Künſtler aller Gattungen verſchafften den Konzerten ſtets eine beſondere Anziehungskraft. So durften wir — um nur einige wenige herauszugreifen — die Geiger Pablo de Saraſate, Auguſt Wilhelmy, Henri Marteau, Vaſa Prihoda und Juan Manén, die Pianiſten Eugen d'Albert, Alfred Reiſenauer, Alfred Hoehn, Bruno Hintze-Reinhold und Joſeph Pembaur, das Sängerpaar Anna und Eugen Hildach, die Celliſten Julius Klengel und Georg Wille, die Komponiſten Wilhelm Kienzl und K. Reinecke als Gäſte begrüßen, die uns alle künſtleriſche Genüſſe erleſener Art bereiteten. Wie Vereinsführer Leußen in ſeiner Anſprache betonte, iſt der Verein ſeinem altbewährten Grundſatz bis heute unentwegt treu geblieben: der wahren Kunſt eine vorbildliche Pflegeſtätte zu ſein und alle Volkskreiſe zu ihrem Verſtändnis zu erziehen und dafür zu begeiſtern. Dies ſoll auch in Zukunft als Leitſtern den weiteren Veranſtaltungen voranleuchten. Mit der Aufforderung zu weiterer tatkräftiger Werbung ſchloß der Appell an die anweſenden Mitglieder und Muſikfreunde. Rudolf Winter.

ZWICKAU/Sa. Die im Bericht des Aprilheftes (S. 452) genannte lyriſche Sopraniſtin heißt nicht Poldi Baumann, ſondern Poldi Bemmann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. In dieſem Monatsrückblick dürfen einige kammermuſikaliſche Sendungen beſonderen Charakters füglich obenan ſtehen. Eine erfreulich ſchlichte Muſizierſtunde der Freiburger Kammermuſikvereinigung führte in einen ſtillen Bezirk deutſcher Muſik: in die fürſtliche Reſidenz Donaueſchingen, an deren hochwertige Muſikpflege die Aufführung einiger Werke von Kreutzer, Kalliwoda und Lindpaintner erinnerte. Alle drei waren im erſten Drittel des vorigen Jahrhunderts fürſtenbergiſche Hofkapellmeiſter. Ihre Kammermuſik gewinnt vor allem durch die ſchöne Selbſtbeſcheidung, mit der ſich dieſe gediegenen Kleinmeiſter in den überkommenen und vornehm gewahrten klaſſiſchen Formen die Ausdrucksmöglichkeiten ihres gemütvoll romantiſchen, immer ehrlichen und tiefen Empfindens ſuchen. Der dankenswerten „Entdeckung“ ſtellte Stuttgart eine dem genialiſchen Preußenprinzen Louis Ferdinand gewidmeten Stunde gegenüber, in der im Rahmen eines Lebensbildes das Mannheimer Bächtold-Quintett Werkausſchnitte des „Romantikers der klaſſiſchen Zeit“ (Schumann) zu ſchöner Wirkung brachte. Daß Stuttgart außerdem in zwei Folgen die vor kurzem entdeckten frühen Hugo Wolf-Lieder vermittelte und ſeine Hörer mit der organiſchen und vielfach auf die ſpätere Entwicklung weiſenden Vorausſetzung für Wolfs Liedſchaffen vertraut machte, wurde dankbar empfunden. Der trefflichen Wiedergabe durch Emma Mayer und Bruno Müller (mit Arthur Haagen am Klavier) ſtand eine gute Einführung von Bruno Müller zur Seite.

Aus der reich beſtellten Folge großer Orcheſterkonzerte ſeien nur kurz regiſtriert: eine Feſtliche Muſik (20. April), bei der man neben Ludwig Luermanns impulſivem Orcheſterſtück „Feſtlicher Aufklang“ u. a. Beethovens c-moll Klavierkonzert mit Otto Sonnen und eine ſehr plaſtiſch durchgeprägte Aufführung der Jupiter-Sinfonie unter Dr. Buſchkötter hörte, eine nicht weniger ſorgfältig geformte Aufführung von Beethovens

D-dur Violinkonzert mit dem im Figürlichen wie in der empfundenen Kantilene gleich gewinnenden Konzertmeister des Senders, Roman Schimmer, und ein ebenfalls von Dr. Buschkötter geleitetes Orchesterkonzert, das zwei interessante Begegnungen brachte: Mussorgskis „Lieder und Tänze des Todes" (in der Bearbeitung von Pander) mit der ganz hervorragenden Mezzosopranistin Irma Drummer und Heinz Schuberts Präludium mit Fuge, das in der großartigen Anlage wie in der auf den konzertanten Einsatz von Violine, Cello und Bratsche gestützten Durchführung von eigenwilligem Können zeugt.

Die Arbeit, die Stuttgart unter Bernhard Zimmermanns Führung der großangelegten Chorkantate „Wann der jüngste Tag will werden" des wenig aufgeführten Hubert Mengelbier widmete, erwies sich in jeder Hinsicht als lohnend. Das leicht eingängige, aus volksmusikalischen Quellen gespeiste Werk geht von einem Brentano-Lied aus und gestaltet unter sinnvoller und kontrapunktisch interessanter Einbeziehung von Kirchenliedern eine packende Vision des jüngsten Gerichts.

Frankfurt brachte außer der früher einmal in gleich werthaltiger Fassung (mit Dr. Ludwig Wüllner als Sprecher) aufgeführten Manfred-Musik, die mit der Frühlings-Sinfonie unter Hans Rosbauds Leitung einen Schumann-Abend großer Form ergab, eine Stunde polnischer Orchestermusik von Moniuszko bis zur Gegenwart. Bei der nach Inhalt und Form außerordentlich großen Verschiedenheit etwa des zarten, poetischen „Märchens" von Moniuszko und der monumentalen Tonmalerei von Noskowskis sinfonischer Dichtung „Die Steppe" oder der harmonisch sehr eigenartigen kleinen Ouvertüre von Palester waren die starken Züge nationaler Gemeinsamkeit in der melodischen und rhythmischen Haltung bemerkenswert, die durch den polnischen Dirigenten Miezyslaw Mierzejewski nachhaltig zur Geltung gebracht wurden. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Die Ursendung der Funkoper „Kalif Storch" von Walter Girnatis muß, wenn man von den verschiedenen Pfitzner-Abenden und von der Ursendung der „Dritten Symphonie" von Richard Wetz absieht, als das bedeutungsvollste Hamburger Funkereignis auf dem Gebiete der neueren deutschen Musik während der letzten Jahre beurteilt werden, wobei in diesem Falle noch bestärkend wirkt, daß das Werk von Anfang an auf die Bedingungen des Funks angelegt und abgestimmt wurde, ohne daß diese Anpassung irgendwie als Konzessionsmacherei im künstlerischen Sinne aufgefaßt werden dürfte. Es ist darum notwendig, etwas ausführlicher als sonst in diesem Bericht üblich, auf die Girnatis'sche Arbeit einzugehen.

Die Vorgeschichte ist denkbar einfach. Girnatis war ungefähr ein Jahr lang „funkisch" tätig, als er im Gespräch mit seinem literarischen Arbeitskameraden Rüdiger Wintzen seine Neigung bekannte, einmal eine Funkoper zu komponieren. Der Begriff erschien allerdings als ein Verlegenheitswort (zur „Oper" gehört ihre Sichtbarkeit), aber beide Männer wußten hinlänglich, was sie darunter zu verstehen hätten. Am gleichen Abend noch fiel dem Komponisten zufällig Wilhelm Hauffs Märchen vom „Kalif Storch" in die Hände. Damit war der Stoff entdeckt, dessen funkische Eignung schlechthin unübertrefflich schien: die Verwandlung vom Menschen zum Storch — das ist eine akustisch faßbare Möglichkeit, und es mußte darauf ankommen, sie so plastisch auszuformen, daß sie an Deutlichkeit und Überzeugungskraft hinter einer bühnenmäßigen Gestaltung des Problems zumindest nicht zurückstände. Dazu das orientalische Märchen-Milieu mit seiner Leichtigkeit, seiner turbulenten Phantastik, mit seinem Duft (dem märchenhaften, wohlverstanden!) und mit seinem Scherz: all das hatte es in anderem Sinne schon Mozart und Busoni angetan. Die Verständigung mit dem Librettisten Rüdiger Wintzen vollzog sich zu voller Zufriedenheit des Musikers. Nachdem die Sendeleitung für den zweifellos wagemutigen Plan endgültig gewonnen war, ging es an die Niederschrift der Partitur, die in rund vier Wochen dann fertig vorlag, eine Leistung, die schon quantitativ Achtung abnötigt.

Es ist aber außerdem zu berücksichtigen, daß Girnatis keine eigentlichen Anknüpfungspunkte, weder technischer noch formaler Art, hatte, da die „Funkoper" ja noch nicht schul- und richtungsmäßig festliegt. Wohl hatte er aus seiner etwa dreijährigen allgemeinen und außergewöhnlich vielseitigen und erfolgreichen, zu Experimenten jeder Art bereiten musikalischen Praxis als engerer Mitarbeiter des Hamburger Senders zahllose Erfahrungen und Erkenntnisse ziehen können, die ihm zeigten, was möglich und was nötig war. Aber beim „Kalif Storch" waren alle Einfälle und tonsetzerischen Mittel auf ein einziges Zentrum zu lenken. Der Zweck hatte sie zu heiligen, nachdem sie — gefunden waren. Der Text mußte absolut deutlich an den Hörer herankommen (auf Textbuchleser sollte von vornherein nicht gerechnet werden), darum wurde bewußt durchweg ein staccatiertes Parlando angewandt. Alle konzertanten Wirkungen waren spielerisch anzulegen, wofern es nicht um ein Verständlichmachen der Situationen ging, für die dann mehr illustrative Klänge zu gestalten waren, ohne daß sich diese Auseinandersetzung mit impressionistischen Werten und Farben ins Formlose und Willkürliche verlieren durfte. Girnatis hat sein Modell (geistig) erblickt in der überhaupt ersten Oper, die vor mehr als 300 Jahren von dem Florentiner Peri komponiert wurde.

Daneben konnte er die Erfahrungen der neapolitanischen Buffonisten in den Rezitativen und Busonis eigenartige Auflockerung arioser Gebilde und seine orchestrale Durchsichtigkeit für den „Kalif Storch" auswerten. Das gesprochene Wort wurde (mit Ausnahme der Ansage und einer kurzen Textanalyse) abgelehnt bis auf eine Stelle, wo es wie ein Plakat hineinknallen soll. Die Musik war maßgeblich für die „Funksprache", die vom lebhaften Sprechgesang bis zu ariosen Sätzen hinschwingen darf.

Das Zwingende an der Oper, die als „Funkspiel für Musik" deklariert wurde, liegt, neben dem darin niedergeschlagenen Können und neben der musikalischen Originalität des Komponisten, in der Sicherheit, mit der er ein wirklich phantastisches Märchen völlig in Musik, in funkisch ausgesprochen wirksame Musik verwandelte. Engstens sich an den dichterisch sauberen Text Wintzens haltend, hat Girnatis sich nicht auf Phantasterei verlassen, sondern die Seltsamkeit der (bekannten) dramatischen Vorgänge musikalisch gültig realisiert; das Kühne wurde zum Selbstverständlichen, das Ferne zum Nahen, das Technische zum Ereignis des Herzens. Die Vielfarbigkeit der Orchesterpalette, die rhythmische Lockerheit und Behendigkeit, die Gesundheit des Empfindens, der melodische Fluß, der Witz, ja auch der Humor, das Gefühl für Proportion, das ursprüngliche Temperament, alle diese Komponenten des Girnatis'schen Musikercharakters haben den Ehrgeiz dieses Künstlers dahin angespornt, die Überlegenheit der Musik dadurch zu beweisen, daß er sie dem Märchen unterordnete. Der Klang — hell, aber nicht primitiv, schön, aber nicht weichlich, kühn, aber nicht gesucht — trägt wie ein Zaubermantel die Schicksale des Kalifen zu dem Hörer hin, der sich nun auch hinaufgehoben fühlt in eine Höhe, von der aus alles wie ein Spiel anmutet.

Daß dieser Stil, der sogar Schallplatten (Pferdegewieher, Störcheklappern, Wasserfall u. a.) „einblendet", neuartig ist, werden die, mit vorbildlicher Hingebung für das Werk begeisterten Träger der Aufführung sehr gespürt haben und sicher bestätigen. Gesanglich verlangt Girnatis einen ausdrucksvoll charakteristischen Belcanto, instrumental eine souveräne kammermusikalische Präzision und Ensemblekultur bei allen Gruppen des Orchesters. Dieses kam unter Adolf S e c k e r s Führung den Anforderungen wohl näher als die Solisten (Spielleitung: Eigel K r u t t g e), die es mehr mit dem Ausdruck als dem ungehemmten Belcanto hielten. Aber auch sie haben sich um den denkwürdigen Abend weitgehende Verdienste erworben: Franz N o t h o l t (der Dichter), Otto S t a d e l m a i e r (Kalif), Bernhard J a k s c h t a t (Großwesir), Johannes D r a h t (Selim), Martin E h r i c h (der Krämer), Karl-Heinz S c h u l z (Eunuch), Erna K r o l l - L a n g e (Eule), Eva S c h l e e und Emmy W i c h m a n n (Störchinnen), nicht zu vergessen der wackere C h o r.

Zweierlei ist zu erwarten, nämlich daß dieser Erfolg der deutschen Funkoper auch an anderen Sendern (des Reichs und dann zunächst des deutschsprachigen Auslands) ausgenutzt wird, und daß er die künftige Dramaturgie dieser jüngsten opernmusikalischen Kunstgattung entscheidend beeinflußt. — Es ist noch hervorzuheben, daß das Werk in jenem Sinne Kunst ist, die sich, ohne billig zu werden, an alle wendet.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER KÖNIGSBERG. Wenn nun in Zukunft auch die Musik des Reichssenders Königsberg in diese Besprechungen miteinbezogen werden soll, so scheint zunächst eine allgemeine Bemerkung über die musikalische Arbeit des Senders wichtig. Denn es könnte sonst die Gefahr nahe liegen, daß der Leser dieser Zeilen den Referenten wegen der geringen Menge der zur Besprechung kommenden guten Musik etwa für unzuverlässig hält. Nein, so ist es nicht, sondern die wertvolle Musik ist tatsächlich bei uns in der Minderzahl. Unser Sender will ein Volkssender sein, sein Programm soll allen Volksgenossen Erholung und Entspannung bringen. So kommt es, daß die gehaltvolle „schwere" Musik unserer großen Meister nicht gerade einen Ehrenplatz in der Programmgestaltung einnimmt.

Nun ja, ein festes Plätzlein hat man ihr gelassen: Die Hausmusikstunde am Sonntag Nachmittag. Hier finden sich musikalische Dilettanten zusammen und musizieren munter und zur Freude aller Hörer leichte Weisen von Händel, Bach, Beethoven, Mozart, Schubert und manchmal sogar Brahms oder gar Reger. Einige Male werden diese Stunden auch — als Vorbild — von „richtigen" Künstlern vorgeführt. Von treffenden Erläuterungen des Leiters der Hausmusikgemeinschaft des Reichssenders Königsberg, Ludwig P o g n e r, begleitet, finden diese Stunden überall im Hörerkreis Anklang und leisten darüber hinaus wertvolle Erziehungsarbeit.

Im übrigen aber, wie gesagt, ist diese klassische Musik auf vereinzelte Abende verstreut. Daß sie dann aber in solcher Vereinsamung dennoch herrlichste Blüten treibt, ist in erster Linie das Verdienst unseres musikalischen Leiters Dr. Ludwig Karl M a y e r und seines großen Orchesters. Als Höhepunkt ragt aus der letzten Zeit eine Aufführung von Teilen des „Tristan" hervor. In sehr glücklicher Auswahl — Vorspiel; 2. Akt; Isoldes Liebestod — wurde so dem Hörer in zyklischer Geschlossenheit ein fast vollständiger Eindruck des Musikdramas geboten. Ein Eindruck, der in vielen Punkten über den einer Bühnenaufführung hinausgehen mag. Störende Einflüsse — Ermüdungserscheinungen, Mängel der Aufführung,

Längen — fielen hier vollkommen fort. Rein, in vollendeter Schönheit erstand dies reife Werk in großartiger Aufführung. Durch Gäste — Marius Andersen als Tristan, Lotte Schrader als Isolde, ferner Lissy Bühler und Fritz Zöllner — wurde die Einmaligkeit dieser festlichen Aufführung noch besonders unterstrichen.

Zum ersten Mal in Königsberg erklang das Violin-Konzert A-dur von Max Reger, das sich in seiner üppigen Modulations-Freudigkeit, seiner herb knorrigen Haltung, dem unvorbereiteten Hörer nur sehr bedingt offenbart haben dürfte. Der Kenner jedoch hatte ein nachhaltiges Erleben, was nicht zuletzt dem makellosen, reinen Vortrag des Solisten, Prof. Bernhard Leßmann und dem in wunderbarer Klangkultur spielenden Orchester unter der Stabführung unseres bewährten Wolfgang Brückner zuzuschreiben ist.

Wenn nun noch eine Opernaufführung, Puccinis „Madame Butterfly", die in melodischer Schönheit erstand, erwähnt ist, so ist damit der Bericht über die größeren Veranstaltungen des Senders abgeschlossen.

Interessant war die Bekanntschaft mit Liszts Dante-Sonate, die uns unser Königsberger Pianist Prof. Joachim Anforge vermittelte. Ein phantasieartiges, weit ausströmendes Werk von starker Wirkung.

Ein Liederzyklus unseres ostpreußischen Komponisten Otto Besch erlebte seine Uraufführung. Die satztechnisch sehr gekonnte Vertonung von vier Gedichten Agnes Miegels zeigte wieder den fest in seiner Heimat verwurzelten, aus ihr nicht wegzudenkenden Komponisten, den wir schon aus vielen Werken, — ich erinnere nur an das jüngst in Berlin uraufgeführte Streichquartett — kennen. Die Einheit der Stimmung in Wort und Ton, die bodenständige Kunst Agnes Miegels, die sich hier mit dem reifen Können eines Meisters paart, läßt ein Gesamtwerk von seltsamer Tiefe entstehen, das dem Hörer, der sich in diese Welt einzuleben bemüht, ein großes Bild ostpreußischer Landschaft geben kann.

Drei Lieder Ludwig Stephans, jünger, frischer, nicht so abgeklärt, aber dennoch schwer und von eigenartiger Stimmung schlossen das Programm dieser Liederstunde ab.

Bernhard Muhlack.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Vorab stehen wir alle unter dem Eindruck der neuen Leitsätze für die Rundfunkarbeit. Wie sich dieselben für die nähere Zukunft auswirken werden, wird sich erst im Laufe der kommenden Wochen zeigen können. Müßig also ist vorderhand, jetzt schon ein zukunftsträchtiges Bild im Urteil heraufzubeschwören. Aller Wahrscheinlichkeit nach werden wir uns mit der Auswirkung der neuen Leitsätze noch des Breiteren befassen können, wenn sich gezeigt haben wird, wie sich auch die verkündete Selbständigkeit der einzelnen Sender in der kommenden Programmgestaltung kundtut und hoffentlich wohltuend den so sehr notwendigen Ausgleich zwischen Unterhaltung und Erhebung sucht und — findet.

Wir halten dafür, daß die von uns letzthin errechnete Durchschnittszahl für den Musikverbrauch von nicht weniger denn 12 Stunden täglich (und zwar 9 Stunden Unterhaltungsmusik, 1 Stunde zwanzig Minuten Ernstere Kunst und 1 Stunde 40 Minuten Schallplatten) eine viel zu hohe ist. Hervorgehoben darf weiterhin sein, daß alle wirklich „schwerere" Kost in den verdrießlichen Nachtwinkel gedrängt wurde, daß also nur ganz wenigen Rundfunkhörern möglich sein wird, nach des Tages Plag' und Müh' um 23 Uhr nach den Nachtmeldungen sich Erhebung und hohe Kunst herandrehen zu können! Das, mindestens für den Ausgleich ebenso wichtige Wort des Hör- und Schauspiels muß durch diese 12 Stunden Musik pro Tag erzwungenermaßen in den Hintergrund gedrängt werden.

Der Lösung harrt noch immer die vielleicht jetzt wichtigste Frage: nachdem nun dem Unterhaltungsfanatiker in weitestem Maße Rechnung getragen worden ist, wie wird es möglich sein, den in der Tat kulturhungrigen Volksteil — es sind nicht nur sogenannte „Gebildete", sondern dieser Volksteil setzt sich aus allen Schichten des Volkes zusammen! — an die ihm zustehende Kunst heranzubringen? Und zwar zu einer Zeit, die ihm den Genuß bequem ermöglicht. Den Genuß des Wortes wie des Tones, versteht sich. Man wolle niemals außer acht lassen, daß so oft schon glücklich verkündet worden ist, wie das Beste gerade gut genug für das Volk zu sein hat! Jetzt heißts noch, abwarten und zusehen, wie sich die Dinge hoffentlich ersprießlich entwickeln werden.

Der April brachte Rimsky-Korssakows Märchenoper „Schneeflöckchen" in der feinfühligen Funkbearbeitung Alf Jürgensohns. Musikalisch interessant zu verfolgen war, wie die bekannten zwei russischen Seelen auch bei Rimsky-Korssakow um die Palme ringen: naturhaftes Slawentum und die überfeinerte Kultur Westeuropas! Ost und West stehen bei ihm schroff gegenüber; es siegt aber Gottseidank der Osten, d. h. die echte Melodie! Deshalb bleibt diese Oper unvergänglich. Die Dirigierkunst Hans A. Winters und die Spielleitung Helmut Grohes erfüllten alle Bedingungen für den Erfolg. Dazu eine vorbildliche Besetzung: Maria Scarbath, Trude Wildberg-Schönleber, Esther Mühlbauer, Gruber-Bauer, Strienz und Ostertag. Als Gegenstück hiezu sendete Augsburg Bernhard Stimmlers Operette

„Gitta"; ein Querschnitt. Nette Ansage, nette Unterhaltungsmusik. Der Querschnitt aber verhinderte, daß dem Hörer ein Hörbild wurde. Adolf Mennerich ist ein seltener, aber immer gerne gehörter Gastdirigent unseres Funkorchesters. Klar im Aufbau, verinnerlicht die dritte Brahmssymphonie; die Solistin des Abends war Angelica Morales, die Liszts A-dur-Klavierkonzert überragend bildhaftes Erleben verlieh. Ludw. Kusche spielte unter der Leitung Karl Lists zwei Klavierkonzerte Mozarts in wundervollem Stil. Kusche auch machte den bemerkenswerten Versuch, Musik unserer Klassiker für die Besetzung eines Unterhaltungsorchesters zurechtzurücken, um dadurch vielleicht eine Höherlegung des Unterhaltungsniveaus zu erreichen. Wenn auch vielfach geglückt, so löste dieser Versuch doch einigermaßen zwiespältige Gefühle aus. In der Kammermusik einiges Interessantes, insoferne, als an einer Augsburger Gabe deutlich zu spüren war, wie sehr sich zur Zeit noch die Kompositionsweisen Otto Jochums, Knabs, Wolfs und Barthelmeß' gleichen, sowie dieselben sich des Volksliedes als Untergrund bedienen! Schön empfundene Lieder von Richard Wetz und Trenkner sang Maria Caroni, Günther Baum brachte Gesänge von Klose. Kaminskis „Triptichon" deutete vollendet Traute Börner. Die düster balladenartige Cellosonate des Finnen Kilpinen spielten Grümmer und Margarete Kilpinen. Bedauerlicherweise aber brach der Sender die Musik entzwei, da die Zeit um!!! „Klavierniemann" erfreute dieses Mal mit seinen Suiten „Das Haus zur goldenen Waage" und den „Alten Holländern". Hinreißend im Temperament und Musikalität war die Wiedergabe der c-moll-Violinsonate Beethovens durch Marjia und Olga Mihalovic. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im Rahmen des Bad Kreuznacher Musikfestes „Das zeitgenössische Chor- und Konzertlied" (29./30. Mai) kommen Chorwerke von Knettel, Spitta und Zilcher, Lieder und Balladen von Bückmann, Desch, Fleischer, Kappesser, Klußmann, Lorenz, Riethmüller, Rühl, Sehlbach, Stürmer, Windsperger und Bodo Wolf zur Wiedergabe.

Wie bereits gemeldet, veranstaltet die Stadt Heidelberg vom 29. Mai bis 4. Juni ein Mozart-Fest unter der Gesamtleitung von GMD Kurt Overhoff und unter Mitwirkung namhafter Künstler wie Elly Ney-Trio, Strub-Quartett, Kammersängerin Adele Kern, Kammersänger Karl Hammes u. a. nebst dem Chor des Bachvereins Heidelberg (Ltg. Prof. H. M. Poppen) und dem Städtischen Orchester. Das Fest umfaßt zwei Serenaden-Konzerte, zwei Kammermusikveranstaltungen, ein Chor- und ein Sinfoniekonzert sowie zwei Opernaufführungen unter der Regie von Intendant Kurt Erlich („Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni").

Über die Ausgestaltung des „Festes der deutschen Volksmusik" in Karlsruhe (5.—7. Juni) erfahren wir noch, daß das Fest mit einem Wertungsspielen und dem folgenden Eröffnungskonzert beginnt. Der Haupttag, Sonntag, 6. Juni, sieht zunächst wiederum Wertungsspiele vor, worauf alte und neue Blasmusik hauptsächlich von süddeutschen Kapellen geboten wird. In den ersten Nachmittagsstunden zieht ein volkstümlicher Festzug der 600 beteiligten Kapellen durch die Stadt. Anschließend ist eine Kundgebung „Musik im Volk" mit instrumentalen Großchören, an die sich mehrere Sonderkundgebungen der Fachgruppen anschließen. Bei einer musikalischen Morgenfeier am Montag werden die Urkunden verteilt. Das Fest endet mit den beiden Großaufführungen „Volksmusik im Werk" und „Musik der Jugend".

Zum Breslauer Sängerbundesfest werden 150 000 Sänger und 100 000 Besucher erwartet. Das Aufmarschgelände am Hermann-Göring-Stadion übertrifft an Größe die Nürnberger Zeppelinwiese, ein Podium für 30 000 Sänger ist zur Zeit im Bau.

Das Buxtehude-Fest in Lübeck beginnt mit einem Festakt im Rathaus am 4. Juni. Es folgen am 5. Juni Orgelkonzert Johannes Brennecke, 6. Juni Choralblasen, Festgottesdienste, Kammermusik des Kundrat-Quartetts mit Aufführung des „Jüngsten Gerichts" unter Walter Kraft.

Die Reichsmusikkammer veranstaltet im Ostseebad Binz (25.—27. Juni) eine Tagung „Kurmusik im neuen Gewand" mit Musikvorführungen, Ansprachen von Prof. Dr. Peter Raabe, Hermann Henrich, Staatsminister a. D. Esser und Zusammenkünften der Bäderdirektionen.

Die Stadt Berlin feiert im August ihr 700-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß sind Mitte August große musikalische Festlichkeiten vorgesehen, darunter Konzerte im Schlüterhof und im Weißen Saal des Stadtschlosses mit Werken einheimischer Komponisten.

Beim Sudetendeutschen Sängerbundesfest in Reichenberg (26.—29. Juni) kommen neben klassischen Chorwerken auch zahlreiche zeitgenössische Schöpfungen zu Gehör.

Auch das Sudetendeutsche Musikfest in Bad Elster (15.—18. Juni) bietet einen um-

fassenden Einblick in das Schaffen der zeitgenössischen sudetendeutschen und vogtländischen Komponisten.

Das Programm des 24. Deutschen Bach-Festes in Magdeburg (26.—28. Juni) liegt nunmehr in seinen Grundzügen fest. Den Auftakt bildet am Sonnabend, den 26., eine offizielle Mitgliederversammlung mit einem anschließenden öffentlichen Vortrag, für den Nachmittag ist eine Motettenfeier in der Johanniskirche (KMD Henking) und abends ein Kantatenabend (GMD Böhlke) vorgesehen. Der Festsonntag beginnt mit einem Festgottesdienst, in den eine Kantate eingebaut ist. Am Spätvormittag wird Kammermusik (GMD Böhlke) und abends die h-moll Messe (KMD Henking) zu hören sein. Der Montag bietet zwei Orgelkonzerte und eine Abendaufführung der „Kunst der Fuge" (GMD Böhlke). — Ein gemeinsamer Ausflug nach Quedlinburg und Thale beschließt das Fest am Dienstag.

Im Rahmen der Reichstheaterfestwoche finden folgende Opernaufführungen statt: „Der fliegende Holländer" (Köln, 13. Juni), „Der Widerspenstigen Zähmung" (Düsseldorf, 15. Juni), „Die lustigen Weiber von Windsor" (Duisburg, 17. Juni), „Gasparone" (18. Juni, Essen).

Generalintendant Hermann Merz gibt folgende Besetzung der Zoppoter Waldoper bekannt: Dirigenten: StaatsKM Prof. Robert Heger-Berlin und StaatsKM Karl Tutein-Berlin; Sänger: Kammersänger Gotthelf Pistor-Berlin „Parsifal" und „Lohengrin", Kammersängerin Gertrud Rünger-Berlin „Kundry" und „Ortrud", Kammersänger Sven Nilsson-Dresden „Gurnemanz" und „König Heinrich", Walter Großmann-Berlin „Amfortas", Viktor Hospach-Wiesbaden „Klingsor" und „König Heinrich", Kammersänger Eyvind Laholm-Berlin „Lohengrin", Kammersängerin Göta Ljungberg-New York „Ortrud", Kammersänger Max Roth-Stuttgart „Telramund", Walter Großmann-Berlin „Telramund", Kammersängerin Tiana Lemnitz-Berlin „Elsa", Kammersängerin Hertha Faust-Hamburg „Elsa", Kammersänger Hermann Wiedemann-Wien „Heerrufer". Die Aufführungen finden statt: „Parsifal" am 18. und 20. Juli, „Lohengrin" am 23., 25., 28. Juli und 1. August. Ferner sind für den 21. und 30. Juli zwei große Festkonzerte vorgesehen.

In Bad Homburg ist eine Festwoche deutscher Musik mit Ur- und Erstaufführungen junger Tonsetzer in Aussicht genommen.

Bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen, die in der Zeit vom 23. Juli bis zum 21. August stattfinden, dirigiert Wilhelm Furtwängler alle Aufführungen des „Parsifal" und des „Nibelungenringes", Heinz Tietjen sämtliche Aufführungen des „Lohengrin".

Im nächsten Hamburger Konzertwinter sind zwei repräsentative Musikfeste geplant. Einmal, im Oktober, ein Brahms-Fest, dem sich auch Wilhelm Furtwängler mit seinen Berliner Philharmonikern einreihen wird, zum anderen, im April nächsten Jahres, ein Bruckner-Fest.

Ende September ist ein volkstümliches Musikfest in Bochum geplant mit Chor, Lied und Tanz, Kirchen-, Kammer- und Hausmusik. U. a. sollen Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", Telemanns „Die Tageszeiten", Chorwerke von Hermann Erpf, Bruno Stürmer, Ludwig Weber aufgeführt werden.

In Florenz wurden in Anwesenheit des Königs von Italien und Kaisers von Äthiopien, des italienischen Presseministers Alfieri und zahlreicher Persönlichkeiten aus dem In- und Auslande die Musikfestspiele des „Florentiner Mai" mit der Aufführung von Verdis Oper „Luisa Miller" feierlich eröffnet.

In den ersten Tagen des Monat August wird in der Harzstadt Clausthal-Zellerfeld von der Landesleitung Niedersachsen der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer in enger Zusammenarbeit mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" der erste niedersächsische Volksmusiktag durchgeführt, der einen umfassenden Überblick über das heimatgebundene Musizieren, volkstümliche Musikübung und die einzelnen Gruppen volksmusikalischer Betätigung geben soll.

Als Kurorchester für Bad Homburg wurde das Ruhrland-Orchester unter seinem Leiter Karl Gerbert verpflichtet.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In einer Versammlung der Kreismusikerschaft Leipzig machte der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Peter Raabe, die Mitteilung, daß der bisher vom „Allgemeinen Deutschen Musikverein" betreute Aufgabenkreis von der Reichsmusikkammer übernommen und in erweiterter Form fortgeführt wird; der „Allgemeine Deutsche Musikverein" wird aufgelöst.

Das diesjährige Chorgrenzlandtreffen findet in der Zeit vom 28. bis 29. August auf der Marienburg statt.

Am 19. und 20. Juni findet eine Grenzlandtagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands in der RDM in Aachen statt.

Ein neues Orchester wird in Liegnitz gegründet. Leitung und Organisation wurde dem Städt. Musikdirektor Weidinger übertragen.

Die Gaudienststelle Saarpfalz der NS-Kulturgemeinde, Abteilung Volkstum und Heimat, wird eine besondere Beratungsstelle in ihrer Musikabteilung einrichten, die sich neben

Neueste Konzertwerke

Demnächst erscheinen:

Johann Nep. David

Konzert für Flöte und Orchester

Komponiert 1936 / Uraufführung in Frankfurt a. M. auf dem 68. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Juni d. J.

Gottfried Müller

Konzert in a moll für großes Orchester

Werk 5

Uraufführung durch General-Musikdirektor Karl Elmendorff

Fertig liegen vor:

Kurt Thomas

Konzert für Klavier und Orchester

Werk 30

Orchesterbesetzung:
Streichquintett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Trompeten in C, 2 Hörner in F und Pauken

Ausgabe für Klavier mit untergelegtem 2. Klavier (anstelle des Orchesters)
Edition Breitkopf 5537 RM 7.50

Zur Aufführung sind zwei Exemplare erforderlich

Uraufführung Anfang Juni ds. Js. in der Akademie der Künste zu Berlin (Solist: Max Martin Stein)
Es folgen Aufführungen in Freiburg i. Br., Köln a. Rh., Breslau, Leipzig, Flensburg, Bielefeld, Frankfurt a. M.

Das Konzert besteht aus drei Teilen: einem bewegten ersten Satz, einem gesanglich ruhigen Mittelsatz, der von einem Scherzando unterbrochen wird, und einem sehr lebhaften Rondo-Finale, in dem alle klanglichen und virtuosen Möglichkeiten des Klaviers voll ausgenutzt sind.

Hermann Zilcher

Konzertstück für Flöte über ein Thema von Mozart

mit Begleitung eines kleinen Orchesters

Werk 81

Hermann Zanke gewidmet

Orchesterbesetzung: Streicher, Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten in A, zwei Fagotte, zwei Trompeten in C, zwei Hörner, Pauken u. Schlagzeug

Ausgabe für Flöte und Klavier:
Edition Breitkopf 5111 RM 4.–

*

Die Art, wie der Komponist das volkstümliche Thema abwandelt und dabei alle Vorzüge des Instruments zu schönster Geltung zu bringen weiß sowie die sich fein anpassende zarte Orchestrierung machen das Werk zu einer wirklich dankbaren Aufgabe für alle, die nach gediegener und wirkungsvoller Literatur für die Flöte suchen.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

Breitkopf & Härtel in Leipzig

perſönlicher Beratung auch die Errichtung von Spielgruppen zur Aufgabe macht. Den beſtehenden Arbeits- und Spielgemeinſchaften ſoll durch die Beratungsſtelle eine beſondere Hilfe erwachſen.

In Potsdam wurde ein neuer „Städtiſcher Chor" unter Leitung von Prof. Karl Landgrebe gegründet.

Der Badiſche Sängerbund in Pforzheim wird in der Zeit vom 28.—30. Auguſt die Feier ſeines 75jährigen Beſtehens begehen.

Die Rudolſtädter Max Eberwein-Singakademie, die MD Ernſt Wollong im Jahre 1912 nach der 1808 von Hofkapellmeiſter Max Eberwein einſt begründeten Fürſtlichen Singakademie neu aufbaute, konnte auf ein 25jähriges Beſtehen zurückblicken, das mit Feſtkonzerten feierlich begangen wurde.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zu Profeſſoren wurden Otto Siegl, Ernſt Gernot Klußmann, Wilhelm Maler und Joſef Streiffeler (Hochſchule Köln) ernannt.

Hermann Wunſch wurde als Lehrer für Kompoſition an die ſtaatliche akademiſche Hochſchule für Muſik in Berlin berufen.

Prof. Dr. h. c. Paul Graener wurde von dem Reichs- und Preußiſchen Miniſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung für ein weiteres Jahr zur Verwaltung einer Meiſterſchule für muſikaliſche Kompoſition an der Akademie der Künſte in Berlin berufen.

Walter Scharwenka übernahm die kommiſſariſche Leitung des Klindworth-Scharwenka-Konſervatoriums, nachdem der bisherige nichtariſche Leiter Robert Robitſchek zurückgetreten iſt.

Oberſpielleiter Wolfram Humperdinck von der Leipziger Oper übernimmt eine Meiſterklaſſe für Operndarſtellung in Verbindung mit ſeiner bisherigen Tätigkeit als Lehrer an der Opernregieſchule des Landeskonſervatoriums zu Leipzig. Gleichzeitig wird er als Berater der Schule ein lebendiger Mittler zwiſchen Theorie und Praxis bilden.

Die deutſche Muſikſchule in Petſchau (Tſchechoſlowakei) unter der Direktion von Joſef Nürnberger feierte ihr 50jähriges Beſtehen mit einem Feſtgottesdienſt und Feſtkonzert (Bruckner, Haydn, Wagner).

Vier Abende des Muſikwiſſenſchaftlichen Seminars der Univerſität Marburg bringen eine Buxtehude-Feier, ein Mozart-Sinfoniekonzert, Muſik des 16. und 17. Jahrhunderts und Händels „Alexanderfeſt" unter Leitung von Prof. Dr. Hermann Stephani und Dr. Herbert Birtner.

In Beuthen wurde eine ſtädtiſche Muſikſchule gegründet.

Eine erſte HJ-Muſikſchule der Reichshauptſtadt wurde in den Räumen des Charlottenburger Schloſſes eröffnet.

Die Ausbildungsklaſſen des ſtädtiſchen Konſervatoriums in Hannover traten mit einer ſtark beachteten Veranſtaltung vor die Öffentlichkeit, die ſelten gehörte Kunſt der Meiſter vermittelte.

Im Rahmen des Lübecker Staatskonſervatoriums wurde durch Zuſammenſchluß mit freiſtehenden Muſikern ein Orcheſter am Staatskonſervatorium gegründet, das ſich für muſikaliſche Werkfeiern, Schulkonzerte uſf. zur Verfügung ſtellen wird. Die Leitung übernimmt der ſtellvertretende Direktor des Inſtituts Dr. Wilhelm Haas.

Das Staatskonſervatorium der Muſik in Würzburg veranſtaltete kürzlich einen öffentlichen Richard Wagner-Abend.

Eine Überſicht über die dieswinterlichen öffentlichen Veranſtaltungen der Badiſchen Hochſchule bezeugt, daß auch dieſes Inſtitut wertvolle Beiträge zum Muſikleben ſeiner Stadt geleiſtet hat.

Die Staatliche Hochſchule für Muſik in Weimar hat ſoeben einen 1. Lehrgang für Muſikzugführer des Reichsarbeitsdienſtes und für Jugend- und Volksmuſikleiter durchgeführt.

Das Muſikwiſſenſchaftliche Inſtitut der Univerſität Köln führte gemeinſam mit der ſtaatl. Hochſchule für Muſik eine Max Reger-Feier durch, die den Meiſter des Liedes und der Orgel beſonders herausſtellte.

Chor und Orcheſter der ſtaatl. Hochſchule für Muſik in Köln boten kürzlich in einer großen Abendveranſtaltung mit alter und neuer Muſik Einblick in die Arbeit der Schule. Das Sommerſemeſter wurde kürzlich mit einer ſtimmungsvollen Feierſtunde eröffnet.

Im Rahmen einer muſikaliſchen Feierſtunde im Landeskonſervatorium zu Leipzig kam aus eigenen Mitteln der Schülerſchaft die von der Leipziger Bildhauerin Frau Grete Tſchaplowitz-Seifert geſchaffene Büſte des Führers im Treppenhaus des Inſtitutes zur Aufſtellung.

Im Muſikwiſſenſchaftlichen Seminar der Univerſität Halle (Prof. Dr. Max Schneider) ſpielten Elſa Saeger-Genzmer (Violine), Dr. H. J. Zingel (Harfe) und Domorganiſt H. H. Ernſt (Orgel und Cembalo) Kammermuſik aus der Bachzeit in Originalbeſetzung. Harfe, Orgel und Cembalo teilten ſich in die Continuobegleitung mehrerer Violinſonaten, auch trat die Harfe in einer Trioſonate von J. M. Molter († 1765) mit einer obligaten Partie hervor. Außerdem ſpielte H. J. Zingel eine „Ciacona" für Harfe ſolo von Gottlieb Muffat († 1770).

Zeitgenössische Musik für Konzertveranstaltungen

Hans Chemin-Petit

Kantate „Von der Eitelkeit der Welt" für Bariton u. Kammerorchester, Text von Gryphius, Dauer 15 Min.

Sinfonie in A-moll, Dauer 32 Min.

Walter Jentsch

Sonate für Klavier, op. 21, Dauer 25 Min.

Paul Juon

Symphonische Musik für Kammerorchester und Klavier, op. 50a, Dauer 25 Min.

Violinkonzert Nr. 2, op. 49, in A-dur, Dauer 25 Min.

Felix Raabe

Ständekantate, Wahrhafftige Beschreibung etwelcher Stände und Berufe (Text Hans Sachs) für 4 Singstimmen, Kammer- oder gr. Orchester, Chor ad lib., Dauer 30 Min.

Georg Schumann

Vita somnium. Symph. Tondichtung für gr. Orchester, op. 78, Dauer ca. 30 Min.

Hermann Simon

Drei Goethegesänge für Bariton, Harfe, Horn und Pauken

Drei Hymnische Gesänge für mittl. Singstimme mit Instrumentalbegleitung (Harfe, Cello, Orgel)

Lieder aus Goethes Faust für mittl. Singstimme mit Klavier

Vom Tafeln und Bechern, Heitere Lieder für mittl. Singstimme mit Klavier

Verlangen Sie ausführliche Verzeichnisse und unverbindliche Ansichtsexemplare durch Ihre Musikalienhandlung oder direkt vom Verlage.



MUSIKVERLAG
R. u. W. LIENAU
BERLIN-LICHTERFELDE

Werke von Hermann Grabner

Op. 5. **Drei Kinderlieder.** Nach Gedichten von von Margarete Weinhandl. 1. Das rote Wichtlein. 2. Im Garten. 3. Kinderlied . . hoch RM 1.80

Op. 7. **Vier Lieder.** Nach Gedichten von Karl Ernst Knodt. 1. Dennoch selig. 2. Wieder Kind. 3. Was denkst du. 4. Wald im Märzsturm hoch RM 2.50

Op. 12. **Heimgedanken am Meer.** Ein Liederzyklus nach Gedichten von Friedrich Lienhard. 1. Wie friedvoll mein Herz. 2. Weht jetzt meines kleinen Dorfes Abendglocke. 3. Hat nicht ein Laut. 4. Eh' ich nun die Kerze lösche. 5. Ich möchte nicht im Sturme . . . . . . hoch RM 3.—

Op. 14. **Variationen und Fuge** über ein Thema von Joh. Seb. Bach für großes Orchester. Preise nach Vereinbarung.

Op. 15. **Perkeo.** Suite für Bläserorchester Partitur RM 12.—, Stimmen RM 15.—

Op. 16. **Zwiegespräch.** „Mein Gott, ich suche dich" (Ernst Stadler). Für eine Singstimme mit Bratsche und Orgel (hoch) Partitur RM 3.50; Bratschenstimme RM 1.50

Op. 18. **Hymnus an den Wind.** Kammerkantate für Solo-Sopran, Solo-Tenor, Gemischten Chor, Orchester u. Klavier. Preise nach Vereinbarung. Klavierauszug . . . . RM 5.—

Op. 21. **Fünf Gesänge für Kammerchor.** (Gemischter Chor). 1. Abend auf Golgatha. 2. Die Straßburger Münster-Engelchen. 3. Gebetspruch (um 1320). 4. Geistliches Trinklied. (15. Jahrhundert). 5. Ekstase. Partitur RM 2.50; Chorstimmen . je RM —.60

Op. 23. **Gott, du bist mein Gott!** Motette für gemischten Chor. Partitur RM 2.50; Chorstimmen . je RM —.60

Op. 24. **Media vita in morte sumus.** Praeludium, Passacaglia u. Fuge f. Orgel RM 3.—

Op. 25. **Kleine Abendmusik.** 1. Ständchen. 2. Adagio religioso. 3. Zapfenstreich. Für Kammerorchester. Part. RM 9.—, Stimmen RM 12.—

Op. 26. **Wächterlied.** „Auf laßt uns stehen wie Leute" (W. Weinhandl). Für Männerchor, Bläserorchester, Pauken und Harfe. Orchester-Partitur RM 4.50, Chorst. je RM —.30 Ausgabe für Männerch. u. Klav. Partitur RM 1.50

Op. 27. **Fantasie** über das liturgische Paternoster für Orgel . . . . RM 3.—

Weihnachts-Oratorium. Mysterium in drei Bildern. (M. Weinhandl). Für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Preise nach Vereinbarung. Klav.-Auszug RM 7.—

Lehrbuch der musikalischen Analyse. Mit Zeichnungen und Notenbeispielen. Oktav, 48 Seiten. Kartoniert . . . . . . RM 2.50.

C. F. Kahnt, Musikverlag
Leipzig, W 31
Karl-Heine-Straße 10

KIRCHE UND SCHULE

Eine neue Volksmusikschule unter Leitung von Musikoberlehrer Iller wird in Frankenstein (Schlesien) gegründet. Bisher gibt es in Deutschland 56 Volksmusikschulen.

Im Gedenken an Buxtehude stehen die regelmäßigen wöchentlichen Abendmusiken von Wolfgang Reimann in der Berliner Grunewaldkirche.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann veranstaltet anläßlich des Buxtehude-Gedenkjahres auf der Schnitger-Orgel der Eosanderkapelle des Schlosses Charlottenburg drei Abende mit Orgelwerken von Dietrich Buxtehude im Rahmen der Berliner Kunstwochen.

Das Festoratorium von Händel in der Bearbeitung von Fritz Stein wurde in der Pauluskirche zu Bünde unter Leitung von Artur Schaller aufgeführt.

Organist Adolf Berchtold-Mannheim spielte in einer kirchenmusikalischen Andacht in der Mannheimer Bonifatiuskirche Werke von Josef Haas.

Kurt Thomas' Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus kam durch die Vereinigte Musikalische und Singakademie Königsberg zur Aufführung.

Das Collegium musicum Regensburg (Dr. Schwarzmaier) erfreute die Musikfreunde der Stadt mit der Aufführung von G. F. Händels Te deum laudamus in der Herz Jesukirche zu Regensburg. Für den Orgelpart hatte sich Otto Dunkelberg-Passau zur Verfügung gestellt. Die Gesamtleitung der vortrefflichen Veranstaltung lag in den Händen von Dr. Johannes Maier, dem Organisten von Herz Jesu.

Die Tanzgruppe Günther-München beendete Anfang April ihre Winterreise, die sie durchs In- und Ausland führte. Sie gastierte insgesamt in 90 Städten: In Deutschland in 58 (München, Oberndorf, Schramberg, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart, Reutlingen, Ulm, Iserlohn, Augsburg, Aschaffenburg, Schweinfurt, Würzburg, Berlin, Königsberg, Marienberg, Insterburg, Gumbinnen, Köslin, Kolberg, Köln, Wiesbaden, Baden-Baden, Darmstadt, Tübingen, Gießen, Coburg, Annaberg, Leipzig, Magdeburg, Braunschweig, Eschwege, Essen, Moers, Oberhausen, Dinslaken, Wesel, Duisburg, Goch, Mühlheim, Gelsenkirchen, Bottrop, Münster, Recklinghausen, Bielefeld, Herford, Rheine, Bochum, Wanne-Eickel, Dortmund, Hagen, Siegen, Soest, Lüdenscheid, Altona, Herne, Hattingen, Düsseldorf); in der Tschechoslowakei in 15 (Eger, Asch, Karlsbad, Brüx, Außig, Teplitz, Prag, Leipa, Rumburg, Warnsdorf, Reichenberg, Gablonz, Trauentau, Leitmeritz, Saaz) und in Holland in 9 Städten (Utrecht, Zeist, Breda, Treebeck, Groningen, Leuwarden, Amsterdam, Rotterdam, Haarlem). In Belgien gastierte sie in Brüssel. Zur Zeit arbeitet die Gruppe an einem neuen Programm für die Weltausstellung in Paris, auf der sie den deutschen Gruppentanz vertreten wird.

Die Chorvereinigung Cuxhaven brachte Händels „Judas Makkabäus" in einer Bearbeitung ihres Dirigenten Johannes Meyer zur Aufführung.

Organist Georg Winkler-Leipzig spielte kürzlich in der dortigen Andreaskirche u. a. Rich. Trägners Choralvorspiele für Orgel „Schmücke dich, o liebe Seele" und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'".

Eine geistliche Musikaufführung des Zwickauer Kammerchors (Leitung Paul Kröhne) vermittelte Werke von Bach, Brahms, Reger und Paul Kröhne. An der Orgel: Hermann Zybill.

Aus allen Teilen des Reiches werden wertvolle kirchliche Musiken gemeldet, sodaß der Kreis der an dieser Stelle schon oftmals erwähnten Mittler wertvoller alter und neuer geistlicher Musik ständig wächst. Erfreulicher Weise bemühen sich auch gerade kleinere Orte um die Verbreitung dieses musikalischen Gutes. So führte z. B. kürzlich der Radeweller Kirchenchor (Leitung: W. Kunze) Werke von Buxtehude und Bach auf. In der Stadtkirche des Städtchens Burgstädt/Sa. erklangen geistliche Gesänge von Palestrina, Buxtehude, Bach, Reger und Karl Hoyer unter Leitung von Kantor Vogel.

Organist A. Wagner spielte kürzlich in einem Orgelkonzert in Beucha bei Leipzig Werke von Karl Hoyer und Paul Krause.

Rudolf Zartner-Nürnberg veranstaltete eine Reihe von Orgelkonzerten in Zweibrücken gemeinsam mit der Altistin Lore Fischer.

In einer Abendmusik in der Jenaer Stadtkirche erklangen unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann neben Altmeister-Kunst Werke von J. N. David, Gottfried Müller, Hugo Kaun und Walter Rein.

Johannes Ernst Köhler-Weimar spielte kürzlich als Gast in der Mannheimer Christus-Kirche eine freie Improvisation über „Wach auf, du deutsches Land".

Armin Haag brachte mit seinem Grünberger (i. Schl.) Frauenchor Gesänge von Gerhard F. Wehle, G. Rüdiger und eigene Lieder zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Armin Haags ungarische Volkslieder fanden kürzlich im Berliner Sportpalast vor einer vieltausendköpfigen Zuhörerschaft begeisterte Aufnahme.

Der Lübecker Marienorganist Walter Kraft wird bei den skandinavischen Buxtehudefeiern mitwirken.

Luigi Cherubini

Sinfonia D-Dur

herausgegeben v. Jos. St. Winter

Diese einzige bisher bekannte Symphonie Cherubinis gelangt hiermit erstmalig zur Veröffentlichung.

An geistigen und sinnigen Zügen kommt ihm kaum einer seiner Zeit gleich. Er übernimmt Haydns und Mozarts Sprache, doch gestaltet er sie durch seine blühende Melodik und seinen gesteigerten dramatischen Wurf lebendiger und reicher, ohne hierbei einer Effekthascherei zu huldigen.

Aufführungsdauer: ca. 30 Minuten.

Besetzung: Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Pauken, Streicher.

Partitur RM 25.-. Orchester-Stimmen nach Vereinbarung. Prospekte stehen unentgeltlich zur Verfügung.



Musikwissenschaftlicher Verlag G. m. b. H.
Leipzig C 1, Dresdner Straße 11-13

S.W.MÜLLER

Choralvorspiele

zu Melodien des Deutschen Evang. Gesangbuches

für Orgel Op. 58

2 Hefte je . . . . RM 2.—

Heft I:
1. Aus meines Herzens Grunde. 2. Es kommt ein Schiff, geladen. 3. Es sind doch selig (O Mensch, bewein). 4. Ist Gott für mich. 5. Morgenglanz. 6. Nun freut euch, lieben Christen g'mein. 7. O Heiland, reiß. 8. O Jesu Christ, meins Lebens Licht. 9. Wachet auf. 10. Wie schön leuchtet.

Heft II (erscheint demnächst):
11. An Wasserflüssen Babylon. 12. Fröhlich soll mein Herze springen. 13. Gelobt sei Gott. 14. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend. 15. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. 16. O daß ich tausend Zungen hätte. 17. Seelenbräutigam. 18. Sollt ich meinem Gott nicht singen. 19. Unser Herrscher. 20. Zeuch an die Macht (Lobet den Herrn).

J. Rieter-Biedermann / Leipzig

Gutachten der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums

Orff-Schulwerk

– die Grundlage einer neuen Musikerziehung

Einführungsheft von Wilhelm Twittenhoff. Mit Beiträgen von Dorothee Günther und Hans Bergese und vielen Abbildungen . . . . Edition Schott 3550 M. 2.50

Diese Einführung in das Orffsche Schulwerk ist eine großangelegte Übersicht über die heute in der Musikerziehung und in der Musischen Erziehung aufgebrochenen Probleme. Sie zeigt den Weg, den Orff geht, dessen Grundüberlegungen auf einheitlichen biologischen, psychologischen und musikwissenschaftlichen Erkenntnissen ruhen. Es ist heute noch nicht übersehbar, was Orff für die gesamte deutsche Musikerziehung gerade in der Zeit der politischen Wandlung bedeutet. Die zusammenfassende Schrift öffnet den Blick in ungeahnte und noch zu entdeckende Möglichkeiten und Gebiete der Musikerziehung. Sie bietet in ihrer Übersicht eine Fülle von Anregungen für den Volkserzieher, für Jugendbund und Musikschulen, sie reizt geradezu zu eigenen praktischen Versuchen. Ein ausgezeichneter Bildanhang und Musikbeispiele veranschaulichen die vorgetragenen Gedanken. Die Schrift ist mit ihrer guten und lebendigen Sprache sowie der klar vorgetragenen Lehre ein schönes Denkmal, das ein Schüler seinem Lehrer setzt. Überzeugender hat in den letzten Jahren kein Buch über Musikerziehung gesprochen als das von Twittenhoff. Berlin, 10. April 1937 F.d.R. gez. i.A. Dr. B. Payr

Prospekte über das „Orff-Schulwerk" und die „Olympischen Reigen" von Carl Orff kostenlos

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

PERSÖNLICHES

Johannes Roeder, Flensburgs ſtädtiſcher Muſikdirektor, wurde ab Juni von dem Intendanten Guſtav Grupe des Reichsſenders Hamburg anſtelle des ausſcheidenden Dr. Helmuth Thierfelder als erſter Kapellmeiſter verpflichtet.

Anſtelle MD Johannes Roeders wurde Heinz Schubert mit dem Städtiſchen Muſikdirektoriat in Flensburg kommiſſariſch betraut. Das Flensburger Chorweſen wird zuſammengefaßt in einem Städtiſchen Chordirektoriat (Städt. Singſchule). Die Verhandlungen über die Beſetzung dieſes neuen Amtes wie des davon getrennten kirchenmuſikaliſchen Hauptamtes an St. Nikolai (Kantatenchor, Kirchenchor) ſtehen vor dem Abſchluß.

Die Sängerin Eliſabeth Junk (Koloraturſoubrette) wurde für die kommende Spielzeit an die Oper in Graz verpflichtet.

Als Opernchef des Prager Deutſchen Theaters und Nachfolger des bisherigen Leiters der Oper Prof. Georg Széll wurde ab Herbſt 1937 der Opernchef des Grazer Stadttheaters Karl Rankl berufen. U.

Am 1. April trat KMD Fritz Hentſchel, Domorganiſt zu Meißen, nach faſt 30jähriger Amtszeit in den Ruheſtand. Sein Nachfolger wurde Kantor Paul aus Reichenau.

GMD Carl Leonhardt wurde vertretungsweiſe mit der Wahrnehmung der Profeſſur des Univerſitätsmuſikdirektors in Tübingen betraut.

GMD Wilhelm Schleuning-Wuppertal wurde als Operndirektor und muſikaliſcher Oberleiter an die Duisburger Oper verpflichtet.

Herta Maria Majowſky wurde als Koloraturſoubrette an das Grenzlandtheater Görlitz, Thea Schmidt an das Landestheater Altenburg, verpflichtet.

Fritz Ploder, Schwerin, wurde als Spielleiter und Operettentenor an die Königsberger Oper berufen.

Paul Greven, der bisherige Leiter des Wuppertaler Erwerbsloſen-Orcheſters, wurde vom Bergiſchen Landesorcheſter (Remſcheid-Solingen) als Kurkapellmeiſter für Bad Rothenfelde verpflichtet.

Der Kammervirtuoſe Arno Bräunling feierte ſeine 25jährige Zugehörigkeit zur Dresdener Staatskapelle.

KM Karl Hauf von der Düſſeldorfer Oper wurde als muſikaliſcher Oberleiter der Oper und Dirigent der Sinfoniekonzerte in Ulm verpflichtet.

Als Oberſpielleiter der Oper wurde an das Kurtheater zu Bad Elſter Dr. Hermann Werner berufen.

KM Alfons Riſchner von den Eſſener Städtiſchen Bühnen wurde als erſter Staatskapellmeiſter an die Württembergiſchen Staatstheater in Stuttgart verpflichtet.

GMD Hans Schwieger (Danzig) wird einem Ruf als erſter Dirigent des kaiſerlichen Ueno-Akademie-Orcheſters in Tokio Folge leiſten.

Otto Daube wurde zum Landesleiter Weſtfalen-Nord der Reichsmuſikkammer ernannt.

Karl M. Lange (Münſter) wurde zum Städt. Muſikdirektor in Göttingen ernannt.

Lotte Jacobi wurde als Koloraturſängerin an das Deutſche Theater in Wiesbaden berufen.

Geburtstage.

Franz C. Lindlar, Muſikdirektor, Chordirigent und Komponiſt, wurde 80 Jahre alt.

Joſef Kratina, hervorragender Geiger und Kammermuſikſpieler in Dresden, feierte ſeinen 75. Geburtstag.

Prof. Carl Friedemann in Bern, Muſikpädagoge und Komponiſt von Orcheſterwerken ſowie des Kaiſer-Friedrich-Marſches, hat am 29. April ſeinen 75. Geburtstag gefeiert.

Otto Hutſchenreuter, Muſikpädagoge, ausgezeichneter Celliſt (Klengel-Schüler) und ehem. Konſervatoriumsleiter in Berlin, wurde am 24. April 75 Jahre alt.

Prof. Emil Prill, einer der bedeutendſten Flötenvirtuoſen, ehemals an der Staatsoper und Muſikhochſchule, wurde am 10. Mai 70 Jahre alt.

Unſer Mitarbeiter Prof. Dr. Roderich von Mojſiſovics, der bekannte Komponiſt und Muſikſchriftſteller, der nach einer langjährigen Wirkſamkeit als Lektor für Muſik an der Univerſität Graz nach München überſiedelte, feierte am 10. Mai ſeinen 60. Geburtstag. Die ZFM hat bereits im Auguſt 1932 ein ausführliches Lebens- und Schaffensbild ſeiner Perſönlichkeit gezeichnet.

Seinen 60. Geburtstag beging am 6. Mai der Münchener Komponiſt Karl Pfab. Pfab, ein Sohn der für das deutſche Muſikſchaffen ſo bedeutſamen bayeriſchen Oſtmark, zählt zu jenen Stillen im Lande, deren in ſich ſelbſt verſenkter Art es widerſtrebt, nach außen für ſich und die eigenen Belange wirken zu wollen. Er geht, oft im Anſchluß an die alten Kirchentonarten ſeinen eigenen Weg in ſeiner höchſt perſönlich getönten Harmonik, in ſeinem Hang zur Vielſtimmigkeit, hinter deren Herbheit und Strenge ſtets die Reinheit wahren Gefühls unbedingter Verinnerlichung ſpürbar bleibt. Bevorzugt wird von Pfab die geiſtliche Muſik, vor allem Orgel- und Chorkompoſition, doch hat er auch die Gebiete der Kammermuſik, ſelbſt der Oper gepflegt. Ein aus Anlaß des Geburtstages veranſtalteter Kompoſitionsabend in München ſtand unter der Leitung des für Pfabs Schaffen beſonders einſatzbereiten Dr. Alfred Zehelein und brachte einen Ausſchnitt aus dem Geſamtwerk des Jubilars.

Dr. W. Z.

Am 25. Mai feierte die einſtige langjährige Lehrerin für Sologeſang in Frankfurt a. M., die

Cesar Bresgen op 8/1

Sonate

für Cello und Klavier . . . RM 3.—

Ludwig Gebhard op 3

Sonatine

für Horn, Trompete u. Klavier RM 4.—

Karl Gerstberger op 4

Sechs zweistimmige polyphone Klavierstücke

RM 1.50

Karl Gerstberger op 5

Sechs dreistimmige polyphone Klavierstücke

RM 1.50

Karl Gerstberger op 10

Kanonische Suite

für Streichtrio . . . . . . RM 3.—

Karl Kraft

Partita Nr. 1 in g-moll

für Streichorchester. Partitur RM 8.—
4 Stimmen . . . . . je RM 2.—

Hans Sachße op 32

Bläsersuite

für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Partitur . . . . . RM 2.50
Bläserstimmen . . . . . RM 7.50

Hans Wolf op 7

Vier Bauerntänze

für Streichorchester. Partitur RM 2.50
5 Stimmen . . . . . . je RM –.60

Franz Philipp op 35

Heldische Feier

Symphon. Musik für großes Orchester
Dichtung von Gerhard Schumann

Aufführungsmaterial leihweise nach Vereinbarung

Verlag Anton Böhm & Sohn
Augsburg und Wien

Eine „kraftvoll — eigenwillige Begabung", einen „echten deutschen Romantiker unter den jungen Musikern" nennt die Fachpresse

Gerhard Frommel

von dem in unserem Verlage erschienen sind:

„Sänge eines fahrenden Spielmanns" (nach Gedichten von Stefan George) für eine hohe Singstimme mit Kammerorchester-Begleitung
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

„Variationen über ein eigenes Thema" für Orchester
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Konzert (h-moll) für Klavier, Soloklarinette u. Streichorchester
Ausgabe für 2 Klaviere . . . . RM 6.—
Orchestermaterial nach Vereinbarung.



Ansichtsmaterial bereitwilligst durch jede Musikalienhandlung oder vom Verlag

RIES & ERLER
BERLIN

Cesar Bresgen

1936 mit dem Felix Mottl-Preis ausgezeichnet

Kammerkonzert op. 6
Fl. Cl. Hr. Str. Klavier und Pauken ca. 20 Minuten

Heitere Suite op. 10
2. 2. 0. 1.—2 Hr. Pauken u. Schlgz. Klav. Str. ca. 18 Min.

Konzert für 2 Klaviere op. 13
Der große Erfolg beim Tonkünstlerfest 1936 (Weimar)

Dorfmusikanten op. 14
Suite für Fl. (Pic.) Ob., Fag., Tr., Pos., 2 Viol., 1 Vc., 1 Cb., Schlagz. ca. 17 Minuten

Choralsinfonie op. 16
2. 2. 2. 2. — 2. 2. 2. 1. Schlagz., Klav., Str. ca. 35 Min.
Uraufführung Freiburg, G. M. D. Konwitschny

Concerto grosso op. 19
Solo-Fl., Ob., Tr. und Konzertgeige, Streichorch., Schlagz. Klav. ca. 28 Min. Braunschweig Musiktage der H.J. 1936

Suite für großes Orchester op. 20
Urauff. Mannheim (GMD Elmendorff), Wiesbaden, München, Tonkünstlerfest 1937 Darmstadt. ca. 28, Min.

Partituren bitte zur Ansicht verlangen!

Musikverlag Willy Müller
Karlsruhe/B. Klosestraße 25

königl. württembergische Kammersängerin Anna Kaempfert ihren 60. Geburtstag.

Richard Fricke, Dresden, einer der namhaftesten deutschen Kirchenmusiker, wurde am 21. April 60 Jahre alt. Als Kantor, Komponist und Leiter eines Künstlerinnen-Orchesters hat er sich hoch verdient gemacht.

Am 15. Mai wurde der durch seine Musiker-Romane bekannte Dichter Hermann Richter 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in Berlin ist infolge einer Herzlähmung der Opernsänger Gustav Schützendorf, ein Angehöriger der großen Sängerfamilie der Schützendorfs, der außer dem bereits verstorbenen Leo noch Alfons und Guido Schützendorf angehören, im Alter von erst 53 Jahren der Bühne entrissen worden. Gustav Schützendorf wirkte unter Hans Pfitzner in Straßburg, gehörte dann 1914—1922 der Münchener Staatsoper an und wurde später der Metropolitan Oper in New York verpflichtet. Seine Erfolge lagen sowohl auf dem Gebiete des lyrischen, wie des Charakterbaritons. Ein starkes Gesangstemperament vereinte sich in ihm mit echter Bühnenblütigkeit und Eleganz der Erscheinung, so daß sein Figaro, Don Giovanni, sein Fluth in den „Lustigen Weibern von Windsor", sein blendender Graf Luna in Pfitzners „Palestrina", den Schützendorf in der Münchener Uraufführung von 1917 kreierte, unvergessen bleiben werden. Von New York aus hat Schützendorf noch mehrfach bei den Münchener Festspielen mitgewirkt, zuletzt als Alberich und Beckmesser.
Dr. W. Zentner.

† am 4. April in Großenhain im Alter von 66 Jahren der Kantor und KMD Paul Gläser, der Komponist der beiden Oratorien „Jesus" und „Es ist vollbracht!", sowie des Kantatenwerkes „Der Spielmann Gottes" und vieler kleiner Kirchenmusikwerke. Außerdem schuf er die Oper „Das Kirchlein im See" und die Chorwerke „Giselhers Brautfahrt" und „Empor!". Alle seine Werke haben wegen ihres musikalischen Wertes, ihres Melodienreichtums und ihrer Sangbarkeit weiteste Verbreitung gefunden. Das Begräbnis des abgeschiedenen Sängers gestaltete sich zu einer imposanten Trauerkundgebung. M.

† Walter Gütter, der beste Fagottist der Vereinigten Staaten, Mitglied des Philadelphia-Orchesters, geboren in Markneukirchen.

† Anton Günther, erzgebirgischer Sänger und Heimatdichter, 61 Jahre alt.

† Albert Herrmanns, bedeutender Wagnersänger am Chemnitzer Opernhaus, im Alter von 64 Jahren.

† Heinrich Platzbecker, Dresdener Komponist und Musikschriftsteller, 77 Jahre alt.

† Theodor Wottitz, Wiener Komponist und Kapellmeister, im Alter von 62 Jahren.

† Prof. Josef Klička, Komponist, Orgellehrer am Prager Staatskonservatorium, 87 Jahre alt.

† Max Gießwein, bekannter Wagnersänger ehemals in Stuttgart, Kammersänger, 73 Jahre alt.

BÜHNE

Augsburg bietet in diesem Sommer Freilichtaufführungen mit „Fidelio", „Troubadour", „Turandot", „Alessandro Stradella".

Die Hamburgische Staatsoper verspricht an Neuheiten für den kommenden Winter „Das Opfer" von Winfried Zillig, Franz Höfers „Nyssa Rhodope" nach Hebbels „Gyges und sein Ring" und ein Ballett von Szymanowski.

Für die neue Spielzeit des Deutschen Opernhauses (Berlin) sind folgende Neuinszenierungen und Erstaufführungen in Aussicht genommen: „Don Giovanni", „Euryanthe", „Fidelio", Lortzings „Prinz Caramo" in der Bearbeitung von Georg Rich. Kruse, „Der Totentanz" von Josef Reiter, „Parsifal", „Mignon", „Casanova" von Paul Lincke, „Zigeunerbaron".

Victor de Sabata (Mailänder Scala) wird im November die Neuinszenierung des „Othello" in der Staatsoper Berlin dirigieren.

Werner Egks „Zaubergeige" ist von 32 Bühnen angenommen. Zur Zeit bereitet Lübeck die dortige Erstaufführung vor.

Hermann Reutters Oper „Dr. Johannes Faust" wird in Schwerin und Saarbrücken vorbereitet, wurde als Festoper für die diesjährige Gutenbergfestwoche in Mainz (20.—27. Juni) bestimmt und kam soeben auch im Großen Haus der Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. zu einer erfolgreichen Aufführung.

Ludwig Maurick's „Die Heimfahrt des Jörg Tilman" kommt dieser Tage unter GMD Leopold Ludwigs Leitung am Landestheater Oldenburg zur Aufführung.

Das Frankfurter Opernhaus veranstaltete eine Carl Maria von Weber-Gedenkfeier unter Leitung von Hans Pfitzner.

Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" kam in Essen, Heidelberg und Gera zur Erstaufführung.

Das Schloßtheater in Schwetzingen, das eigenartigste Rokokotheater der Welt, das Kurfürst Karl Theodor 1752 durch seinen kunstvollen Oberbaudirektor Pigage errichten ließ, soll so wiederhergestellt werden, wie es einst in den Glanzzeiten Karl Theodors war. Für die Instandsetzung hat der badische Ministerpräsident Walter Köhler erhebliche Geldmittel zur Verfügung gestellt. Die Bühne hat eine Tiefe von 35 Meter. Sie war die mächtigste der damaligen Hofbühnen.

Die Wiener Staatsoper hat für die Spielzeit 1937/38 mit Lawrence Tibbet, dem berühmten

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Mit dem soeben erschienenen 9. Teilband liegt nunmehr fertig vor:

Die grundlegende, vom Meister selbst autorisierte Biographie:

AUGUST GÖLLERICH — MAX AUER

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild

in 4 Bänden:

Ansfelden bis Kronstorf / St. Florian / Linz / Wien

*

umfassend:

3791 Textseiten mit 936 Notenbeispielen, 196 Bildbeigaben, 55 Briefe, Dokumente u. ä. in Facsimilewiedergaben im Text

70 bis dahin noch ungedruckte vollständige Werkwiedergaben mit 526 Seiten Notendrucken, davon 225 Seiten Facsimilewiedergaben nach der Originalhandschrift,

zusammen 4700 Seiten und eine Stammbaumtafel

in 9 Teilbänden in Ballonleinen gebunden

vollständig Rm. 90.—

Sonderprospekte auf Wunsch

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

amerikanischen Bariton der Metropolitan Oper, einen Gastspielvertrag abgeschlossen. Es handelt sich um das erste Gastspiel Tibbets in Europa.

Das Stadttheater Trier erhielt die Bezeichnung Grenzlandtheater.

Der berühmte italienische Dirigent Ettore Panizza leitet im deutschen Opernhaus Berlin am 3. Juni „Butterfly" und am 10. Juni „Rigoletto" mit den Gästen Teiko Kiwa (Tokio) und Vincenzo Guicciardi (Palermo).

Walther Ludwig hat nach seinem Erfolg als „Evangelimann" im Deutschen Opernhaus unlängst in derselben Rolle in Dresden gastiert und erntete begeisterten Beifall.

Die Düsseldorfer Oper bereitet die Oper „Elektra" und die deutsche Uraufführung von Händels „Radaminto" vor.

Die Leipziger Oper plant die Aufführung sämtlicher Opern Richard Wagners, also einschließlich der Jugendwerke, im kommenden Jahre.

In der Hamburger Staatsoper kam Lortzings „Wildschütz" in Neuinszenierung heraus.

In Dortmund kam Mozarts „Titus" in der Bearbeitung von Wilhelm Sieben zur Aufführung.

Richard Wagners „Tristan und Isolde" kam in Wiesbaden in einer trefflichen Neuinszenierung heraus.

Zwischen Direktor Mataloni-Mailand und Generalintendant Oskar Walleck-München wurde ein Austausch-Gastspiel der beiden Bühnen vereinbart. Die Mailänder Scala wird Mitte Juni mit Verdis „Aida" und Puccinis „Bohème" in München gastieren, während das technische Personal der Bayerischen Staatstheater soeben in Florenz ein Gastspiel von „Tristan und Isolde" vorbereitet. Anschließend an die Aufführung in München werden die Mailänder auch im Berliner Opernhaus gastieren.

Wie Gauleiter Adolf Wagner-München kürzlich mitteilte, wird nach der Fertigstellung des „Hauses der deutschen Kunst" in München als nächster Monumentalbau die neue Oper in Angriff genommen.

Zur Uraufführung nahm die Hamburgische Staatsoper die frei nach dem Hebbelschen „Gyges und sein Ring" eingerichtete „Rhodope" des bayerischen Kirchenmusikers und Komponisten Franz Höfer an. Neben dieser Uraufführung stehen dann noch Winfried Zilligs bereits angezeigte Uraufführung „Das Opfer" und die deutsche Uraufführung des Balletts „Die Raubbauern" des kürzlich verstorbenen polnischen Komponisten Szymanowski. Die Spielzeit 1937/38 der Hamburgischen Staatsoper wird mit einer Neuinszenierung von Hans Pfitzners „Palestrina" unter der Leitung des Komponisten eröffnet werden.

Am Prager Deutschen Theater gelangte nach vieljähriger Pause Hugo Wolfs komische Oper „Der Corregidor" in der zweiteiligen Einrichtung zur erfolgreichen Wiederaufführung, bei der sich die moderne Einrichtung der Drehbühne zum Vorteil des erforderlichen raschen Szenenablaufes ausgezeichnet bewährte. U.

Das Prager Deutsche Theater brachte Albert Roussels musikalische Komödie „Das Vermächtnis der Tante Karoline" zur deutschen Uraufführung. Diese musikalische Komödie ist eher eine richtige Operette, und war im Stil der satirischen Operettenparodien Offenbachs. Denn ihre Musik wird meist durch den Tanzrhythmus bestimmt, und die Form des Werkes, die abgeschlossene Nummern durch gesprochenen Dialog verbindet, ist durchaus operettenmäßig. Immerhin ist Roussel, den man bisher nur von der seriösen musikalischen Seite kannte, auch im leichten Musikstil ein einfallsreicher, in den technischen Mitteln der Satzkunst und Instrumentation Respekt gebietender und geistvoll-witziger Komponist. Den Erfolg, den sich der Autor aber von seiner neuesten Schöpfung versprach, fand sie nicht: Die Musiker sprechen ihr den wertvolleren Titel einer musikalischen Komödie ab und nennen sie, mehr oder weniger geringschätzig, eine Operette, das Publikum aber findet sie als Operette nicht amüsant und ohrenfällig genug. Kapellmeister Fritz Zweig hatte für eine rhythmisch lebendige musikalische Wiedergabe der Neuheit gesorgt.

St. U.

KONZERTPODIUM

Der Baritonist Friedrich Wilh. Härtel wurde beide Pfingsttage für Konzerte in Franzensbad und Eger verpflichtet, um dort u. a. Frühlingslieder der Leipziger Komponisten Hans Hiller, Fred Lohse und Albert Kranz zur Aufführung zu bringen.

Zum Besten der Künstler-Altershilfe findet am 29. Juli in Bayreuth ein Konzert unter Mitwirkung von Maria Müller, Margarete Klose u. a. statt.

Die Abschiedskonzerte Hellmut Schnackenburgs, in W.-Barmen die „Missa solemnis" von Beethoven, in W.-Elberfeld das „Verdi-Requiem" wurden bei überfüllten Sälen zu außergewöhnlichen Erlebnissen. Die Beifallsstürme für den nach Bremen gerufenen Dirigenten wollten kein Ende nehmen und erreichten Ausmaße, wie sie hier bisher noch nicht erlebt wurden.

Georg Vollerthuns Kantate „Lob Gottes in der Musik" wurde in Berlin aufgeführt, desgleichen in Waldenburg zusammen mit den „Liedern der Andacht". Seine „Barocksuite" erklang im Deutschlandsender, einen Vollerthun-Abend veranstaltete Ruth Michaelis in Cottbus mit dem Komponisten.

Lehrbuch der Musikgeschichte

Von Hans Joachim Moser

Die 2. verbesserte u. vermehrte Auflage

4. bis 6. Tausend

380 Seiten mit mehreren Tafeln und Tabellen

Preis in Ganzleinen RM **4.75**

*

Aus den vielen zustimmenden Presseurteilen:

(Hamburger Nachrichten)

Finden doch in diesem Buch der praktische Musiker, der Musikstudierende wie der musikbegeisterte Laie alles, was sie brauchen und wissen müssen, um einen tieferen Einblick in das allmähliche Werden aller Musik vom Altertum über das Mittelalter bis in die Neuzeit hinein zu gewinnen ... Ein großartiges Tabellenmaterial, Aufstellungen von Schemen und Notenschriften, Zeitstil, Gestaltungsweise, eine Erklärung der Musikästhetik vervollständigen den glänzend geschriebenen, im weiten Grundriß gestalteten Inhalt.

(Neue Mannheimer Zeitung)

Die Musikgeschichte will nicht nur erlesen, sondern vielmehr erarbeitet, erlebt werden. Auch hier geht Moser als erfahrener Praktiker von seltener Lehrbegabung dem Wissensdurstigen an die Hand. Was Moser über die einzelnen Tondichter zu sagen weiß und wie er sie zu charakterisieren versteht, ist von unübertrefflicher Kürze und Schlagkraft.

(Gelsenk. Allgemeine Zeitung)

Aus vieljähriger Erfahrung als Prüfungsvorsitzender heraus hat Prof. Moser in diesem Werk ein Vorbereitungsbuch zur Musikgeschichtsarbeit geschaffen, das bisher fehlte ... Bei aller Knappheit der Fassung rundet sich bei den großen Meistern unter unseren Musikern die Darstellung zu einem geistvollen und alles wesentliche erfassenden Bild ab... Allen Freunden der Musik, besonders den Musikstudierenden, wird das Buch ein zuverlässiger Helfer sein, sich in das umfangreiche Gebiet der Musikgeschichte einzuarbeiten....

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Erhebliche Steigerung der Technik

Ungeahnte Ersparnis an Kraft und Übzeit

Beseitigung jeglicher Art von Hemmungen

Heilung aller Art von Pianistenleiden

werden garantiert erreicht durch das

Studium der Methode des Klavierspiels O. V. Maeckel

Verlangen Sie bitte Prospekt mit Dankschreiben und Gutachten, selbst erster Virtuosen und Lehrkräfte.

Ab 20. Juni dieses Jahres bis Ende September erteile ich **Unterricht nur in meinem Landhaus zu Frielendorf, Bez. Kassel.**

Zur gründlichen Erlernung meiner Methode ist ein Kursus von 4 Wochen erforderlich bei täglichem Einzelunterricht durch mich persönlich und genauer Kontrolle des Studierens (Übens) durch einen meiner Assistenten; vor andern Behauptungen und Versprechungen sehe ich mich genötigt, **dringend zu warnen.** Hat der Schüler — **einerlei auf welcher Stufe des Könnens** — meine Prinzipien und Lehren einmal richtig erfaßt und in die Praxis umgesetzt, so kann er danach durchaus selbständig weiterstudieren, da er dann jede beliebige technische Schwierigkeit auf dem kürzesten Wege zu besiegen vermag. Wie zahllose Dankschreiben beweisen, konnte ein jeder meiner Schüler — vom Konservatoristen bis zum Hochschulprofessor und weltbekannten Pianisten — aus meiner Methode den gleichen Nutzen ziehen. Der Preis für einen Kursus beträgt einschließlich Zimmer und bester Verpflegung 300.— RM. Keine Nebenausgaben. Da das Absolvieren der Kurse nicht anstrengend ist, so kann ein Aufenthalt in dem in schöner waldreicher Gegend gelegenen Orte Frielendorf sehr wohl als angenehme und anregende Sommerfrische betrachtet werden — große Gärten — Bibliothek von zirka 6000 Bänden — Ausflüge aller Art — Schwimmbad — Sportmöglichkeit usw.

Da meine Sommerkurse in den letzten Jahren im Sommer stets voll besetzt waren, und ich zu spät kommenden Interessenten vielfach abschreiben mußte, so empfiehlt sich möglichst frühzeitige Anmeldung.

Frielendorf, Bez. Kassel, Haus Maeckel

O. V. Maeckel

staatlich anerkannter Lehrer der Musik

GMD Fritz Zaun übernimmt die Leitung der Hauptkonzerte, die vom Landesorchester Gau Berlin veranstaltet werden.

Aufschlußreiche Einzelheiten über die gegenwärtige und zukünftige Wirksamkeit des Berliner Philharmonischen Orchesters wurden anläßlich eines Presse-Empfangs bekanntgegeben. In der letzten Spielzeit haben die Philharmoniker unter 55 Dirigenten vor 270 000 Hörern 110 verschiedene Komponisten mit 609 Werken zu Gehör gebracht, an der Spitze Beethoven mit 104 Aufführungen, Brahms mit 46, Strauß mit 30 Wiedergaben. — Die überaus starke Inanspruchnahme des Orchesters verursacht im kommenden Winter leider den Wegfall der seit 50 Jahren bestehenden „volkstümlichen" Sonntags- und Dienstags-Konzerte. Dafür tritt eine Auflockerung der regelmäßigen Wochenkonzerte durch Veranstaltung zyklischer Darbietungen ein, so z. B. ein Klassiker-Zyklus vor Weihnachten unter Schuricht und Max Fiedler. — Die traditionelle Aufführung sämtlicher Beethoven-Orchesterwerke vor Saisonschluß wird Carl Schuricht allein übernehmen. Besondere Sorgfalt wird wiederum den Großen Philharmonischen Konzerten gewidmet, die größtenteils Wilhelm Furtwängler dirigiert. Für die übrigen Abende sind Oswald Kabasta (Wien), Bernardino Molinari und Ernest Ansermet in Aussicht genommen. Die vorwiegend klassischen Vortragsfolgen mit bedeutenden Solisten erhalten auf besonderen Wunsch Furtwänglers eine Bereicherung durch die Herausstellung von drei jungen deutschen Tonsetzern. F. St.

GMD Prof. Hermann Abendroth brachte die „Abwandlungen eines altenglischen Volksliedes" von Erwin Dressel, die im Neujahrskonzert des Leipziger Gewandhauses unter seiner Leitung zu erfolgreicher Uraufführung gelangt waren, unlängst auch in Magdeburg mit den Berliner Philharmonikern zur Wiedergabe.

Der nächstwinterliche Spielplan des Hamburger Philharmonischen Staatsorchesters sieht u. a. repräsentative Erstaufführungen vor: H. Kaminskis kürzlich in Winterthur uraufgeführtes Klavierkonzert, K. Höllers Orchesterwerk „Frescobaldi-Suite", I. Strawinskis neugeschaffene Ballettsuite „Ein Kartenspiel" und H. F. Schaubs „Passacaglia und Fuge" für großes Orchester.

Die Hamburger Philharmonischen Konzerte unter Eugen Jochum versprechen an Neuheiten Kaminskis Klavierkonzert, Strawinskys Ballettmusik „Kartenspiel", Passacaglia und Fuge von Hans F. Schaub, Höllers Frescobaldi-Variationen u. a.

Kurt Barth (Zwickau) brachte zum Konzertabschluß Beethovens „Neunte" mit 500 Mitwirkenden und Berliner Solisten unter stürmischem Beifall zur Aufführung.

Marta Linz, die demnächst zum ersten Male in einer Filmrolle debütiert, wurde als Solistin für vier Orchesterkonzerte in Zoppot verpflichtet.

Dr. Karl Böhm wurde erneut für die musikalische Leitung der vom Wiener Konzertverein durchgeführten Veranstaltungen gewählt.

In Bad Pyrmont finden diesen Sommer zehn Sinfoniekonzerte mit dem Niedersächsischen Landesorchester statt unter Leitung von Fritz Lehmann. Das Programm sieht klassische Werke vor.

Das Freiburger Streichquartett (Nauber, Hormes, Wolfrum, Lindenberg) wirkte erfolgreich bei der als Morgenfeiern in den Kammerspielen der Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. veranstalteten Reihe „Freiburger Kulturvorträge". Es gab die musikalische Umrahmung zu Vorträgen von Wilhelm von Scholz, Professor Dr. Andreas Heusler und Wilhelm Schäfer.

Joseph Suders Streichquartett F-dur wird demnächst in New Jork aufgeführt.

Armin Haag hatte mit seinen 5 ungarischen Volksliedern für dreistimmigen Frauenchor mit Streichern und Soloklarinette, aufgeführt vom NS-Frauenchor-Berlin unter Leitung von KM Maxim. Sternitzki im Sportpalast stürmischen Erfolg. Den Orchesterpart spielte das Frauen-Kammerorchester Gertrud Tilsen.

Hans Wolfgang Sachses Chororchesterwerk „Ehre der Arbeit" wurde am 1. Mai in der Maschinenfabrik I. M. Lehmann, Heidenau bei Dresden, als Gefolgschaftsfeierstunde mit starkem Erfolg uraufgeführt. Das Werk wird weiter zum Gaumusikfest des RV. gem. Chöre am 27. Juni in Dresden unter Leitung des Komponisten mit der Dresdener Philharmonie und westsächsischen Chören (300 Sänger und Sängerinnen) aufgeführt.

Die Paul Graener-Woche des Gaues Düsseldorf der NSDAP wurde soeben mit einem großen Konzert in der Stadthalle Solingen, mit dem Meister am Dirigentenpult, eröffnet.

Im Rahmen des Musikfestes in Bad Elster singt Gerard van den Arend die Hamsun-Lieder von Hans Wolfgang Sachse.

Die Aschaffenburger Liedertafel brachte unter Leitung von Franz Büchinger die Liedersuite „Deutsches Land" von Markus Koch und zwei Werke von Franz Biebl (Präludium für Streichorchester und Klavier und a-cappella-Motette „Du und die Welt") zur Uraufführung.

Hans Wedigs „Nachtmusik" für kl. Orchester erklingt demnächst in Erfurt, Hannover, Hamburg, Köln und Weimar, sein „Wessobrunner Gebet" für Chor und Orchester in Bielefeld, Bremen, Dortmund, Duisburg, Essen und Troisdorf.

Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde" wurde bereits von sechs Städten zur Aufführung angenommen: Weinheim (UA), Dessau,

Neuerscheinung

Deutsche Musik der Zeitwende

Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner

Von Walter Abendroth

Kartoniert RM 4.80, Leinen RM 5.80

Die zwei bedeutendsten Komponisten der letzten 50 Jahre werden hier in einem, für die gesamte deutsche Musikkultur und im Grunde für die gesamte deutsche Kultur charakteristischen Gegensatz gedeutet: Pfitzner als der norddeutsch-protestantische und Bruckner als der süddeutsch-katholische schöpferische Mensch. Abendroth leitet geistesgeschichtlich diese Gegensätze vom Mittelalter her bis zur heutigen Zeit ab und schildert somit zwei deutsche Geistestypen, deren Spannungsverhältnis einen der wesentlichsten Teile der deutschen Geistesgeschichte gebildet haben. Er stellt beide Komponisten in ihrer menschlichen und in ihrer künstlerischen und musikschöpferischen Haltung dar. Das Buch ist ein bedeutsamer Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte.

Ferner empfehlen wir:

Max von Schillings: Der Kampf eines deutschen Künstlers. Von Wilhelm Raupp. Kartoniert RM 5.80, Leinen RM 6.80

Die bürgerliche Musikkultur. Von Eberhard Preußner Mit 8 Abbildungen. Kartoniert . . RM 5.80, Leinen . . RM 6.80

Musik und Musikleben der Deutschen. Vermächtnis u. Aufgabe. Von W. Oerten. Mit einer Notenbeilage. Leinen RM 6.50

Durch den Buchhandel zu beziehen. Fordern Sie die kostenlosen Prospekte

Hanseatische Verlagsanstalt

Wuppertal (unter Leitung des Komponisten), Leipzig, Bremerhaven, Haynau.

Hermann Grabners „Alpenländische Suite" für Orchester erlebte eine erfolgreiche Aufführung im Rahmen der „Leipziger Musiktage 1937".

Kammersänger Hans Hermann Nissen-München sang, von Michael Raucheisen begleitet, in seinem 2. Konzert im Beethoven-Saal Berlin zum ersten Male die Spielmanns-Lieder von Max Donisch, die eine so gute Aufnahme fanden, daß zwei der Lieder wiederholt werden mußten.

Im überfüllten Beethovensaal in Berlin gaben Wilhelm Stroß und Claudio Arrau einen Sonatenabend, bei dem die Künstler begeistert aufgenommen wurden und sich einen großen Erfolg erspielten.

Aus Wilhelm Hackers Werk 16: 18 Lieder auf Gedichte von Rainer Maria Rilke kamen in Hamburg mehrere Lieder zu einer erfolgreichen Uraufführung.

Werner Trenkner leitete ein Sinfoniekonzert in Oberhausen/Rhld., in dem er außer der 5. Sinfonie von Tschaikowsky auch sein Konzert für Violine und Orchester (Solistin Isabella Schmitz) und die Tafelmusik von Hansmaria Dombrowski zur Aufführung brachte. In einem Gastkonzert mit dem Orchester des Deutschlandsenders brachte der Komponist seine „Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise" zu Gehör.

Das Lierschquartett von der Dresdener Staatsoper (die Herren Liersch, Knauer, Ronnefeld, Hahn-Kabela) brachte im vergangenen Winter Kammermusik aus allen europäischen Ländern in vorzüglicher Ausführung mit durchschlagendem Erfolge zu Gehör. Die Veranstaltungen verdienen die Bezeichnung „Kulturabende" mit vollem Rechte. Sie versammeln stets eine zahlreiche und dankbare Gemeinde in dem stimmungsvollen Vortragssaal des Japanischen Palais und verdienen weitestgehende Unterstützung. M.

Das Wendling-Quartett hatte in Stuttgart mit einer Aufführung des a-moll Quartetts von Max Donisch starken Erfolg bei Publikum und Presse.

Hermann Ungers „Zwei Walzer" und Otto Siegls Romanze und Ländlerweisen erlebten auf einer Morgenfeier der Kölner NS-Kulturgemeinde ihre Uraufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Rudolf Wagner-Regeny wurde von Generalintendant Wilhelm Rode-Berlin beauftragt, in Gemeinschaft mit dem Dichter Wolfram Krupka eine neue Oper zu schaffen, die im Deutschen Opernhaus zur Uraufführung kommen soll.

Das neueste Werk von Hermann Grabner ist ein Hymnus für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella „Gott, aller Dinge Ursprinc".

Der ungarische Komponist Graf Franz Esterhazy, ein Nachkomme des bekannten Haydn-Mäzens, arbeitet zur Zeit am letzten Akt eines musikdramatischen Werkes, dessen Textbuch nach Schillers „Wallenstein"-Drama gestaltet worden ist und den Titel „Thekla von Friedland" führen soll.

Edmund von Borck, der im In- und Ausland vielaufgeführte junge Tonsetzer, arbeitet an einer dreiaktigen Oper, deren Text er sich nach einem deutschen historischen Dramenstoff selbst gestaltet.

Wie aus Rom gemeldet wird, soll nach dem Plan Pietro Mascagnis zur Feier seines 75. Geburtstages am 7. Dezember kommenden Jahres, die neue Oper zur Uraufführung kommen, an der der Komponist gegenwärtig arbeitet. Der Held dieser Oper wird Napoleon I. sein.

Richard Würz (München) schrieb für die diesjährigen Münchener Turmmusiken zwei Bläserstücke für vier Trompeten und vier Posaunen.

Jon Leifs vollendete eine Streichquartettbearbeitung seiner Orchestervariationen über ein Beethoventhema.

Hermann Simon, dessen Lönslieder-Zyklus soeben erscheint, vollendete einen Chorzyklus „Sprachen der Liebenden".

Igor Strawinsky hat für die Metropolitan-Opera ein Ballett „Kartenspiel" geschrieben, das nach den Regeln des Pokerspiels gestaltet ist.

Die Oper „Rolandsknappen" von Lortzing wurde unter dem Titel „Die Glücksnarren" von Hensel-Haedrich neu bearbeitet.

VERSCHIEDENES

Im Rahmen der schwedisch-dänischen Buxtehude-Feiern wurde eine Buxtehude-Ausstellung in der Stadt Upsala, deren Universitätsbibliothek viele hinterlassene Manuskripte des Meisters besitzt, eröffnet.

Dr. Fritz Stege-Berlin hat seine „Kulturkorrespondenz für Musik", die er 1929 begründete und vorübergehend stillegte, vielfachem Verlangen entsprechend, wieder aufgenommen.

Der Leiter des deutschen Handwerks Walter hat das Marschlied (Marsch mit Lied im Trio) von Bruno Leipold-Schmalkalden zum offiziellen Abschieds- und Wanderlied der Handwerksgesellen bestimmt. Die Komposition wurde am 23. April anläßlich des Handwerks-Wandergesellenabschieds in Anwesenheit des Reichsorganisationsleiters Dr. Ley und des Komponisten durch den Reichsmusikinspizienten der SA, J. Fussel mit seiner SA-Kapelle vor dem Reichstagsgebäude zur Uraufführung gebracht, am 25. April erklang es bei ähnlichen Feiern in allen Gauen des Reiches.

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft bereitet in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung und dem

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

Neuerscheinung!

Fritz Büchtger

„HYMNEN"

für gemischten Chor a cappella auf Texte von Hartleben und Goethe

Singpartitur . . . . n. RM —.40

Eine klare, kraftvolle Musik, mit groß gespannten, melodischen Bögen, rhythmisch abwechslungsreich gestaltet. Ein großer Wurf!

*

Bevorstehende Aufführungen:

Berliner Solistenvereinigung unter Waldo Favre,
Deutsche Singgemeinschaft Berlin unter Lamy,
Magdeburger Madrigalchor unter Jansen,
Kreuzchor Dresden unter Mauersberger
Reichssender Hamburg u. a.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

BEETHOVEN

von

Werner Korte

Professor an der Universität Münster

8⁰ 216 Seiten mit zahlreichen Bildern auf Kunstdruck

Preis Leinen geb. RM **8.50**

*

(Dresdner Nachrichten)

Für Musiker und ernste Musikfreunde, die ihren Beethoven kennen, aber nur aus Einblicken in seine Geisteswerkstatt genauer kennen lernen möchten, ist dieses jüngste Beethoven-Buch ein anregender Führer . .

(Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin)

Korte betrachtet nach einem kurz und klar gefaßten Abriß von Beethovens Leben die Herkunft dieser Musik bei den Jugendwerken. Korte steigert seine Darstellung über die „Jahre der Sinfonie" bis zum Abschnitt „Der späte Beethoven". Die Frage nach dem Gehalt, dem Wesen der Musik beantwortet Korte durch mannigfache eindringliche Formulierungen. Es ist eben der hohe Wert dieses Buches, daß es durch Aufbau und Entwicklung zum Verstehen und zur Anschaulichkeit schwerer geistiger Fragen und Antworten hinführt.

(Münchner Neueste Nachrichten)

Aus dieser überaus männlich klaren Haltung des Verfassers spricht für jeden Jünger des genialen Musikers, mehr Liebe, Verständnis und Hochachtung, als aus noch so poesievollen und schwärmerischen Abhandlungen. Es ist ein Buch in der Richtung, wie wir es brauchen.

*

Und viele andere zustimmende Presseurteile!

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Schweizerischen Tonkünstlerverein eine Gesamtausgabe der Werke Ludwig Senfls vor und lädt soeben zu deren Subskription ein.

In Wien steht gegenwärtig die Frage des Normaltons in der Musik zur Diskussion. Man behauptet allgemein, daß die Wiener Orchester, auch die Philharmoniker und das Staatsopernorchester, zu hoch spielen, was sich wiederum auf die Leistung der Sänger auswirkt.

In Neudorf bei Mähr.-Altstedt fand eine Kundgebung von Kulturverbänden statt, die sich die Erhaltung der Schubert-Stätten (Wohnhaus von Schuberts Vorfahren) zum Ziel gesetzt hat.

Zeitungsmeldungen zufolge hat ein amerikanischer Ingenieur ein stummes Übungsklavier erfunden, bei dem der Spielende durch Kopfhörer jeden Ton zu hören vermag. Der Lehrer kann sich durch bestimmte Leitungen mit jedem Schüler verbinden und sein Spiel ebenfalls im Kopfhörer kontrollieren. Mit Hilfe eines Mikrophons, das mit dem Kopfhörer des Schülers gleichfalls verbunden ist, kann er diesem die erforderlichen Anweisungen geben.

MUSIK IM RUNDFUNK

Neuordnung im Rundfunk. Folgende Ernennungen wurden letzthin von Reichsminister Dr. Goebbels vorgenommen: Intendant Hans Kriegler-Breslau zum Präsidenten der Reichsrundfunkkammer, Intendant Dr. Glasmeier-Köln zum Reichsintendanten und Generaldirektor der Reichsrundfunkgesellschaft, Dr. Toni Winkelnkemper zum Intendanten des Reichssenders Köln, Carl Gunzer zum Intendanten des Reichssenders Breslau, Götz Otto Stoffregen anstelle von Walter Beumelburg als Leiter des Reichssenders Berlin, Rudolf Schulz-Dornburg als musikalischer Leiter des Reichssenders Köln.

Max Donischs komische Oper „Soleidas bunter Vogel" kommt in diesem Monat im Reichssender Berlin zur Aufführung.

Der Ultrakurzwellensender Witzleben veranstaltete kürzlich eine Sendung mit Werken von Hans Chemin-Petit. Zur Aufführung gelangten u. a. die Claudius-Motette „Der Mensch lebt und bestehet . . ." und drei Hymnen nach Hölderlin für Bariton und Kammerorchester. Die Leitung hatte der Komponist.

Walter Niemann (Leipzig) spielte in den Reichssendern Königsberg („Hamburg"-Zyklus mit Zwischentext von Hugo R. Bartels) und München („Das Haus der goldenen Waage", „Die alten Holländer") aus eigenen Klavierwerken.

Der Reichssender Saarbrücken übertrug in seiner 4. saarpfälzischen Komponistenstunde „Musik aus Musik" für Kammerorchester, ein Sextett für Bläser und Klavier und als Uraufführung mit dem Landessymphonieorchester für Pfalz und Saargebiet „Drei Sätze für großes Orchester" von Carl Schadewitz.

Michael Kommas Konzert für Orgel und großes Orchester kam im Reichssender Saarbrücken zur Uraufführung.

Werner Trenkner hatte in der vergangenen Spielzeit in Konzert und Rundfunk mit seinen Variationswerken für Orchester (op. 2, op. 19 und op. 27 mit seinem Violinkonzert bemerkenswerte Erfolge zu verzeichnen.

Der Reichssender Hamburg brachte die Erstsendung von Carl Nielsens Konzert für Flöte und Orchester.

Der deutsche Kurzwellensender brachte mit Übertragung nach Afrika, Amerika und Asien Werke von Hugo Kaun unter Mitwirkung der Altistin Maria Kaun, der Tochter des Komponisten.

Hermann Blume, der Berliner Tonschöpfer, schrieb ein Konzert für Waldhorn und großes Orchester, dessen Uraufführung am 21. Mai im Reichssender Berlin mit dem großen Funkorchester unter KM Heinrich Steiner stattfand. Als Solist wirkte der 1. Hornist des Berliner Philharmonischen Orchesters, Gustav Otto, mit.

Der Schweizer Komponist Othmar Schoeck dirigierte ein Konzert des Großen Orchesters des Reichssenders Berlin.

Das „Feierliche Vorspiel" von Julius Kopsch wurde am Maifeiertag als Reichssendung von Frankfurt aus aufgeführt.

Werner Trenkner brachte seine „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" und sein Violinkonzert g-moll im Reichssender Köln zur Aufführung.

Am Deutschlandsender kam Ludwig Lürmanns „Vorspiel zu einer Komödie" durch Ernst Kirsten zur Aufführung.

Ludwig Thuilles „Romantische Ouvertüre" erklang im Reichssender Hamburg.

Der Münchener Pianist Karl Ludolf Weishoff spielte im Reichssender Königsberg Walter Niemanns große Sonate (die Romantische, Werk 60), in Hamburg seinen Zyklus „Die Harzreise", Werk 77.

Der 1. Konzertmeister des NS-Reichssinfonie-Orchesters, Michael Schmid, und der Pianist Otto A. Graef haben in München an 3 Abenden die sämtlichen Klavier-Violinsonaten von Beethoven mit großem Erfolg gespielt. — Otto A. Graef begleitete ferner die Geiger Vasa Prihoda, Walter Barylli und Siegfried Borries in zahlreichen Städten des In- und Auslandes.

Maria Caroni sang im Reichssender München Lieder von R. Wetz und Werner Trenkner.

Unter Leitung des Komponisten kam im Reichssender Saarbrücken Hermann Kundigrabers



Volks-Ausgaben



(Reich illustriert, gute Ausstattung)

MUSIK

Karl Kobald, Schubert 41. Tsd. RM 3.75
„Berliner Lokal-Anzeiger": „Jeder, der Schubert liebt — und wer liebte an seiner Musik nicht den reinsten, unmittelbarsten Wiederklang des Göttlichen! — wird zu dem liebevollen Buch greifen! Er wird sich reichlich belohnt sehen."

Karl Kobald, Beethoven 21. Tsd. RM 3.75
„Der Bund", Bern: „Ein Buch, das für einen weiten Leserkreis berechnet ist, darf als feine Gabe warm empfohlen werden."

Groag-Belmonte, Die Frauen im Leben Mozarts 3. Tsd. RM 4.85
„Münchner Allgemeine Zeitung": „Das Buch, reichlich mit Abbildungen versehen, ist in der Mozart-Literatur das klarste, das das Leben des großen Meisters beleuchtet."

Hugo Wolf, Briefe an Rosa Mayreder 4. Tsd. RM 2.85
Viel nachhaltiger noch als das Menschliche wirken die Kundgebungen des Genius, die so oft überwältigend aus den Briefen des großen Musikers sprechen.

Otto Hersing, U 21 rettet die Dardanellen 12. Tsd. RM 2.85
„Allgemeine Schweizer Volkszeitung": „Hersing versenkte als erster ein englisches Kriegsschiff und gab damit den ersten weltgeschichtlichen Torpedoschuß ab. Als erster fuhr er durchs Mittelmeer, versenkte an einem Tage die großen englischen Kriegsschiffe „Majestic" und „Triumph" und rettet damit Konstantinopel. Er berichtet auch über Kaiser Wilhelm, Hindenburg, Ludendorff usw. Eine unerhört packende Darstellung, die man in einem Zuge durchliest."

Horst von Buttlar, Zeppeline gegen England 25. Tsd. RM 2.85
„Dresdner Anzeiger": „Ein Dokument voll Schwung und Anschaulichkeit, das in der ganzen Welt mit Sympathie und Begeisterung aufgenommen wird."
(Z. Zt. vergriffen.)

Adalbert Stifter, Betrachtungen und Bilder 5. Tsd. RM 2.85
Wie Gottfried Keller war auch Stifter ein begabter Maler. Die 12 Abbildungen und 12 Aufsätze, meist unbekannt, überraschen und beglücken jeden Kunst- und Literaturfreund außerordentlich.

Max Ronge, Kriegs- und Industrie-Spionage 25. Tsd. RM 3.75
„Dresdner Neueste Nachrichten": „Ein ausgezeichnetes, spannendes Buch." (Ronge war der letzte Chef der österr.-ungar. Spionage.)

Oskar von Wertheimer, Kleopatra 41. Tsd. RM 3.75
„Deutsche Allgemeine Zeitung" Berlin: „Ein Buch, das uns durch die Gewalt und antike Größe seines Stoffes von der ersten Seite an zu fesseln vermag. Atemraubend, wie nur je ein Roman der großen Dichterin Weltgeschichte."

Amalthea-Verlag / Wien IV

Schwarzenbergplatz 12

Kantate „Wandel der Myfterien“ (mit Wally Kirfamer), feine Bartfch-Gefänge (mit Traute Börner) und die Paffacaglia aus der Grünwald-Symphonie zur Aufführung.

Gerhard Maafz dirigierte auf Einladung des fchwedifchen Rundfunks in Stockholm Werke von Beethoven, Brahms, Reger, Gerfter und feine eigenen Handwerkertänze.

Im Reichsfender Berlin wurde ein Pfingftkonzert mit dem großen Orchefter des Reichsfenders unter Leitung von H. Steiner geboten.

Heinrich Zöllners 2. Symphonie in F-dur erklang zweimal im Reichsfender Frankfurt unter Hans Rosbauds Leitung. Seine „Hunnenfchlacht“ wurde in Wiesbaden, Köln und Mülheim aufgeführt.

Eduard Erdmann fpielt im Deutfchlandfender Beethovens Pathétique und „Zwölf Variationen über den ruffifchen Tanz aus dem Ballett Das Waldmädchen“.

Der Reichsfender Königsberg bereitet eine polnifche Stunde vor, die mit Stanislaw Moniufzko bekannt machen will.

In Verbindung mit dem Stuttgarter „Feft der deutfchen Volksmufik“ will auch der Reichsfender Königsberg eine Volksmufikftunde bringen, die zur oftpreußifchen Volksmufik hinführt.

Aus dem Ludwigsburger Schloß wird durch den Reichsfender Stuttgart eine Robert Schumann-Stunde übertragen (Fantafieftücke für Klavier, Violine und Violoncello, „Liederkreis“ nach Gedichten von Eichendorff, „Klavierfolo“). Ausführende find: Heinz Matthéi (Tenor), Sonnen-Hubl-Münch/Holland-Trio. Auch ein dortiges Mozartkonzert wird über den Sender zu hören fein. „Quintett für Horn und Streichquartett“, „Trio für Klavier, Klarinette und Bratfche Es-dur“ (Kegelftatt-Trio), „Sonate für 2 Klaviere D-dur“, „Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier“. Ausführende find: Willy Kleemann (Violine), Hans Köhler (Bratfche), Ferdinand Merten (Violoncello), Philipp Dreisbach (Klarinette), Willi Krümmling (Oboe), A. Bartfch (Horn), Albert Bayer (Fagott), Max von Pauer (Klavier), Otto Sonnen (Klavier).

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Sigfrid Walther Müllers „Heitere Mufik“ wurde erftmalig in Ankara aufgeführt.

Edm. Schmid fpielte im Rahmen der 1. Mai-Feier der Deutfchen Gefandtfchaft in Stockholm Beethovens Sonate f-moll op. 57.

Die Amfterdamer Wagner-Vereinigung führte eine Aufführung der „Götterdämmerung mit den Bayreuther Bühnenbildern von Emil Preetorius und Bayreuth-Sängern durch.

Franz Philipps „Friedensmeffe“, ein fymphonifches Chorwerk für Sopranfolo, Chor, Orchefter und Orgel, op. 12 kommt bei der Mufikwoche der Parifer Weltausftellung zur Aufführung.

Der Augsburger Organift Arthur Piechler hatte mit feinen Orgelkonzerten in Wien und Bukareft ftarken Erfolg.

Otto Wartifchs „Rondo“ wurde erftmalig in Jugoflavien zur Aufführung gebracht und vom Belgrader Sender übertragen.

Der Leipziger Thomas-Organift Prof. Günther Ramin weihte die neugebaute Orgel im neuen Konzerthaus in Gothenburg (in Schweden) durch zwei Konzerte ein.

Franz von Hoeslin war erfolgreich als Gaftdirigent der Kownoer Staatsoper tätig und leitete in Anwefenheit des litauifchen Staatspräfidenten ein Konzert mit Werken von Beethoven und Wagner.

Wilhelm Furtwängler brachte in London mit dem Philharmonifchen Orchefter Berlins Werke von Beethoven (Neunte Sinfonie), Bach und Bruckner zu Gehör und fand einen beifpiellofen Erfolg.

Der Städtifche Gefangverein und das ftädtifche Orchefter Aachen brachten in Brüffel das „Deutfche Requiem“ von Brahms und das „Te Deum“ von Anton Bruckner zur Aufführung.

Prof. Jofef Pembaur wurde auf Konzertreifen durch Italien und Holland ftürmifch gefeiert.

In Paris erlebte Wilhelm Furtwängler in mehreren Gaftkonzerten des Berliner Philharmon. Orchefters ungewöhnliche Triumphe. Die Zuhörer ruhten nicht eher, als bis die „Meifterfinger“- und „Holländer“-Ouvertüre als Zugabe gefpendet wurden.

Paul Hindemith konzertierte in Washington auf dem Kammermufikfeft der Sprague-Collidge-Stiftung und brachte mehrere eigene Werke zu Gehör, darunter fein Bratfchenkonzert „Der Schwanendreher“.

Beethovens „Missa solemnis“ wurde in Belgrad erftmals aufgeführt.

Jofef Wagner wurde im Anfchluß an feine Konzerte in Holland und England von der British Broadcasting Corporation zu einem Klavierkonzert eingeladen, das Ende Mai vom Sender London-National übertragen wurde. Der Künftler fpielte Bach, Händel, Chopin, Lopatnikoff und Cafella.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptfchriftleiter: Guftav Boffe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutfchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolftädterftraße 2. — Schriftleiter für Weftdeutfchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerftr. 338. — Schriftleiter für Öfterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerftraße 19. — Für die Rätfelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guftav Boffe Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1937: 2400. — Für Inferate z. Zt. gültig: Preislifte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphifchen Kunftanftalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Der Freischützroman



Roman der deutschen Oper
von
Anna Charlotte Wutzky

365 S., Ballonleinen Mk. 4.80.

Band 2 der Sammlung „Musikalische Romane und Novellen".

„Dieser Roman über ein Kunstwerk ist selbst zu einem kleinen Kunstwerk geworden: er kann vielen Menschen das Verstehen für deutsche Art, für Freud und Leid eines großen, schaffenden, vom Dämon getriebenen Menschen weiten."

Dr. Hans Költzsch in der National-Zeitung, Essen.

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen 2.50
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . 2.50
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . 3.–
4. August Weweler: Ave Musica! . . 3.–
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst 4.–
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 4.–
7. Bruno Schuhmann: Musik u. Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Steinitzer, Stephani, Storck u. a. . 4.–
8. Arthur Seidl: Straußiana . . . 3.50
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch 2.50
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze 3.–
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke 4.–
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge 5.–
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte 4.–
14. Theodor Uhlig: Musikalische Schriften 5.–
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (i. Vorb.)
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 1 . 6.–
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 2 . 6.–
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 3.50
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . 3.50
22. Alfred Helle: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . 3.–
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 1 . . . . . 5.–
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 2 . . . . . 5.–
25. Edgar Istel: Wagnerstudien (i. Vorb.)
30. Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik 4.–
31. Hans von Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik", „Flauto solo" u. a.) 4.–
32. Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke 4.–
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . 3.50
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf 3.–
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien 3.50
36. August Göllerich: Anton Bruckner Band 1 . . . . 5.–
37. August Göllerich – Max Auer: Anton Bruckner Band 2
    1. Teil: Textband 6.–
    2. Teil: Notenband 11.–
38. August Göllerich – Max Auer: Anton Bruckner Band 3
    1. Teil: Textband 13.–
    2. Teil: Notenband 11.–
39. August Göllerich – Max Auer: Anton Bruckner Band 4
    1. Teil: Text mit Noten 13.–
    2. Teil: Text mit Noten 13.–
    3. Teil: Text mit Noten 13.–
    4. Teil: Text mit Registern 4.–
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik 3.50
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten 3.–
42. Helene Raff: Joachim Raff 5.–
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 5.–
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen 3.50
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften 7.–
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 1 . . . . 5.–
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 2 . . . . 5.–
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang . 3.–
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 3.50
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman 3.50
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus 3.50
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 3.–
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf 3.–
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker 4.–
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge 5.–
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in 5 Novellen 3.50
57. Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade 4.–
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . 3.50
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner 7.–
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch 6.–

*

Almanache der Deutschen Musikbücherei

1. Almanach auf das Jahr 1921 . . . . 2.–
2. Almanach auf das Jahr 1922 . . . . . 2.–
3. Almanach auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama n. Richard Wagner" 2.–
4. Almanach auf das Jahr 1924/25: „Die deutsche romantische Oper" 4.–
5. Almanach auf das Jahr 1926: „Wiener Musik" 7.–
6. Beethoven-Almanach auf das Jahr 1927 . . . . 7.–

Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



104. JAHRGANG 1937

2. HALBJAHR (JULI MIT DEZEMBER)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

Zusammengestellt von Edith Stege, Berlin, und Dr. Johannes Maier, Regensburg.

104. Jahrgang

2. Halbjahr (Juli mit Dezember)

I. Leitartikel und Aufsätze.

II. Kreuz und Quer.

III. Opern-Uraufführungen.

IV. Konzert und Oper.

V. Muſikfeſte und Tagungen.

VI. Rundfunk-Kritik.

VII. Neuerscheinungen.

VIII. Besprechungen.

Bücher:

Musikalien:

IX. Notizen.

X. Bilder.*)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen ſich auf den jeweils zugehörigen Text.

XI. Musikbeilagen.

XII. Musikalische Preisrätsel.

Heinrich Lemacher-Heft

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

104. JAHRGANG



HEFT 7 *1937* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

VON DEUTSCHER MUSIK

Jeder Musiker und Musikfreund liest des

Präsidenten der Reichsmusikkammer

Prof. Dr. Peter Raabe

Kulturpolitische Reden und Aufsätze:

1. Band:

Die Musik im dritten Reich

Mit einem Bildnis des Präsidenten

60. Tausend

Geh. Mk. —.90, Ballonl. Mk. 1.80

*

INHALT:

Vorwort
Die Musik im dritten Reich
Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur
Die Meistersinger und unsere Zeit
Nationalismus, Internationalismus und Musik
Kultur und Gemeinschaft

2. Band:

Kulturwille im deutschen Musikleben

Mit einer Bildnisbüste des Präsidenten

20. Tausend

Geh. Mk. —.90, Ballonl. Mk. 1.80

*

INHALT:

Adolf Hitlers Kulturwille und das Konzertwesen
An die deutsche Jugend
Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend
Stadtverwaltung und Chorgesang
Wege zur Belebung der Hausmusik
Über die kulturelle Bedeutung der Grenzlandtheater
Volk, Musik, Volksmusik
Ansprache auf dem Heldenfriedhof von Langemark bei Gelegenheit der Fahrt des Aachener Domchors dorthin

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1937 HEFT 7

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

Heinrich Lemacher: „Passacaglia" für Violine und Klavier.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Allgemeine Muſikzeitung“. Nr. 22/23 vom 4. Juni 1937.

Zur letzten Tonkünſtlerverſammlung des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins.*)

Von Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Vorſitzender des ADMV.

In der Hauptverſammlung des ADMV am 13. Juni in Darmſtadt ſoll beſchloſſen werden, den Verein aufzulöſen. Zweifellos werden viele fragen: Iſt das wirklich nötig? Dabei verſteht es ſich von ſelbſt, daß die Antwort nur lauten kann: Es iſt nötig, ſonſt geſchähe es ja nicht.

Würde die Arbeit, die der Verein bisher geleiſtet hat, in Zukunft wegfallen, ſo wäre die Auflöſung des Vereins ein großer Schaden für das deutſche Muſikleben. Aber davon iſt gar nicht die Rede. Im Gegenteil: das, was der Verein in 76jähriger Tätigkeit geleiſtet hat, ſoll fortgeſetzt werden und in einem Maße erweitert und verſtärkt, daß es über die Wirkungsmöglichkeiten eines privaten Vereins weit hinausgeht.

Der Verein iſt von Liſzt und anderen weitblickenden Männern gegründet worden zu einer Zeit, als niemand ſich um die deutſchen Künſtler kümmerte. Mehr als 75 Jahre hat er verdienſtlicher Weiſe eine Arbeit übernommen, die von jeher eigentlich dem Staate zugefallen wäre. Jetzt hat der Staat die Notwendigkeit erkannt, ſelbſt für die Kultur zu ſorgen. Der Ausdruck dieſer Erkenntnis war die Gründung der Reichskulturkammer. Ihr — in dieſem Falle alſo ihrer Unterabteilung, der Reichsmuſikkammer — liegt es ob, die Feſtigung des deutſchen Muſiklebens, die Förderung des Nachwuchſes unter den Schaffenden und Nachſchaffenden ſelbſt in die Hand zu nehmen.

In welcher Weiſe das geſchehen ſoll, werden die Mitglieder des ADMV in der Hauptverſammlung erfahren. Nur ſoviel ſei ſchon vorher geſagt: alles Wertvolle wird erhalten bleiben; abgeſtreift ſoll nur die äußere Form werden, die unſerer Zeit nicht mehr ganz entſpricht. Dafür wird der zu leiſtenden Arbeit die Autorität des Staates zugeführt werden und weſentlich reichere Mittel als jemals dafür zur Verfügung geſtanden haben.

Sicher wird niemand, der die Leiſtungen des ADMV zu beurteilen vermochte, ohne Wehmut von ihm ſcheiden. Doch kann es ſich dabei nur um das Gefühl handeln, mit dem wir im Herbſt die Blätter eines Baumes fallen ſehen, von dem wir wiſſen, daß er im Frühling neue bekommt.

*) Da wir unſeren großen Bericht über die letzte Tonkünſtler-Verſammlung des ADMV mit der Rede des Präſidenten erſt im Auguſtheft bringen, ſeien in dieſem Heft zunächſt die grundlegenden Äußerungen des Präſidenten Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe zur neuen Entwicklung vorausgeſchickt. Die Schriftltg.

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE
REG.

EHRUNGEN

Wilhelm Kienzl wurde zum Ehrenmitglied der Stockholmer Muſikakademie ernannt.

Der Führer und Reichskanzler ſtiftete die Erinnerungsplakette für das Breslauer Sängerbundesfeſt, die an der Fahnenſtange aller teilnehmenden Vereine befeſtigt wird. Der Entwurf ſtammt von dem Bildhauer Arno Breker.

Profeſſor Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) wurde zum ordentlichen Mitglied der unter der Schirmherrſchaft der Königin der Niederlande ſtehenden Niederländiſchen Geſellſchaft für Muſikgeſchichte ernannt.

Die Einreichungsfriſt für Anträge auf Verleihung der Zelter-Plakette wird auf Anordnung der Reichsmuſikkammer wie folgt feſtgeſetzt: „Zehn Wochen für die Goldene Zelter-Plakette, ſechs Wochen für die Silberne und Bronzene Zelter-Plakette“. Wird dieſe Friſt nicht eingehalten, kann für eine rechtzeitige Erledigung nicht eingetreten werden. Nach einer Anordnung der Reichsmuſikkammer iſt die Einreichung von Anträgen auf Verleihung der Zelter-Plakette zwecklos, wenn das betreffende Jubiläum ſchon vor Einreichung des Geſuches ſtattgefunden hat.

Der junge ungariſche Komponiſt Miklos Rozſa wurde durch den alljährlich durch die Ungariſche Regierung zur Verteilung gelangenden Franz Joſeph-Staatspreis für Komponiſten ausgezeichnet.

Die Internationale Bruckner-Geſellſchaft dankte mit einer künſtleriſch geſtalteten Urkunde folgenden um das Zuſtandekommen und die Durchführung des Regensburger Bruckner-Feſtes beſonders verdienten Perſönlichkeiten und Körperſchaften: Abt Dr. h. c. Albanus Schachleiter, Prof. Oswald Kabaſta-Wien, Dom-KM Prof. Dr. Theobald Schrems-Regensburg, Dr. Rudolf Kloiber, 1. KM des Städtiſchen Theaterorcheſters, Regensburg, Prof. Dr. h. c. Carl Thiel, Direktor der Regensburger Kirchenmuſikſchule, Otto Schleer, Direktor der Städt. Singſchule und Chormeiſter des Regensburger Sängerbundes, Univerſitäts-Sängerſchaft Ghibellinen-Wien, Sängerbund Frohſinn,

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Elbing	Stadttheater	Vorgeiger der II. Violinen			per sofort	Intendanz des Stadttheaters Elbing
Flensburg	Grenzlandorchest.	I. (Solo) Oboer		RM 285.-	10.VII.37	Intendanz des Grenzland-orch. Flensburg
Kolberg	Städt. Orchester	1. Bassist (B Tuba)	Klavier			Intendanz des Städt. Orchest. Kolberg
Königsberg Pr.	Städt. Bühnen	III. stellv. I. Klar. u. Baßklar.			1. VIII. 37	Gen. Int. d. Städt. Bühnen in Königsberg Pr.
Neustrelitz*) *) Berichtigte Wiederholung	Landestheater	Solo-Bratscher Tuba I. Trompeter	Kontrabaß			Otto Miehler Kapellmeister Neustrelitz
Oldenburg	Landesorchester	1 Kontrabaß 1 Bratsche eine 1. Geige		mtl. verh. RM 220.- ledig RM 200.-	1. IX. 37 1. X. 37	Vorstand d. Landes-orchesters Oldenburg

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikerschaft.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

ARTIBUS



ET LITERIS

Die schönste und grundlegende Darstellung der musikalischen Kultur aller Zeiten und Völker, ein Meisterwerk deutscher Geistesarbeit, ist das

Handbuch der Musikwissenschaft

herausgegeben von namhaften Universitätsprofessoren und Fachgelehrten

mit etwa 1300 Notenbeispielen und etwa 1200 Bildern.

Urteile der Presse: „Eine Großtat deutscher Musikwissenschaft" (Saarbrücker Zeitung) — „Eine unvergleichliche Erscheinung in der musikgeschichtlichen Literatur" (Neue Züricher Zeitung) — „Etwas ähnliches war bisher in der Musikliteratur noch nicht vorhanden". (Weserzeitung, Bremen).

Man überzeuge sich durch Augenschein und verlange Näheres über unsere erleichterte Zahlweise und unverbindl. Ansichtssendung 91 b. von

ARTIBUS et LITERIS, Gesellschaft für Geistes- u. Naturwissenschaften mbH. Berlin-Nowawes

Linz, Regensburger Domchor, Regensburger Sängerbund, Bildhauer A. Rothenburger-München, Schöpfer der Brucknerbüste, Prof. Hans Wildermann-Breslau, Schöpfer der Bruckner-Ehrenmedaille, Rektor R. Gottschalk-Berlin, Graf Adalbert Kottulinsky-München, Geheimrat Paul Freiherr von Stengel-München, Ernst Leichtenstern, stellv. Landesstellenleiter Bayern des Reichsministeriums, Ministerialrat Leopold Gutterer-Berlin, Regierungsoberbaurat Esterer-München, Regierungsoberbaurat Haug, Walhallakommissar, Regensburg, Wolfgang von Bartels-München, Dr. Otto Schottenheim, Oberbürgermeister der Stadt Regensburg, Stadtrat Friedr. Reinemer-Regensburg, Stadtschulrat Wolfgang Weigert, Kreisleiter des Kreises Regensburg und Musikbeauftragter der Stadt Regensburg, Ratsherr Joh. Wartner, Amtmann Wilh. Danner, Regensburg, Dr. Walther Boll, Direktor des Städt. Museums, Regensburg, Kunstmaler Jo Lindinger, Künstlerischer Beirat, Regensburg, Andreas Albrecht, Hauptschriftleiter der „Bayerischen Ostmark".

Generalkonsul Windels überreichte Benjamino Gigli als Anerkennung für seine Verdienste um die kulturelle Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Italien im Auftrage der Reichsregierung den Orden des Roten Kreuzes erster Klasse.

Die Nordische Verbindungsstelle hat den norwegischen Komponisten Christian Sinding aus Anlaß des Internationalen Musikfestes in Dresden nach Deutschland eingeladen und veranstaltete ihm zu Ehren einen Empfang in Berlin. Der Präsident der Nordischen Verbindungsstelle, Dr. Draeger, feierte in einer Ansprache den Altmeister der norwegischen Komponisten als einen treuen Freund Deutschlands.

Der Violoncellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, Fritz Lesse, wurde zum Kammermusiker ernannt.

Richard Strauß wurde zum Ehrenmitglied der Wiener Konzertgesellschaft ernannt.

seit 1868
NEUPERT
Das Zeichen der Qualität
Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

Aus Anlaß der Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. fand eine Begrüßung durch den Oberbürgermeister Staatsrat Dr. Krebs statt. Dr. Krebs würdigte die Verdienste des Vorsitzenden des Vereins, Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, und verlieh ihm die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt a. M. Prof. Dr. Raabe wurde ferner die silberne Medaille der Stadt Darmstadt verliehen.

Der Führer und Reichskanzler hat dem Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters, Kammervirtuosen Otto Müller, zu seinem 70. Geburtstag am 12. Juni auf Vorschlag des Reichsministers Dr. Goebbels den Professortitel verliehen. Müller ist im Jahre 1882 als Harfenist bei der Gründung des Orchesters als Mitglied eingetreten und hat dann das Orchester annähernd 40 Jahre lang als Vorstand geleitet.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Städtischen Bühnen Lübeck (Intendant Robert Bürkner) laden die lebenden Komponisten ein, zur Uraufführung geeignete Opernwerke bis zum 1. August 1937 dort einzureichen zwecks Prüfung für die von dem Institut geplante Festwoche „Zeitgenössische heitere deutsche Bühnenwerke" zum Beginn des Jahres 1938.

Prof. Wilhelm Stroß wurde von der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, Wien, eingeladen, dem diesjährigen internationalen Wettbewerb der Jury für das Fach Geige beizutreten.

Die Franz Liszt-Landesgesellschaft schreibt einen Wettbewerb für eine bisher weder aufgeführte noch gedruckte Komposition in einem Satz (Rhapsodie, Fantasie, Scherzo usw.) oder in Zyklen (Sonate, Suite) aus, an dem sich ausschließlich ungarische Staatsbürger beteiligen können.

VERLAGSNACHRICHTEN

Um die Bestrebungen der Göttinger Händel-Festspiele in immer weitere Kreise zu tragen, haben sich die Göttinger Händel-Gesellschaft, der musikalische Leiter der Festspiele GMD Fritz Lehmann und der Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel zusammengeschlossen, um sowohl in Göttingen bereits aufgeführte, als auch bisher noch ungehobene Schätze aus dem Schaffen Händels und bedeutender Zeitgenossen in praktischen Ausgaben zu veröffentlichen. Geplant sind 5 Reihen: Bühnenwerke, Chorwerke, Sologesang mit Instrumentalbegleitung, Instrumentalmusik und Musik aus der Zeit Händels.

Das Kulturamt der Reichsjugendführung bringt im Verlag Kallmeyer in

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim, A 1,3

Künstlerische Gesamtleitung: Direktor Chlodwig Rasberger

Ausbildung in sämtlichen Zweigen der Tonkunst bis zur künstlerischen Reife — Konservatorium als Vorschule für die Hochschule — Ausbildungsklassen für alle Instrumente — Sologesang und Chorgesang — Musiklehrerseminar — Dirigentenklasse — Kompositions- u. Theorieklassen — Abteilung für Volksmusik — Theaterabteilung: Opern- u. Schauspielschule

Aufnahme jederzeit — Anfragen beim Sekretariat, Telefon 34051

Wolfenbüttel eine Reihe „Feierliche Musik" heraus, die zeitgenössische Chorwerke, Instrumentalmusik und Kantaten für Fest und Feier bereitstellt.

Prof. Bücken und Prof. Stoverock veröffentlichen eine Reihe „Rheinischer Volkslieder" für gemischten Chor und Instrumente unter Mitarbeit von O. Siegl, H. Unger,, W. Rein, K. Hasse, H. Lemacher, H. Lang, A. Clemens, Br. Stürmer im Verlag von P. J. Tonger, Köln.

Die bei dem Preisausschreiben des Kölner Senders mit dem 1. Preis ausgezeichnete „Spielfolge B-dur für kleines Blasorchester" von Franz Ludwig wurde soeben vom Musikverlag Hochstein & Co. Heidelberg herausgegeben.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS NEUEN ZEITUNGEN

Frederic Lamond: „Von Klavierlehrern und -schülern" (Mainzer Anzeiger, 24. 5.).

Grundlage aller Belehrungen — ja des Musizierens überhaupt — ist das polyphone Spiel, das heißt, die Fähigkeit, mehrere Stimmen klar und deutlich gleichzeitig und mit Ausdruck plastisch am Klavier hervorzubringen. Von diesem Grundsatz aus betrachtet, möchte ich jedem Schüler und jedem Lehrer ans Herz legen, möglichst viel von Bach zu studieren und zu spielen; aber nicht in den Bearbeitungen von Liszt, Busoni, d'Albert, so wertvoll sie an und für sich sind; sondern Bach, den großen Johann Sebastian im Original, wie es in seinen unsterblichen, unvergänglichen Präludien, Fugen, Suiten und Partiten seines Vermächtnisses zu lesen ist. Dadurch wird der Ton voller, kräftiger und modulationsfähiger werden; das Umsetzen des Daumens (das Geheimnis der Chopinschen Technik) wird biegsam und geschmeidig, und allmählich fängt der begabte Pianist an, am Klavier zu „singen".

Eine Krankheit, die namentlich bei sogenannten Chopin-Spielern grassiert, ist das ständige und unaufhörliche Tempo Rubato. Nach einer halben Stunde Zuhörens weiß man nicht, ob die Musik in 3/4 oder 4/4 Zeitmaß steht und wird müde und verstimmt. Nach Mikuli, dem einzig zuverlässigen Schüler Chopins, heißt es: „Im Tempohalten war Chopin unerbittlich, und es wird manchen überraschen zu erfahren, daß das Metronom bei ihm nicht vom Klavier kam". — Goldene Worte, die ich jedem Lehrenden und Lernenden zurufen möchte!

Das Interesse für Klavierspiel seitens des Publikums ist meines Erachtens nicht so groß und so nachhaltig, wie es vor dreißig Jahren der Fall war. Es gibt wohl unter dem jungen Nachwuchs sehr beachtenswerte Talente, aber keine ausgesprochenen Persönlichkeiten, und auf die kommt es an! Ohne Persönlichkeit keine Anziehungskraft für das Publikum; und ohne Publikum keine ständigen Pianisten. — Die Musik hat heute zwei gefährliche Konkurrenten: das Radio und das Kino. Der junge Pianist hat nur wenig Gelegenheit, in der Öffentlichkeit seine Kunst zu beweisen (unerläßlich für seine Entwicklung!); Konzerte veranstalten — kostet Geld; manches hoffnungsvolle Talent kommt dadurch nie zur Geltung und geht verbittert und enttäuscht zugrunde.

Otto Riemer: „Das Leben Anton Bruckners" (Deutsche Allgem. Zeitung, Berlin, 6. Juni 37).

Besinnung tut einmal not für die, denen Gefühl und vermeintliche geschichtliche Treue, denen Klangekstase und Klangaskese — beides scheint ihnen bei Bruckner nah nebeneinander zu liegen — bisher ihren Bruckner-Weg vorzuschreiben schienen. Sie finden diese Besinnung in der neuen großen, neun Bände umfassenden Bruckner-Biographie von August Göllerich und Max Auer, die soeben im Verlag von Gustav Bosse in Regensburg vollendet wurde.

Hier wäre der Platz, um der Großtaten zu gedenken, mit denen sich gerade dieser Verlag in den letzten Jahrzehnten unauslöschliche Verdienste erwarb. Es liegt alles in einer großen, wahrhaft deutschen Linie, was er für E. T. A. Hoffmann, für Lortzing, Nicolai, Cornelius, Raff und für viele andere getan hat. Das Jubiläum, das er mit seinem 25jährigen Bestehen soeben feierte, ist

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz“ - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

wahrhaftig ein Jubiläum auch der deutschen Musikbibliographie.

Sechzehn Jahre zählte allein der oft sorgenvolle Weg dieser Bruckner-Biographie, mit der er 1921 begann, also in einer wirtschaftlich und ideell denkbar brucknerfremden Zeit. Immer mehr teilen sich die ursprünglich in Aussicht genommenen vier Bände in Unterabteilungen ein. Bringen die ersten noch gesonderte Notenbände, die an Jugendkompositionen sammeln, was noch irgend erreichbar war, so kann der eigentliche vierte Band darauf verzichten, weil die Werke der Wiener Zeit ohnehin anderweitig gedruckt vorliegen; dafür aber muß dieser Band sich eine Unterteilung in drei einzelne Bände gefallen lassen, von denen allein jeder einzelne fast 700 Textseiten zählt!

Das muß man sich einmal vergegenwärtigen, um von der Eindringlichkeit dieser Forschung ein Bild zu erhalten. Was Thayer für Beethoven und Terry für Bach waren, das wird dieses Werk in Zukunft für Bruckner sein: eine liebevollste Sammlung aller dokumentarischen Einzelheiten, die irgendwie in das Leben des Meisters gehören.

Deutsch-französische Monatshefte, Karlsruhe. — Heft 5, 1937. Henry Barraud: Deutsche Musik und französische Musik.

Es bereitet uns aber etwas Bitterkeit, wenn wir sehen, daß das Ausland mit offenen Armen das aufnimmt, was den am wenigsten tiefen Eindruck von unserer Kunst gibt. Es ist ein für alle Mal ausgemacht, daß alles, was von Frankreich kommt, zwangsläufig „Pariser Artikel“, leichte und oberflächliche Eleganz, spritziger Geist sein muß. Und ich weiß sehr wohl, daß diese Eigenschaften in der Vorstellung des Auslands etwas Liebenswertes darstellen, um das man uns manchmal beneidet. Man gestatte uns jedoch die Auffassung, daß man durch diese Einstellung sich dazu verdammt, uns sehr schlecht zu kennen.

Zweifellos sind wir das Land Bouchers und Marivaux'. Aber wir sind auch das Land Molières, Descartes', Delacroix', Rodins und Paul Claudels. Wir sind das Land Saint-Saëns', aber auch das von Florent Schmitt. Und wenn Deutschland dieser sanft dahinrauschenden Musik, diesem köstlichen Zeitvertreib, wie er zweifellos auf französischem Boden entsteht, Beifall klatscht, so möchten wir ihm gern auch sagen, daß „Penelope“ von Gabriel Fauré, „Ariane et Barbe-Bleue“ von Paul Dukas, „Fervaal“ von d'Indy, die Oratorien von Pierné, die Symphonien von Albéric Magnard, der Psalm von Florent Schmitt und „Le Miroir de Jésus“ von Caplet auch Werke von uns und viel reicher an Gehalt sind. Weiß dies das deutsche Publikum?

— — — — — —

Wenn Herr Furtwängler uns an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters seinen jährlichen Besuch abstattet, fordert die französische Presse in ihren Besprechungen beinahe einstimmig in seinen Programmen wenigstens ein Werk eines Jungen. Diese Bitten wurden bisher nicht erfüllt. Werden sie es wenigstens bei der Ausstellung, die doch besonders der modernen Kunst gilt?

Wie gern würden wir unsererseits dem deutschen Publikum Werke von Jean Rivier, Ferroud, Marcel, Delannoy, Olivier Messiaen und vieler anderer bekannt machen, bei denen es tausend Verwandtschaften mit den Werken seiner jungen nationalen Komponisten entdecken würde.

Pariser „L'Art Musical“ brachte Ende Mai anläßlich der Konzertaufführung der „Heiligen Elisabeth“ einen Aufsatz von Anatol von Roeffel über Franz Liszt und u. a. einige indirekt persönliche Erinnerungen seiner Budapester Zeit:

„Der Name von Franz Liszt war für meinen Vater, als dessen Schüler, geheiligt. Ich weiß von ihm, daß der greise Meister meine Eltern oft besuchte, manchmal sogar spät abends, auf dem Heimwege nach einem Konzert. Trotz seines Alters stieg Liszt ohne Mühe die drei Treppen des an der Donau liegenden „Tenethofes“ hinauf, erkundigte sich nach dem Befinden seines Täuflings und setzte sich ans Klavier, um ihm ein Wiegenlied zu spielen. (Der Schreiber dieser Zeilen war sich damals des Glückes nicht bewußt, das ihm beschieden war, als der große Liszt ihn aus der Taufe hob.) Diese Aufmerksamkeiten entzückten stets meine Mutter, die den Meister für den ritterlichsten aller Männer hielt. Man weiß auch wie gut dieser zu seinen Schülern war. Er gab ihnen künstlerische Ratschläge (denn das Wort „Stundengeben“ mochte er nicht!), verweigerte jedes Honorar und bemühte sich ihnen nicht nur Schüler, sondern auch feste Anstellungen als Lehrer an Konservatorien zu verschaffen, was z. B. außer beim Vater auch bei Alfred Reisenauer der Fall gewesen ist.“

Im weiteren Verlauf wendet sich unser Pariser Mitarbeiter gegen die von den Franzosen häufig falsch gebrauchte Aussprache des Namens Liszt als „Litz“ — worüber selbst der Komponist der „Heiligen Elisabeth“ oft genug empört war.



Anna Charlotte Wutzky

PEPITA

Die spanische Tänzerin

Roman aus dem alten Berlin in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts

8°, 339 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 3 der „Musikalischen Romane und Novellen")

Ein neuer Roman der bekannten Dichterin, der in der Lebendigkeit der Gestaltung mit seinen Vorgängern wetteifert:

Der Freischütz-Roman

Roman der deutschen Oper

8°, 365 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 2 der „Musikalischen Romane und Novellen")

„Dieser Roman über ein Kunstwerk ist selbst zu einem kleinen Kunstwerk geworden: er kann vielen Menschen das Verstehen für deutsche Art, für Freud und Leid eines großen, schaffenden, vom Dämon getriebenen Menschen weiten." *Dr. H. Költzsch in der National-Zeitung, Essen*

Cherubin

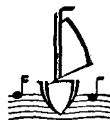
Novellen um Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Johann Strauß, Paganini, Nicolai, Lortzing, Brahms

8°, 301 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 1 der „Musikalischen Romane und Novellen")

„Man begrüßt mit aufrichtiger Freude die Erzählungen Anna Charlotte Wutzkys, die mit großer poetischer Kraft und in bemerkenswert fein geschliffener, geradezu musikalisch getönter Sprache, wirklich etwas Wertvolles geschaffen hat". *Herbert H. E. Müller, im „Völk. Beob."*

Gustav Bosse Verlag, Regensburg



Ernst Lothar von Knorr

Serenadenmusik für Orchester

Partitur RM 9.60 (Best.-Nr. 1201 a).

Besetzung: Violine I u. Solo-Violine II, Violine II, Viola, Violoncello, Baß, Flöten I/II, Oboe, Klarinette, Alt-Saxophon in Es, Fagott, Horn I, Horn II, Trompete I, Trompete II, Posaune I, Posaune II, Celesta, Pauken, Schlagzeug.

Aufführungsdauer etwa 20 Minuten.

Die „Serenadenmusik" von Ernst Lothar von Knorr greift das wichtige Problem heutiger Unterhaltungsmusik auf. Mit glücklicher Hand hat der Komponist in dieser Orchestermusik in vier Sätzen (Marsch, Lied, Ruhiger Walzer, Serenade) eine neue Form dieses wichtigen Musikgebietes geprägt. Sie stellt keine seichte Unterhaltungsmusik im landläufigen Stil dar, sondern ist eine zeitgebundene Musik, die sich starker Ausdruckskraft und Gegensätzlichkeit in der Tonsprache bedient. Z. T. sind die Stimmen solistisch geführt, damit auch die Spielfreudigkeit der Instrumentalisten entsprechende Berücksichtigung erfährt. An die Ausführenden werden keine allzugroßen Anforderungen gestellt, so daß ein mittleres Orchester durchaus in der Lage ist, diese Musiken ohne allzugroße Arbeit zu bewältigen. Das Werk wurde auf dem Pyrmonter Musikfest (August 1936) mit großem Erfolg unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Fritz Lehmann uraufgeführt.

*

Presseurteile:

Die feine beruhigende Serenadenmusik von Ernst Lothar von Knorr kommt vom Melodischen her, ein tiefempfundenes Werk von hohem musikalischen Gehalt. Zeitschrift für Musik.

Die viersätzige Serenadenmusik erwies sich als eine handfeste, eigenständige Schöpfung, die sich aus einem kraftvoll-zündenden Marsch, einem melodisch-innigen Lied, einem schönen langsamen Walzer und einer Serenade zusammensetzt. Völkischer Beobachter, Berlin.

Ernst Lothar von Knorr wartete mit einer wirklich volkstümlich gehaltenen, dabei aber durchaus edlen und kompositorisch gekonnten Serenadenmusik auf. Kasseler N. Nachr.

HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT HAMBURG

Deutsche Musikbücherei

Bruckner-Bücher

Die große und grundlegende Bruckner-Biographie:

Band 36/37/38/39

August Göllerich – Max Auer

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild, mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeigaben

Band I: Ansfelden bis Kronstorf

Ballonleinen Mk. 5.–

Band II: St. Florian

Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 6.–

Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band III: Linz

Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 13.–

Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band IV: Wien

Teil I—IV: 3 Textbände mit Noten: Ballonleinen je Mk. 13.–

1 Textband mit Registern und Stammtafel Mk. 5.–

Zwei populäre Bruckner-Biographien:

Band 20

Franz Gräflinger

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 33

Hans Teßmer

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 3.50

Die Bruckner-Briefsammlungen:

Band 49

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Herausgegeben von Franz Gräflinger

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 55

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Neue Folge

Herausgegeben von Max Auer

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 5.–

Zwei bedeutsame Beiträge zur Brucknerforschung:

Band 54

Max Auer

Anton Bruckner als Kirchenmusiker

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 4.–

Band 61

Friedrich Klose

Meine Lehrjahre bei Bruckner

Erinnerungen und Betrachtungen

In Ballonleinen Mk. 7.–

Gustav Bosse Verlag · Regensburg



Aufnahme Preſſe Foto-Berlin

Der Führer und Reichskanzler vor der Büſte Anton Bruckners in der Walhalla bei Regensburg am 6. Juni 1937 nach der feierlichen Enthüllung der Büſte

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1937 HEFT 7

Anton Bruckner.

Rede, gehalten am 7. Juni 1937 auf dem VIII. Bruckner-Fest zu Regensburg, anläßlich des feierlichen Einzuges Anton Bruckners in die Walhalla.

Von Peter Raabe, Berlin.

In den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzog sich ein ungeheurer Wechsel der Geister, die die Musik beherrschten und noch beherrschen: 1826 starb Weber, 27 Beethoven, 28 Schubert! Aber in den gleichen Jahrzehnten wird eine Reihe von Musikern geboren, die nach *ihrer* Art der abendländischen Musik ein neues Gepräge geben: 1803 Berlioz, 1810 Chopin und Schumann, 11 Liszt, 13 Wagner und ganz spät, 1824 Anton Bruckner!

Das Wesen der Romantik, der sich alle diese Meister — wenn auch in verschiedenem Maße — ergeben hatten, unterscheidet sich von dem Wesen *klassischer* Gestaltungsart dadurch, daß Außermusikalisches für den Schaffenden mitbestimmend wird. Die Musik ging zur Zeit der Romantik eine innigere Verbindung mit der Dichtkunst ein als je vorher. Die Musiker *lasen* mehr als früher, und sie lasen nicht nur Dichtungen, die in eine unmittelbare Beziehung zu ihrem Schaffen treten konnten und vielfach auch wirklich traten, sondern es trieb sie, *alles* Wissenswerte in sich aufzunehmen: *die neue Art des hochgebildeten Musikers erstand.* Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner wurden Schriftsteller von Bedeutung, eine aus den Erfahrungen des Schaffens und Wiedergebens quellende Kunstbetrachtung blühte auf, bald — wie bei Berlioz und Schumann — in der Form eines vornehmen Zeitungsschriftstellertums und in der geschliffenen Art des geistvollen Spruches oder Gedankensplitters, bald — wie bei Wagner — in der Gestalt der tiefschürfenden Abhandlung, die ihre Ausdrucksweise ebenso wie ihren Inhalt in die unmittelbare Nähe schwer zu fassender philosophischer Werke stellt. Wagner schreibt viele Jahre hindurch keine Note. Ehe er der Welt sagt, was er an unerhört Neuem zu sagen hat, gibt er sich selbst Rechenschaft darüber, *warum* er es so und nicht anders gestalten muß, er rechtfertigt, mehr vor sich als vor anderen, Wagnis um Wagnis und untermauert so in schwerer Gedankenarbeit das Pyramidenwerk, das nun nicht mehr Oper heißen kann, und für das bis heute noch kein rechter Gattungsname gefunden worden ist.

Es ist für den Stand der Musiker von höchster Bedeutung gewesen, daß die überragenden Meister des 19. Jahrhunderts den Wert der Allgemeinbildung für die Arbeit des Künstlers erkannt und nach dieser Erkenntnis gehandelt und gelebt haben. Liszt hat einmal geschrieben:

„Wenn erst als oberster Grundsatz der Gedanke feste Wurzel gefaßt hat, daß sich der Musiker nicht mehr auf Kosten des Menschen entwickeln dürfe . . ., daß der Mensch, um Musiker zu werden, vor allem seinen Geist bilden müsse, daß er denken, urteilen lerne, mit einem Wort, daß er Ideen habe, um die Saiten seiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen . . . dann ist das große Wort der „Zukunftsmusik" zur Wahrheit geworden."

Die hohe Bildung, die ſich die Muſiker erwarben, veränderte auch ihre geſellſchaftliche Stellung, es gab keinen Kreis mehr, der ſich ihnen *nicht* öffnete, Männer wie Wagner und Liſzt waren Freunde, Vertraute und Ratgeber von Königen und Fürſten, und der Glanz, der ſie umſtrahlte, wurde von dem Glanze keiner Krone verdunkelt.

In dieſe Welt nun wurde Anton Bruckner hineingeboren, dieſem Stande wies ſeine Begabung und ſein Können ihn zu, alle die Meiſter mit dem tiefen Wiſſen und dem hohen Rang, den ſie unter den Menſchen einnahmen, verehrte, bewunderte und liebte er, und ſtand doch zeitlebens abſeits von ihnen, denn die Natur hatte ihm das verſagt, was für jene mit ihrem Weſen unauflöslich verbunden war: den Drang nach Wiſſen, den Forſchungstrieb und auch den Willen, ſich irgendwie bemerkbar zu machen oder gar die Umgebung geiſtig zu beherrſchen.

Er blieb ſein Leben lang der einfache Menſch, der beſcheidene, altmodiſch gekleidete und ungelenke, der keine von den Forderungen erfüllte, die die Welt an den Muſiker des 19. Jahrhunderts ſtellte. Und ſchenkte doch dieſer Welt Werke von ſolcher Größe und Gewalt, daß ſie nicht nur den Ruhm dieſes Jahrhunderts verkünden, ſondern bleiben und dauern werden ſolange Menſchenherzen vom Schönen gerührt, vom Erhabenen überwältigt werden.

Anton Bruckner wußte zwar nichts von Schopenhauer, er hat vielleicht nicht einmal ſeinen Namen gehört, aber der Kernſatz der Muſikaeſthetik des Philoſophen findet in ſeinen Werken die denkbar deutlichſte Beſtätigung: der Satz „Die Muſik redet nicht von *Dingen*, ſondern von lauter Wohl und Wehe". Von den *Dingen* dieſer Welt etwas zu ſagen war nicht Bruckners Sache, aber was Wohl und Wehe iſt, das wußte er und dem hat er mit nie verſagender Kraft Geſtalt verliehen.

Man hat oft geſagt — und wohl mit Recht — daß Beethoven die Tiefen, zu denen er in ſeinen Werken ſteigt, nicht erreicht hätte, wenn er nicht taub geworden wäre. So iſt auch mit Sicherheit anzunehmen, daß Bruckner nicht *die* Eindringlichkeit der muſikaliſchen Sprache gefunden hätte, wenn er ſich nicht ſeine rührende Einfalt erhalten hätte. An ihm hat ſich die Verheißung der Bergpredigt erfüllt: „Selig ſind, die reines Herzens ſind, denn ſie werden Gott ſchauen!" Wenn Einer muſizierend wirklich den Himmel offen geſehen hat, dann iſt es Bruckner geweſen. Was für die anderen großen Muſiker ſeiner Zeit Dichtung, Philoſophie, Wiſſen, kurz Kultur im umfaſſendſten Sinne war, das war für ihn Gott, und wie wir in den Werken jener Großen allenthalben den Zuſammenhang ihres Denkens und Geſtaltens mit dem Denken und Geſtalten derer ſpüren, die auf anderen Gebieten Gewaltiges geleiſtet haben, ſo ſpüren wir in Bruckners Schaffen den Zuſammenhang mit dem Schöpfer und ſeiner Schöpfung.

Die Sonderſtellung, die Bruckner deshalb in der Geſchichte der Kunſt des 19. Jahrhunderts einnimmt, brachte es mit ſich, daß lange Zeit hindurch auch die fähigſten Muſiker nicht erkannten, worauf es bei der Beurteilung ſeines Schaffens ankommt. Er ſelbſt hat ſehr wohl gewußt oder doch gefühlt, daß er etwas ganz anderes tat als alle die Meiſter, die er bewunderte. Es iſt rührend zu ſehen, wie er manchmal verſuchte, ſich darüber zu täuſchen und ſich ſelbſt zu den Programmkomponiſten zu rechnen. Er glaubte, es ſei ein Mangel, wenn ſich eine Kompoſition nicht aus einem Vorgange oder einer Dichtung oder einem Bilde ableiten ließe, und da verſuchte er denn, manchmal nachträglich, etwas zu finden, was ſich allenfalls als außermuſikaliſches Gegenſtück zu ſeinem Werke deuten ließ. So ſchrieb er einmal an Felix Weingartner, der die 8. Symphonie aufführen wollte, was er ſich alles angeblich bei dieſer Symphonie gedacht habe:

> „Finale: Unſer Kaiſer bekam damals den Beſuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Koſaken; Blech: Militärmuſik; Trompeten: Fanfare, wie ſich die Majeſtäten begegnen. Schließlich alle Themen; (komiſch), wie bei Tannhäuſer im 2. Akt der König kommt, ſo als der deutſche Michel von ſeiner Reiſe kommt, iſt alles ſchon in Glanz."

Der Gute! Er ahnte nicht, daß ſeine höchſte Bedeutung grade darin lag, daß *er* bei ſeinem Schaffen eines ſolchen Zuſammenhanges mit der Wirklichkeit *nicht* bedurfte, ja, daß dieſer Zuſammenhang ihm fern bleiben *mußte*, weil ſein Auge ſich vor der Wirklichkeit verſchloß,

sobald der Geist über ihn kam, wie das Auge des verzückten Heiligen die irdischen Dinge nicht mehr aufnimmt, wenn der Glanz einer Erscheinung es erfüllt.

Diese Erscheinung aber zeigte ihm stets Himmel und Erde. Es ist ganz falsch und ganz oberflächlich, aus Bruckners Werken nur religiöses Empfinden herauszulesen. Die Worte „In nomine Domini" haben viele andere Meister auch mit Berechtigung über ihre Kompositionen gesetzt, Haydn und Bach so gut wie Liszt, die alle fühlten, daß es göttlicher Geist war, der sie beseelte.

Was er in seligen Schaffensstunden erblickte, war durch Worte nicht wiederzugeben. Das ist ja das Gewaltige der absoluten Musik, was sie über alle anderen Künste stellt, auch über die dramatische Musik, auch über das Lied, die Messe, das Oratorium, daß es ihre Aufgabe ist, das auszusprechen, was sich weder durch Wort noch Geberde sagen läßt, und wenn man in einen Ausspruch die geheimnisvolle Macht der symphonischen Kunst bannen wollte, so kann es nur das Wort aus Goethes Chorus mysticus sein:

„Das Unbeschreibliche hier ist es getan!"

Das Tiefste, was Bruckner zu künden hatte, ist von ihm in seinen Symphonien niedergelegt worden. Das ist außerordentlich bezeichnend. Er brauchte die symphonische Form und brauchte den Reichtum der Klangmöglichkeiten des Orchesters, um alles ausdrücken zu können, was ihn bewegte. Obgleich er ein frommer Katholik war und viele Jahre im Dienste der Kirche tätig, hat er verhältnismäßig nur weniges für diese Kirche geschaffen. Seine Messen sind schön, die beiden großen sogar erhaben, an Wucht des Ausdrucks und Fülle der Gedanken werden sie doch von den Symphonien übertroffen. Und bei den kleineren Chorwerken ist das in noch viel höherem Maße der Fall. Immer wieder ist die Frage aufgeworfen, warum Bruckner, der der genialste Orgelspieler seiner Zeit gewesen ist, nichts für das Instrument geschrieben hat, das er wie kein anderer beherrschte. Die Antwort kann nur lauten: er war eben der geborene Symphoniker, und wenn seine Einfälle sich seiner so bemächtigten, daß er ihnen feste Gestaltung, nicht bloß improvisatorische gab, so drängte es ihn zur Anwendung des Orchesters, das in der Vielfältigkeit seiner Ausdrucksmöglichkeiten und in seiner Vielfarbigkeit ihm doch mehr zu bieten hatte als die Orgel. Vor allem aber waren seine wesentlichsten Einfälle weder für die Kirchenmusik noch für die Orgelmusik geeignet.

Es ist bisher von vielen nicht in genügendem Maße gesehen worden, daß Bruckners Frömmigkeit zwar das Beherrschende in seiner bürgerlichen Persönlichkeit gewesen ist, daß es ihm aber gar nicht eingefallen ist, die nun in seinen weltlichen Werken beständig zur Schau zu tragen. Man klagt heute Bruckners Mitwelt an, daß sie ihn nicht verstanden hat, man beschuldigt die Dirigenten, die ihn nicht aufgeführt haben, aber man hat eigentlich nur das Recht, die anzuklagen, die ihn in ungeziemender Form ablehnten. Das waren viele Kritiker, allen voran Hanslick. Daß er zu seiner Zeit fremd wirken mußte, ist eigentlich selbstverständlich. Und daß für die meisten Menschen der damaligen Zeit Brahms' Symphonien eingänglicher waren, ist auch kein Wunder, denn sie hielten sich in der Form weit näher an das Bekannte und Anerkannte als das Bruckners Symphonien taten.

Im Übrigen ist es ganz müßig, grade diese beiden Meister mit einander zu vergleichen. Beide haben in ihrer Art Vollendetes geschaffen, aber ihre verschiedene Art verträgt eben keinen Vergleich. Einsam waren beide, und mit ihrem Engel gerungen, bis er sie segnete, haben auch beide, aber auch Brahms gehörte zu den vorhin geschilderten hochgebildeten Musikern; Bruckner jedoch gleichsam zu einer anderen Kaste und er wirkte nun einmal bei seiner gesellschaftlichen Ungeschicklichkeit und seiner gut und ehrlich gemeinten, aber übertriebenen Höflichkeit und Unterwürfigkeit auf die meisten lächerlich. Wer glaubte damals, daß Gott sich eines so einfachen Gefäßes bediene, um der Menschheit Tiefstes und Erhabenstes zu offenbaren! Wer anders — als er selber! Denn er ist sich seiner Sendung in tiefster Seele bewußt gewesen, bewußt gewesen wohl auch des Umstandes, daß er überhaupt nur in Tönen das sagen konnte, was über das Alltägliche hinaus ging, denn in all seinen vielen Briefen, die doch häufig an vertraute Personen gerichtet waren, bei denen er Verständnis für sein Wesen

vorausſetzen konnte, finden wir kaum etwas von dem, was ſonſt den Briefen ſchaffender Künſtler den Rang des Bekenntniſſes gibt.

Freilich weiß man aus dieſen Briefen und aus den Erinnerungen von Zeitgenoſſen, daß Bruckner durchaus nicht unempfindlich gegen das weibliche Geſchlecht war, weiß aber auch, daß keine ſeiner Bewerbungen Erfolg hatte und kann ahnen, daß die von ihm verehrten Mädchen ihn auch wohl ſeines linkiſchen Weſens wegen abgewieſen haben. In den Erzählungen, die davon berichten, klingt das ganz launig, und doch kann es ja nicht anders ſein, als daß er ſelbſt ſchwer darunter gelitten hat. Wer weiß, wievieles in ſeinen Werken, das uns heute bewegt und erſchüttert, aus ſolchen Anläſſen ſeinem verwundeten Herzen entquollen iſt. Denn der lächelnde und dienernde Bruckner, den uns ſo viele Bilder, Scherenſchnitte und Karikaturen zeigen, iſt ja nicht der, der in der einſamen Kammer ſaß und in ſeiner Muſik die Fülle eines reichen Gemütes, eines reinen und grundgütigen Herzens ausſtrömen ließ. Zu dieſem andren, dem wahren Bruckner *gehört* es, *daß* er in der ſtillen Kammer allein war, allein mit ſeinem Schmerz, allein mit ſeinem Genius, und mit der überſchäumenden Seligkeit des Schaffens.

Da, wo ihn niemand ſtörte mit Forderungen, die er doch nicht erfüllen konnte, da ſchrie er zum Himmel um Erlöſung, da ſang er Weiſen von Hoffnung und Sehnſucht, da jauchzte er in ſorgloſer Freude und pries den Allmächtigen, der all das geſchaffen hat, die Luſt und auch den Schmerz, die Liebe und das Leid und über alles noch *die Kunſt*, die, was das Menſchenherz durchraſt, in tönendes Glück verwandelt.

Es iſt wohl ſeiner kindlichen Frömmigkeit zuzuſchreiben, daß allen ſeinen Ausbrüchen die eigentliche Leidenſchaft fehlt; an ihre Stelle tritt Verzückung; nicht weil ihm die Leidenſchaft fremd geweſen wäre — ſie iſt keinem fremd, der Großes zu künden hat — ſondern weil das, was er von ſeinen Erſchütterungen in Töne faßte, gleichſam durch ein Sieb gegangen war, das alles rein-*weltliche* auffing und alles rein-*zeitliche*. Er ſprach wohl auch in ſeiner Muſik von ſeinem Begehren und ſeinen Wünſchen, aber er offenbarte ſie nicht den Menſchen, er redete mit Gott, wenn er ſchuf. Das gibt ſeiner Sprache dieſe mit nichts anderem zu vergleichende Wucht der Einfachheit, ſeinen Themen das Spiel mit den Urbeſtandteilen unſeres Tongutes.

Es gibt wohl keinen zweiten Künſtler, bei dem das bürgerliche und das ſchöpferiſche Leben ſo weit voneinander abſtehen, wie es bei Bruckner der Fall geweſen iſt. Wenn man an den unbeholfenen kleinen, ſchulmeiſterlich gekleideten und ſich gebenden Mann denkt, ſo kann man ſich kaum vorſtellen, daß ihm Grazie und Größe gleichermaßen zur Verfügung ſtand, ſobald er ſchuf. Und was hat er an Zierlichkeit geleiſtet in allen ſeinen Symphonien, beſonders in den Trios der Scherzoſätze, von dem der Erſten an, in dem der Puderſtaub der Rokokozeit umherzufliegen ſcheint, bis zu dem der Neunten, das die zarteſten Elfenweſen und ihren Tanz hervorzaubert! Es zeigt ſich grade bei dieſer Betrachtung, daß bei Bruckner wie bei jedem anderen von allen, die der Welt durch die Kunſt etwas zu ſagen hatten, das Entſcheidende für den Schaffensvorgang die Phantaſie iſt, ſie, der Goethe von allen Unſterblichen den erſten Preis zuerkannte!

Und wie mit dem Beſchwingten, ſo iſt es mit dem erhabenen Pathos Bruckners. Freilich iſt, was er in Tönen klagt, durch ſein eigenes Leid gegangen, aber es ſpricht nicht von *dem*, ſondern von dem Leid der *Welt*. Aus den Werken keines anderen Symphonikers — auch nicht aus denen Beethovens — klingt ſo anklagend und um Erbarmung flehend der Jammer der unerlöſten und wehrloſen Kreatur heraus wie aus denen Bruckners. Darum iſt das Anhören dieſer Werke für den, dem ſie ſich erſchließen, etwas anderes als nur ein Kunſtgenuß: es iſt ein Gang zu den „Müttern", zu den Quellen der Empfindung, zu denen kein Denken führt, kein Wiſſen und Forſchen, ſondern nur der Wille, klein zu ſein vor der Unendlichkeit der Schöpfung, aber groß in dem Streben nach dem Guten.

Das *war* Bruckner ſelbſt, und weil er es in der *Vollendung* war, mußte die Mitwelt ihn verkennen und mußte, dieſem Verkennen zum Trotz, ſein Werk bleiben und ſiegen!

Das Regensburger Bruckner-Erlebnis.

Von Paul Ehlers, Solln bei München.

Am Sonntagabend in der Minoritenkirche. Durch die Fenſter der Apſis glänzt noch das helle Leuchten des Sonnentages, der dem Einzug Anton Bruckners in die Walhalla geſtrahlt hatte, als wolle auch das Himmelsgeſtirn ſein Teil zur Ehrung des demütig großen Meiſters ſpenden. Im Schiffe des hohen gotiſchen Baues mit ſeinen einfachen grauen Mauern aber beginnen leiſe Vordämmerungsſchatten den grellen Schein abzudämpfen. Hier ſchimmert von eiſernen, in ihrer Schlichtheit zwiefach edel wirkenden Kranzleuchtern und ragenden Ständern das milde Licht weißer Kerzen in den durch kein äußerliches Ornament den reinen Eindruck ſeiner wohlabgeſtimmten Linien ſtörenden Raum. Vor der Orgelwand baut ſich ein rieſiges Podium auf; die das Gerüſt nach dem Schiff zu abſchließende Holzwand, in ſchwärzlicher, die Maſerung des Holzes abhebender Beize leicht getönt, wird von einem mächtigen ſchwarzen Adler vor dem Stande des Dirigenten gekrönt, als wolle dieſes Sinnbild der deutſchen Kraft und Hoheit die heilige deutſche Kunſt ſchützen. Hinter dem Orcheſterplatze ſteigt, die ganze Breite des Hauptſchiffes und der Seitenſchiffe einnehmend, die Sängereſtrade empor. Die hochanſtrebenden Fenſter ſind mit langherabwallendem Tuche verhängt, das Mittelfenſter mit kupferrotem, die Seitenfenſter mit grauem.

Es iſt ein überwältigender Eindruck. Jugendträume finden auf einmal kaum mehr erhoffte Erfüllung. Hatte man nicht einſt in gedanklichem Ringen um eine neue, dem Weſen der Muſik, inſonderheit der *deutſchen* Muſik entſprechende Form des Konzertraumes mit Wort und Schrift für eine Architektur geworben, die dem Sakralen ſich annähere anſtelle der bei aller oft prahleriſch überladenen Ausſtattung unſagbar nüchtern und innerlich leer anödenden Allerweltsbauart faſt aller unſerer Konzertſäle? War man nicht unter den Wortführern für Ernſt Haigers architektoniſchen Traum eines „Deutſchen Symphoniehauſes“, das in ſeiner äußeren Erſcheinung helleniſcher Harmonie der Kunſt einen weltlichen Tempel errichten will, geweſen? Die Regensburger Minoritenkirche iſt nicht helleniſtiſch, ſondern gotiſch; aber ſie hat die Weihe, die von einem wuchtig in ſich ruhenden, klaren Stil ausſtrömt — und dieſer Stil iſt das Grundelement der Bruckneriſchen Muſik, das innere Geſetz dieſer mächtigen Tonſprache, das die mit aller ſtrahlenden Sinnenfreude des Barocks klanglich ausgeſchmückten Koloſſe tönender Ideen ordnet und in- und übereinander zu dem Rieſenbau fügt, vor dem wir in ehrfurchtvollem Erſchauern, beglückt und aus dem Alltagsſtaube zur Sonne erhoben ſtehen. Erſt in dieſer Regensburger Minoritenkirche hat Bruckners Muſik ihr architektoniſches Gegenſtück gefunden. Unmittelbarer noch als in St. Florians berückendem Marmorbau mit ſeinen reichen Köſtlichkeiten ſpricht ſie in der langgeſtreckten, ſich mehr zur Höhe als in die Breite dehnenden gotiſchen Baſilika der Regensburger Minoritenkirche zu uns.

Die Beſucher der Weiheſtunde der Muſik, die als zweites Feſtkonzert des „Bruckner-Feſtes zu Regensburg 1937“ in der Minoritenkirche gehalten wurde, hatten Muße, die Wirkung der erhaben ſchlichten Architektur mit voller Stärke auf ſich eindringen zu laſſen. Es hätte gar nicht beſſer vorgeſehen werden können, als es hier der Zufall, daß ſich die Ankunft des Führers verzögerte, fügte, daß die Hörer mit den Ausführenden in dieſem Raume, wo ſich Tages- und Kerzenlicht immer inniger vermiſchten, erwartungsvoll harren mußten. Als dann der *Führer* unter den brauſenden Klängen eines auf der von ihm den Regensburgern geſchenkten Orgel geſpielten Präludiums mit Bayerns Reichsſtatthalter *Ritter v. Epp*, dem Bayeriſchen Miniſterpräſidenten *Siebert* und den übrigen zum Feſte gekommenen führenden Männern der Reichs- und der Landesregierung und der Stadt die Kirche betrat, als die Beſucher ſchweigend, aber mit freudiger Erregung den Erneuerer Deutſchlands begrüßt hatten, da waren alle Seelen aufgeſchloſſen, um das Wunder zu empfangen, das jetzt mit ſeinen überirdiſchen und doch ſo irdiſch ſchönen Klängen zu ihnen herniederkam. Denn ein Wunder war es in der Tat, was wir in jener Stunde des ſcheidenden Sonn- und Sonnentages in der Minoritenkirche erlebten. Ja, ein Wunder und ein wahrhaftiges Erlebnis. Ein Erlebnis,

weil wir Bruckner, den wir zu kennen vermeinten, doch neu verstehen lernten. Über die Gewalt, Erhabenheit und Schönheit des „Tedeum" sind wir alle einig; oft genug hat es uns von seiner jauchzenden Anbetung aller Heerscharen Himmels und der Erde an bis zu dem triumphalen, Bruckners persönlichstes Bekenntnis enthüllenden „non confundar in aeternam" hin erschüttert und erhoben. Und dennoch, als jetzt, von den sieghaft jubelnden Sopranstimmen des Regensburger Domchors geführt, nach dem kurzen Anstimmen der Instrumente der Chor sein „te Deum laudamus" in den weiten Raum sang, da war alles wieder „herrlich wie am ersten Tag", die alte Schöpfung eine neue Offenbarung. Unsere Verehrung für Prof. Dr. Theobald Schrems wurde bei diesem Ereignisse umso mehr erhöht, als er außer seinem Domchor noch eine ganze Reihe anderer Chöre zu führen und die verschiedenen Wesenheiten zu einer lückenlosen Einheit zu verschmelzen hatte — daß ihm das nicht nur in technischer Hinsicht gelang, sondern daß er die überwältigende Tonfülle und Klangpracht des großen Chores auch mit dem ganzen geistigen und seelischen Gehalt der Musik zu durchdringen und zum Ausdruck des Unbeschreiblichen zu machen verstand, das zwingt zu uneingeschränkter Bewunderung. Alle Mitwirkenden, das Orchester der Münchner Philharmoniker, das mit Felicie Hüni-Mihacsek, Emmi Leisner, Walther Ludwig und Ernst Osterkamp feinfühlig ausgewählte Soloquartett: alle standen im Banne des Werkes und der hinreißenden Begeisterung seines Interpreten und erwirkten eine Wiedergabe, daß mehr als ein Besucher hinterher bekannte: „Ich habe manche wundervolle Aufführung des Tedeums erlebt, aber diese übertrifft alle!". Ob da nicht dem und jenem eine stille Erkenntnis gedämmert ist, welch wichtige Rolle bei der Ausführung von Musik auch die Art des Raumes spielen kann?

Wir Besucher der Regensburger Bruckner-Tage erfuhren die Homogenität zwischen Werk und Raum an demselben Abend auch bei dem zweiten Werke der Vortragsfolge, bei Bruckners Fünfter Symphonie in B-dur, die Siegmund von Hausegger mit den Münchner Philharmonikern in der Originalfassung vortrug. Auch in der Gegenwart, da Bruckners Sprache viel allgemeiner verstanden wird, sind doch der Dirigenten wenige, denen sich das Wesen seiner Musik vollkommen erschlossen hat. Unter ihnen nimmt Hausegger eine beherrschende Stellung ein. Man konnte es an diesem Abend wieder ersehen, wie er sich bis zum Grunde in die nur metaphysisch ganz zu erfassende Symphonie hineinversenkt hat und mit welcher Größe der Empfindung und der Gestaltung er sie dem Hörer vermittelt. Es ist ja nicht das erste Mal, daß wir sie von ihm hörten, aber auch sie schien hier unter seinen geistgelenkten Händen noch gewachsen zu sein, ihre geheimnisvolle Macht noch zwingender zu entfalten. Das lag nicht an der Originalfassung; denn auch diese ist uns vordem durch Hausegger bekannt geworden und die mit der Originalfassung der Werke Bruckners zusammenhängenden Fragen sind meines Erachtens keineswegs schon bis ins Letzte geklärt; sondern es erwies sich auch hierbei, daß die gotische Basilika die den geistigen und klanglichen Ausmaßen der Symphonie gemäße Umwelt schuf und dadurch die Weihe ihrer Wiedergabe durch Hausegger ungehindert zur Wirkung gelangen ließ.

Dieser Sonntagabend in der Minoritenkirche war das unvergeßliche Erlebnis des Regensburger Festes, ein Erlebnis nur dem vergleichbar, da man das erste Mal Wagners „Parsifal" in Bayreuth sah oder da einem Beethovens „Neunte" aus der stummen Erkenntnis heraus zur tönenden Wirklichkeit wurde. Soll die Möglichkeit, Bruckners Musik in einer ihrem innern und äußern Wesen gleichgerichteten Architektonik zu hören, mit dem 1937er Feste vorüber sein? Doch wohl nicht! Man kann bloß hoffen, daß Regensburg aus dem, was auf seinem von historischen Erinnerungen reichbelebten Boden in den frühen Junitagen 1937 geschehen ist, Kraft und Mut gewinnt, Bruckner eine Weihestätte zu bereiten, wo, wenn nicht jedes Jahr, so doch regelmäßig, seine Musik in solcher Klarheit und Reinheit geboten wird, wie diesmal.

Denn auch, was vor und nach jenem ereignisreichen Abend des 6. Juni 1937 den im Namen Bruckners Versammelten gereicht wurde, war von der festlich-feierlichen Art, die die Erinnerung an die drei Tage verklärt. Das erste Festkonzert im Saale des Neuhauses, wo Regensburgs Operndirektor Dr. Rudolf Kloiber mit den Münchner Philharmonikern eine von

ſicherm Stilgefühl und inniger Hingebung zeugende Wiedergabe der nicht allein für die Entwicklung des Tondichters bedeutſamen, ſondern auch als ſelbſtändiges Werk feſſelnden Ouverture in g-moll und vor allem der Dritten Symphonie in d-moll bot, und wo der Regensburger Domchor alle Hörer durch den in Klang, Intonationsreinheit, Ausdruck und muſikaliſcher Sicherheit gleich vollendeten Vortrag dreier Motetten zu ungemeſſener Begeiſterung hingeriſſen hatte (ſchien der Klang der Sopranſtimmen nicht, als ob die vox angelica ſelbſt in die Kehle der kleinen Sänger eingekehrt wäre?), war der würdige Auftakt zu dem, was tags darauf Ereignis werden ſollte. Dann die Sonntagsfrühe im Dom, wo beim Pontifikalamte die kriſtallene Wahrheit der Bruckneriſchen Meſſe in e-moll über alle dogmatiſchen Gegenſätze hinwegbrauſte und den Gläubigen wie den vermeintlich Ungläubigen mit der Ahnung des Überweltlichen erfüllte. Darauf der feierliche, durch die Anweſenheit des Führers der Deutſchen mit beſonderer Weihe geſegnete Akt der Aufſtellung der von Adolf Rothenburger geſchaffenen Monumental-Marmorbüſte des Meiſters Anton Bruckner in der von König Ludwig I. dem bleibenden Gedächtniſſe hervorragender Deutſcher errichteteten Walhalla, wo Tauſende die ſteinernen Terraſſen des Tempels beſtanden und weit ins Land blickten auf die Straubinger Straße hin, worauf die Autokolonne des Führers heranſauſte, bis dann der Führer und Reichskanzler zwiſchen dem Spalier der Standartenträger der SA die Stufen herunterſchritt, von immer ſich erneuerndem Jubel der Tauſende begrüßt, wo die wimpelgeſchmückten Schleppſchiffe auf der Donau im Laufe innehielten und der Rede des Reichsminiſters Dr. Goebbels lauſchten; es iſt ein erhebendes Symbol der durch keine Schranken eingeengten Verbundenheit des Führers mit dem deutſchen Volke, daß der Führer im Saale der Walhalla mit eigner Hand den Lorbeerkranz zu Füßen des Piedeſtals, das Bruckners Büſte trug, niederlegte.

Dieſer Akt vor und in der Walhalla hatte in ſeinem ganzen Verlaufe ſtarke ſymboliſche Bedeutung. Wenn der Bayeriſche Miniſterpräſident Ludwig Siebert in ſeiner feierlichen Begrüßung des Führers hervorhob, daß erſt die nationalſozialiſtiſche Landesregierung vermochte, das Vermächtnis des Königs Ludwig — „Die Walhalla und was zu ihr gehört vermache ich Teutſchland, meinem großen Vaterlande" — zu vollſtrecken, und daß ſie damit das von einem „engſtirnigen Partikularismus" begangene Unrecht, dem großen Vaterlande des deutſch geſinnten Königs ſein Eigentumsrecht an der Walhalla zugunſten Bayerns hinwegzudiſputieren, wiedergutmachte, wenn er ferner ſagte: „Denn die Sehnſucht aller wahrhaft Deutſchen der Vergangenheit, ihre Sehnſucht nach dem großen, ſtolzen, einigen deutſchen Vaterlande, hat ſich in unſrer Zeit durch unſern Führer erfüllt; vielleicht hatte vor ihrer Erfüllung auch niemand das Recht, für das vergangene Deutſchland das Erbe anzutreten; das nationalſozialiſtiſche Deutſchland hat dieſes Recht" und wenn er dem Führer dafür dankte, „daß Sie dieſes ſtolze Bauwerk, den Künder deutſchen Weſens in Ihre ſtarke Obhut nehmen und daß Sie ſich bereit fanden, in Zukunft zu beſtimmen, welche deutſchen Männer vor der Geſchichte ihrer Nation würdig befunden werden, daß ihr Marmorbild hier aufgeſtellt werde" — ſo ſprach er mit ſeinen Worten eine geſchichtlich große Tatſache aus, die aufs neue den „hominibus bonae voluntatis" zeigte, welch tiefe Wandlung in Deutſchland durch den Nationalſozialismus vollzogen worden iſt. Nicht weniger bedeutſam war es, daß Reichsminiſter Dr. Goebbels in ſeiner Rede betonte, daß Anton Bruckners Symphonien für uns ein nationales Vermächtnis ſind, und daß er mitteilte, „der Führer und ſeine Regierung betrachten es als ihre kulturelle Ehrenpflicht, alles in ihren Kräften Stehende zu tun, um das ganze deutſche Volk dieſes beglückenden Erbes teilhaftig werden zu laſſen und durch eine großzügige Förderung der Bruckner-Pflege daran mitzuhelfen, daß dieſe in ihren Auswirkungen nicht nur in die Tiefe, ſondern auch in die Breite dringt. Aus dieſen Gründen hat ſie ſich entſchloſſen, der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft ſo lange jährlich zur Herausgabe der Originalfaſſung ſeiner Symphonien einen namhaften Beitrag zur Verfügung zu ſtellen, bis das Geſamtwerk des Meiſters in der von ihm geſchauten Form vorliegt. Anton Bruckner als Sohn der öſterreichiſchen Erde iſt ganz beſonders dazu berufen, auch in unſrer Gegenwart die unlösliche geiſtige und ſeeliſche Schickſalsgemeinſchaft zu verſinnbildlichen, die das geſamte deutſche Volk verbindet.

Es ist daher für uns ein symbolisches Ereignis von mehr als nur künstlerischer Bedeutung, wenn Sie, mein Führer, sich entschlossen haben, in diesem deutschen Nationalheiligtum als erstes Denkmal unseres Reiches eine Büste Anton Bruckners aufstellen zu lassen". Es war nur eine vom einfachsten Dankesgefühle eingegebene Handlung, wenn der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, dem Führer für seinen hochherzigen, seinem im tiefsten Sinne künstlerischen Wesen entsprungenen Entschluß, als ersten großen Deutschen in die nun von ihm behütete Walhalla Bruckner einziehen zu lassen und die Arbeit der Bruckner-Gesellschaft zu fördern, die von Prof. Hans Wildermann geschaffene Bruckner-Ehren-Medaille überreichte. Mit dem Präsidenten der Internationalen Bruckner-Gesellschaft dankten die Hunderttausende der Gemeinde Anton Bruckners unserm Führer Adolf Hitler in wahrer Ergriffenheit.

Der Montagmittag führte die Festteilnehmer an eine der berühmtesten historischen Stätten Regensburgs, in den Saal des Ratshauses, darin einstmals der nicht gerade immer ruhmreiche Reichstag des alten Römischen Reiches Deutscher Nation zu sitzen und zu raten pflegte. An diesem Montagmittag herrschte eitel Friede und Einigkeit unter den dort zur Festsitzung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Zusammengekommenen; denn was nach dem schönheitvollen Vortrage des wundersamen Adagio aus des Meisters Streichquintett durch das Strub-Quartett an Reden und Ehrungen vor sich ging, geschah zu aller Anwesenden Freude, die Begrüßung der Versammlung durch den Oberbürgermeister der festgebenden Stadt, Dr. Otto Schottenheim, ebenso wie die Verleihung von Ehrenmedaillen an eine Reihe um die Sache Bruckners verdienter Männer (darunter auch, was mich ganz besonders gefreut hat, an einen gewissen, den Lesern wohlbekannten, deutschen Verleger wertvollster Musikschriften und einer mutigen, weitausschauenden Musikzeitschrift). Besonders hervorgehoben werden aber muß die Festrede des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, nicht nur weil sie sich in Stil und Form vorteilhaft von der bei Festreden üblichen Gewohnheit abhob, sondern vor allem weil sie tatsächlichen Inhalt enthielt und über die Persönlichkeit Anton Bruckners manches sagte, was zu sagen einmal an der Zeit war; daß sie dabei glänzend in der Form war und von ehrlicher Begeisterung durchfunkelt, erhöhte die starke Wirkung. Der Probst des Stiftes „St. Florian", Dr. Vincenz Hartl, brachte in eindringlichen Worten als Vertreter des Landeshauptmanns von Ober-Österreich eine Einladung zu den Linzer Bruckner-Festtagen und mit einem feingetönten Vortrage des Männerchores „Träumen und Wachen" durch die freudig begrüßte Wiener Universitäts-Sängerschaft „Ghibellinen" schloß die Sitzung melodisch ab.

Das dritte Festkonzert führte am Montagabend wieder in die Minoritenkirche. Zwei Symphonien des Meisters, die Erste, in c-moll, in der Linzer Fassung und der erschütternde Schwanengesang der Neunten, in d-moll, in der Originalfassung, waren die Vortragsfolge. Wieder geriet man alsbald in den unwiderstehlichen Bann, der in dieser Umwelt von der Musik ausging. Das „kecke Beserl" der Ersten hatte in Dr. Peter Raabe einen Interpreten, wie man ihn sich für diese vom Jugendsturme umgetriebene, mit aller erwünschten Deutlichkeit auf den späteren Meister der Symphonie hinweisende Symphonie nicht besser hätte aussuchen können. Klar und kraftvoll, mit aller Energie geladen, zog das Werk vor unsern Ohren vorüber — eine vom lauten Beifall der Zuhörer bezeugte ehrenvollste Leistung des Dirigenten und des sich an den Regensburger Tagen mit neuem Ruhme bedeckenden Orchesters der Münchner Philharmoniker. Bruckners Abgesang hatte in Prof. Oswald Kabasta aus Wien einen nicht minder berufenen Führer. Seltsam, wie dieser Musiker in der Ruhe und Festigkeit des musikalischen Aufbaues der Partitur an Ferdinand Löwe, den verstorbenen hingebungsvoll treuen Wegbereiter Bruckners gemahnt! Obgleich Kabasta die Neunte in ihrer Originalfassung und nicht in Löwes Einrichtung aufführte, glaubte man doch immer wieder den verewigten Meisterdirigenten in der Auffassung herauszuhören; natürlich nicht in sklavischer Nachahmung, aber in der geistigen Haltung. Es war der beglückendste Abschluß der ereignisreichen Regensburger-Tage, den man sich denken konnte. Auch Kabasta gehört zu den Einsamen, die Bruckner liebend verstehen.



Aufnahme Harren-Nürnberg

Der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, spricht den Dank der Bruckner-Welt an den Führer und Reichskanzler aus. (Staatsakt auf der Terrasse vor der Walhalla)

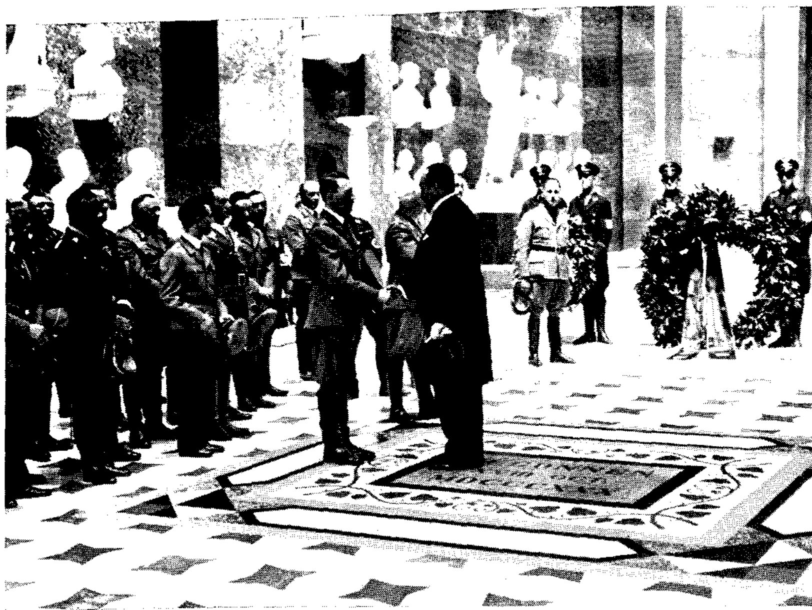


Aufnahme Weltbild-Berlin

Die Überreichung der von Prof. Hans Wildermann geschaffenen Bruckner-Ehrenmedaille an den Führer durch den Präsidenten der Int. Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe und den Herausgeber der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse

(Von links nach rechts: Der Präsident der RMK Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, der Führer, Gustav Bosse, Prof. Max Auer)

Zu dem Aufsatz von Paul Ehlers: „Das Regensburger Bruckner-Erlebnis"



Aufnahme Preſſe Foto-Berlin

Der Öſterreichiſche Geſandte in Berlin, Exz. Tauſchitz,
übermittelt dem Führer und Reichskanzler den Dank Öſterreichs



Aufnahme Hoffmann-Berlin

Der Führer und Reichskanzler legt nach Enthüllung der Bruckner-Büſte den erſten Kranz nieder

Zu dem Auſſatz von Paul Ehlers: „Das Regensburger Bruckner-Erlebnis"

Heinrich Lemacher.

Heinrich Lemacher im Bild seines weltlichen Schaffens.

Von Albert Schneider, Köln.

In einer kleinen Selbstbiographie kennzeichnet Heinrich Lemacher, der bekannte rheinische Kirchenkomponist, einer „freundlichen Aufforderung" nachkommend, sein kompositorisches Schaffen als das eines Gebrauchsmusikers. Dieser Feststellung ist bescheidenerweise der Zusatz „im guten Sinne hoffe ich" hinzugefügt. Damit legt der Tonsetzer in strenger Selbstkritik die Ziele und Absichten seines Schaffens fest und stellt so die Maßstäbe auf, die auch für die Beurteilung seines produktiven Wirkens in der weltlichen Musik entscheidend sein müssen.

Seinem inneren Wesen gemäß suchte der Komponist im Zuge seiner Entwicklung bewußt engen Anschluß an die Tradition, mischte etwa im Bruckner'schen oder Brahms'schen Sinne die Elemente romantischer Harmonik mit der Formstrenge der Klassik und richtete diese Disziplinen an den Stilforderungen der Zeit aus. Eine Vorliebe für groß geschwungene, farbvolle Melodik zeigt die Weite kantabler Empfindung. Die meist klar gegliederte Rhythmik scheint vom breiten Atem der Vokalmusik beeinflußt. Zu dieser stilistischen Orientierung gesellte sich eine starke pädagogische Begabung, die auch ihren Niederschlag im Produktionsprozeß suchte und fand und den Musiker zu einer bewußten Abkehr vom Virtuosentum führte. Dieses Ablehnen egoistischen Brillierenwollens bezieht sich sowohl auf den Verzicht der Überladung einer Komposition mit technischen Schwierigkeiten wie auf ein zersetzendes Experimentieren mit den Gesetzen des Klanges und der Formen. Keine Spur trägt das Schaffen Lemachers an sich von der nervösen Hast ehrgeiziger Neutöner, die sich als Zeitgenossen in den verschiedensten Grenzbezirken der musikalischen Satzkunst bewegten. Das Bild, das sich beim Betrachten auch der weltlichen Werkreihe des Kölner Künstlers aufdrängt, bietet die Merkmale eines ruhigen Wachstumes, dem als kraftvoller Untergrund der sichere Boden eines gefestigten Weltbildes und die Verankerung im heimatlichen Volkstum dienen. Auch in dieser Hinsicht verrät Lemacher die typischen Züge des Romantikers „im guten Sinne". Sein Erlebnis zum Schaffen sucht die Anregungen von außen her. Der rheinische Lebensraum und die vielfältigen Erscheinungen der Zeit geben immer wieder den frischen Blutstrom, der in sinnenfreudiger Klanglichkeit die einzelnen Tonsätze erfüllt.

Die Klavierstücke „Heitere Suite" 4händig, „Roemryke Berge" 2händig, „Kölnische Krätzger" 2 händig und „Rheinische Tage" 2händig, fingen in ihrem Klingen lebendige Eindrücke der Heimat ein und fanden den tonlichen Ausdruck für die liebenswerten Eigenschaften der Landschaft. Als Frucht der langjährigen schriftstellerischen Tätigkeit des Tonsetzers mögen die unter dem Titel „Feuilleton" zusammengefaßten Klavierkompositionen gelten. Drei Kammerstücke für Klavier zu vier Händen „Romantische Suite" und die unter der Bezeichnung „Trifolium" vereinigten Tonsätze für Klavier 2händig bringen einen interessanten Beitrag neuzeitlicher Hausmusik.

Die Kammermusik hat Heinrich Lemacher gleichfalls um einige wertvolle Gaben bereichert. Die Streichquartette in b-moll und c-moll sind gern gespielte und ansprechende Werke. Als eine Eigentümlichkeit, die sich in Lemachers Schaffen häufiger feststellen läßt, und die für seine Stellung zum Problem der wechselseitigen Befruchtung von Vokal- und Instrumentalmusik aufschlußreich ist, erscheint die Übernahme von Teilen aus seiner Fronleichnamsmesse in das c-moll-Quartett; eine Art der Verwendung und Ausnutzung eigener Thematik, die auch in anderen Werken wiederholt auftritt. So bestehen beispielsweise zwischen dem Melodram „Fronleichnam in einer alten deutschen Stadt" und dem Opus „Glocken" aus dem Klavierzyklus „Köln" starke thematische Beziehungen. Ein anderes Melodram „Die zierliche Geige" konzentriert sich auf einen thematischen Kerngedanken und entwickelt ihn in einer, an der Stimmung der Dichtung entzündeten Variationsform. Der Niederschlag des Erlebens der russischen Landschaft, wohin der Kriegsdienst den jungen Meister rief, wurde in dem Streichtrio „Von der Düna" eingefangen.

Auch auf dem Gebiete des Sololiedes liegen zahlreiche Arbeiten vor. So umfaßt das Opus 31 drei Hefte von Gesängen. Ebenfalls in diese Reihe gehören die Lieder „Aus Friedenszeit"

und die Gesänge nach Dichtungen von Jacob Kneip. Eine kantable sinnfällige Melodik und wirkungsvolle Satztechnik zeichnen alle diese Stücke aus. An der Quelle des Volkstumes schöpfte Lemacher mit seinen Volksliedbearbeitungen für Soloſtimme und für Chor und lieferte mit diesen stilvoll gesetzten Kompositionen einen erfreulichen Beitrag zur Gebrauchsmusik für Haus und Gemeinschaft.

Ebenfalls für den häuslichen Musizierkreis geschaffen sind die „Hymne" aus der Violinsonate, Opus 25, und die Reihe „Serenade", „Impromptu" und „Prélude", die einem Geiger eine nicht schwierige aber doch künstlerisch geformte Aufgabe stellen.

Als Chorspezialist bedachte Lemacher naturgemäß auch diesen Literaturzweig mit einer beachtlichen Folge von weltlichen Werken. Auf diesem Gebiet ist der rege Geist dieses Musikers erkennbar, der alle Vorgänge des äußeren Lebens sich spontan in musikalische Produktionsfreude umsetzen läßt. Besonders hier ist die kompositorisch schöpferische Begabung deutlich, die sich mit den überkommenen Mitteln der Satzkunst nicht begnügt, sondern immer wieder in Neuland vorzustoßen versucht, ohne dabei den Boden gesunden und herkömmlichen musikalischen Denkens zu verlassen. Akkordliche Farbfreude und schlichte Linearität liegen nebeneinander und ergänzen einander in wechselseitigem Spiel der Kräfte. „Kriegslieder 1915" für gemischten Chor und für Männerchor besingen das große Erlebnis der Nation. Die Rheinlandbefreiung von der Fessel der Besatzung brachte als künstlerischen Niederschlag fünf a cappella-Chöre „Vom heiligen Strom". Das Blut kölnischen Lebenselementes bricht sich wieder in den „Stadtkölnischen Madrigalen" Bahn.

Neue Wege sucht der Tonsetzer auch als Männerchorkomponist, nachdem er sich in frühen Werken mit den hergebrachten Stilelementen strenger Vierstimmigkeit vertraut gemacht hatte. Die jüngste Zeit förderte auf dem Gebiet chorischer Gemeinschaftsmusik einige markante Stücke zutage.

Nicht zuletzt verdient der tatkräftige Einsatz des Künstlers für die Schul- und gesellige vaterländische Musik Anerkennung. Einige Kantaten und die Herausgabe einer Sammlung für schulischen Gebrauch legen für die zukunftsfrohe Richtung musikalischer Betätigung zur Ausgestaltung von Fest und Feier eine beredte Sprache ab und sind zugleich Anreger und Führer auf einem neuen Wege.

Diese Werkreihe, deren Aufführung in dieser Besprechung keinen Anspruch auf Vollzähligkeit macht, läßt in dem weltlichen Musiker Heinrich Lemacher einen Mann erkennen, der auf dem sicheren Boden der Realitäten fußend, alle verfügbaren Kräfte daran setzt, seine künstlerische Aktivität aus den lebendigen Energien gesunden Volkstumes zu schöpfen und seine Werke wiederum dem Volk dienstbar zu machen. Damit wird dieser rheinische Tonkünstler geradezu zu einem Vorbild für den Komponistentyp, dessen geistige Waffen eine überlegene und umfassende Behandlung der handwerklichen Mittel, verbunden mit einem tiefen Bewußtsein seiner künstlerischen Pflichten sind, und den die Gegenwart wie die nächste Zukunft dringend benötigen.

Plauderei über das Verbot von Parallelen.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

Zugegeben: eigentlich ist das Verbot von Oktaven- und Quintenparallelen eine viel zu schwer wiegende Angelegenheit, als daß man darüber plaudern könnte. Und doch: wem machte es kein Vergnügen, in der schöpferischen Praxis diese scheinbaren Zwangsnahmen der Theorie durch kühne und kecke, geniale und eulenspiegelhafte Gesetzesübertretungen geradezu brüskiert zu sehen. Es scheint uns diese grundverkehrte Situation eines der Kapitel zu sein, das Chesterton seinen köstlichen Paradoxien „Was Unrecht ist an der Welt" hätte einordnen können. Denn eigentlich müßte es doch so sein, daß die Musiktheorie auf Grund der relativ wenigen „lasterhaften" Musterbeispiele in den Meisterwerken der Komposition im Sinne einer Selbstrechtfertigung einmal feststellte, warum denn die wirklich große Kunst bei aller Freizügigkeit das Verbot der Parallelen so ernst nimmt, und daß sie, die Theorie, demgegenüber mit gelassener Ruhe und doch nie rastendem Eifer immer wieder darauf hinweisen

kann, wie sie sich doch zu jeder Zeit redlich bemüht habe, noch so polizeiwidrige Ausnahmen (wenn schon oft reichlich post festum) zu erklären, zu entschuldigen oder gar als indirekte Bestätigung der Regel für diese zu reklamieren. Da rede mir noch einer von grauer Theorie! Das bekannte Sprichwort müßte nach den voraufgegangenen Improvisationen nunmehr lauten: „Ernst die Kunst, heiter die Theorie".
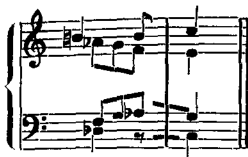
Das Buch, das danach mit deutscher Gründlichkeit zu schreiben wäre — Verzeihung, Herr Kollege! Sie sind notgedrungen für eine Bibliothek. —, würde sich zum mindesten schon aus dem bekanntlich immer dringenden Bedürfnis hinreichend rechtfertigen lassen. Wir fühlen uns trotz 25jähriger, jubiläumsreifer, musiktheoretischer Tätigkeit noch nicht zuständig dazu, und halten uns an drei Werke, die den chronischen Fall jedes in seiner Art unbedingt seriös behandeln. Ich möchte nicht verfehlen, gleich hier meinen hochgeschätzten Vorarbeitern, zumal ich nicht die Ehre hatte sie persönlich kennen zu lernen, in meinem Namen und nicht zuletzt in dem der mit der „Zeitschrift für Musik" verschworenen Davidsbündler herzlich zu danken. Daß ich diesmal den genius loci nicht in der Person Robert Schumanns selbst beschwöre, mag seinen Grund darin haben, daß ich die Weisheitssprüche seiner unsterblichen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" schon reichlich in meinem Beitrag über Vokalmusik in der „Hohen Schule der Musik" ausgebeutet habe. Ohne deswegen im geringsten die vielen anderweitigen Arbeiten und Gedanken zum Thema zurückstellen oder geringer achten zu wollen, halten wir uns an die Harmonielehre von L o u i s - T h u i l l e, an das „Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition" von J o h a n n e s S c h r e y e r und insbesondere an die im Faksimile vorliegenden „Oktaven und Quinten" aus dem Nachlaß von J o h a n n e s B r a h m s.

In dem gründlichen zweiten Kapitel des Anhangs ihrer farbenfreudigen Wissenschaft von der Harmonie bringen die oben genannten Dioskuren des musiktheoretischen Götterhimmels eine historisch wohl fundierte Abhandlung zum Parallelenverbot. Notabene: als ich als Primaner den „Louis-Thuille" — so hieß er damals und heißt er wohl noch — zur Modernisierung meiner bis dahin recht grauen, aber gründlichen Kenntnisse in die Hand bekam, studierte ich die verlockende Weisheit über die Parallelen zuerst. Wir entnehmen, was die Quintenparallelen angeht, das endgültig so formulierte Verbot daraus: „Wegen des zu hohen Verschmelzungsgrades ihres Intervallenverhältnisses können parallele reine Quinten unter Umständen sehr übel wirken. Das ist namentlich dann der Fall, wenn diese Art der Fortschreitung vorkommt bei der direkten Folge zweier Akkorde, die ohne Verwandtschaftsbeziehung unvermittelt nebeneinander stehen. Von allen möglichen Arten von Quintenparallelen sind von vornherein diejenigen die bedenklichsten, die je zwischen Grundton und Quint zweier aufeinanderfolgender Harmonien stattfinden. Alle Quintenparallelen werden gemildert: 1. durch Gegenbewegung und liegenbleibende Töne in anderen Stimmen, 2. durch Halbtonschritte, die die ganze Akkordverbindung flüssiger machen und 3. durch plötzliche modulatorische Richtungen, namentlich chromatischer und enharmonischer Art, die die Aufmerksamkeit des Ohrs nach einer ganz anderen Richtung hin ablenken. Ganz unbedenklich sind schließlich alle Quintenparallelen, die durch harmoniefremde Töne (Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten) entstehen, sog. Scarlattiquinten."

Die überzeugendste Begründung des Quintverbotes und eingehendste Erklärung von „klassischen" Parallelen finden sich bei Schreyer im 21. Kapitel „Über Quinten- und Oktavenparallelen". Man lese selbst nach, was im 151. Abschnitt über die aus der sog. Urmelodie sich ergebende Vorhaltsvariante Grundlegendes gesagt wird und studiere (mit sicherlich steigender Begeisterung) die Beispiele aus der großen Literatur, die sich, wie wir sehen werden, noch wesentlich vermehren lassen. Kurz einige kritische Ausstellungen: während „Louis-Thuille" die S c a r l a t t i q u i n t e n weitgehendst entschuldigt, nimmt der sonst sehr weitherzige „Schreyer" Scarlatti sehr ins Gebet. Dann etwas Originelles: bei „Louis-Thuille" steht der Satz, daß die sogenannten M o z a r t q u i n t e n heute wohl niemand mehr beanstanden dürfte; es werden dann Mozartquinten theoretisch aufgezeigt (S. 401), aber nicht bei Mozart selbst belegt. Demgegenüber weist „Schreyer" Mozartsche Originale vor (S. 190). Doch halt! Da stimmt etwas nicht. Das Beispiel aus dem „Don Giovanni" — eine genaue Bezeichnung der

Stelle fehlt — muß aus einem schlechten Klavierauszug zitiert sein, denn in der gesamten Partitur ist es nicht aufzufinden. Und das Beispiel

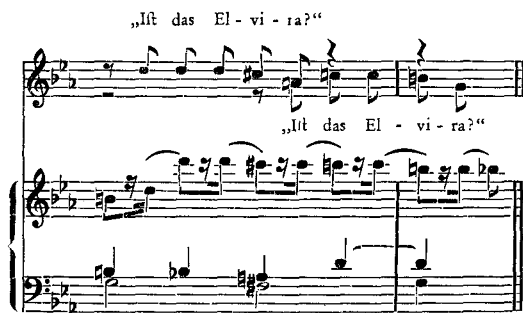
W. A. Mozart: „Figaros Hochzeit", 4. Akt, Kavatine.



aus „Figaros Hochzeit"? Es findet sich, was leider wieder nicht angegeben ist, in der Kavatine im vierten Akt, und beweist offensichtlich das Gegenteil von Parallelführung; denn der empfindsame Meister hat die latent klingende Parallele in der Notation durch eine ganz geniale Pause bewußt vermieden.

Die von Heinrich Schenker herausgegebenen Brahmsschen Notizen ergeben natürlich die reichste Ausbeute an Oktaven und Quinten aus der Weltliteratur. Vor allem sind die lakonischen Randglossen des Meisters von hohem Wert und allgemeinem Interesse. Wir greifen die witzigsten Bemerkungen heraus: „Man sieht und namentlich hört man, daß keine Fortschreitung zweier Quinten stattfindet". Es handelt sich dabei um sog. Akzentparallelen im alten Vokalsatz. Ganz bissig bemerkt er gegenüber Ambros: „Wann und wo man eigentlich schlechte Quintfortschreitungen findet, ist gewöhnlich alles Andere gleichfalls so schlecht, daß der eine Fehler nicht in Betracht kommt". Zu zwei Parallelen bei Beethoven äußert er sich: „mir sehr unangenehm"; es sind dies op. II, 3 im ersten Satz die Oktavparallelen von Takt 49 zu 50 und von 51 zu 52 und op. 53 im ersten Satz die Parallelen im zweiten und dritten Takt vor dem Doppelstrich, Schluß der Exposition im Baß. Beide Fälle sind aus dem Klaviersatz heraus zu erklären. Dagegen ist Brahms von den Quintenparallelen

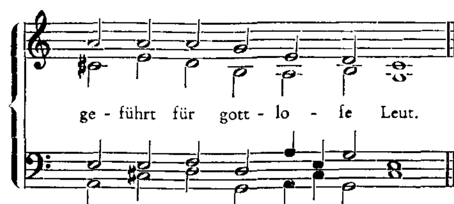
W. A. Mozart: „Don Giovanni", II. Akt, Sextett.
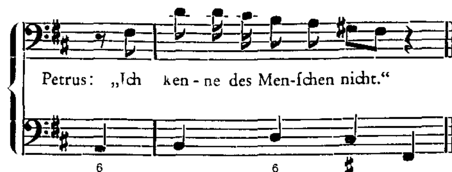


im Sextett des zweiten Aktes des „Don Giovanni" („Ist das Elvira?") trotz der Außenstimmenführung sehr angetan. Um Irrtümer zu vermeiden: es handelt sich hier nicht um die noch zu entdeckenden Mozartquinten! Auch nicht bei den Parallelen (Scarlattiquinten) beim zweiten Stimmeintritt der Zauberflötenfuge! Sicherlich nicht bei der kaum bekannten quintigen Führung in Takt 120 der Bläserferenade in c-moll! Man sehe sich einmal alles in Ruhe und mit Genuß an.

In einer von Hermann Schroeder und mir bearbeiteten, im Manuskript vorliegenden Harmonielehre ist das Kapitel 13 — nomen et omen! — Parallelen der Vokal- und Instrumentalliteratur gewidmet und der Versuch einer Klassifizierung gemacht. So fallen zwei Beispiele unter den Typus symbolischer Quinten: die Stelle „geführt für gottlose Leut" aus der

H. L. Haßler: „Paſſio Jeſu Chriſti" (Choräle 1608).
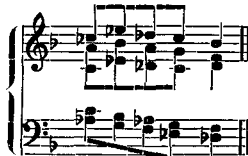


Paſſio Jeſu Chriſti der Choräle von H. L. Haßler aus dem Jahre 1608 und die „Lüge"-Quintfolge bei der Verleugnung Petri in der Bachſchen Matthäuspaſſion:
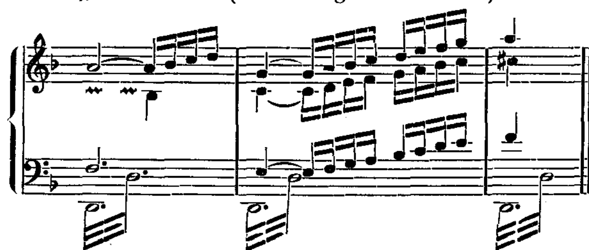


„Ich kenne des Menſchen nicht". Um ein ganz anders geartetes Beiſpiel der Inſtrumentalmuſik zu nennen: Die Quintenführung im 10. Takt des

Fr. Schubert: Oktett, Adagio, 10. Takt.
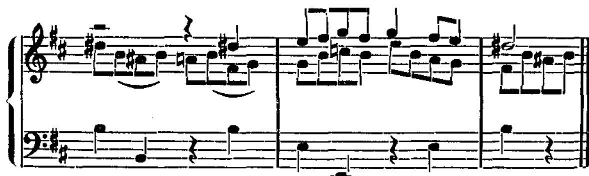


Oktetts von Schubert, die ſich aus der quaſi-Inſtrumentierung eines Klavierſatzes erklären läßt. Oder die herrlichen archaiſierenden Quintenorgana in der Einleitung des 1. Aktes von Pfitzners

H. Pfitzner: „Paleſtrina" (Einleitung zum 1. Akt).



„Paleſtrina". Die Erklärungsverſuche ſind natürlich nicht immer eindeutig überzeugend, manchmal ſogar recht ſchwierig. So zitiert Brahms (S. 8) eine auffallende Quintenparallele in

W. Gluck: „Armida", II. Akt, 3. Szene (Partitur).



Glucks „Armida", II. Akt, 2. Szene nach dem vorſichtigerweiſe angegebenen franzöſiſchen Klavierauszug. Die Partitur beſtätigt die dreimal wiederkehrende „aparte" Führung; dagegen iſt ſie im deutſchen Klavierauszug im Sinne der ſtark ausgeterzten Melodie wohl mit Recht geändert worden.

Ein „Vorgeschmack" von dem hier aufgerollten Problem dürfte nach verschiedenen Gesichtspunkten gegeben sein. Unter den Einzelfragen, die der Lösung harren, wäre die Erforschung der — bei Mozart schwerlich zu belegenden — „Mozartquinten" eine der aktuellsten. Vielleicht kennt jemand des Rätsels Lösung!

Der Hort im „Ring des Nibelungen".

Von Robert Peffenlehner, Frankfurt am Main.

„Das Kunstwerk will endlich zur vollen, sinnfälligen Tat werden." Wagner.

Die Gestalt des Hortes in der Dichtung.

„Des Goldes Schlaf hütet ihr schlecht": so zürnt Floßhilde ihrem „wilden Geschwister": „Hütet das Gold". Erst mit dem Aufleuchten der „hohen Stelle des mittleren Riffs" auf dem Grunde des Rheines erfolgt die Benennung „Rheingold" und „klarer Hort", der sich die Enthüllung seines Geheimnisses unmittelbar anschließt. Alberich bestätigt das erlangte Wissen um das Gold: „Das Gold entreiß ich dem Riff, schmiede den rächenden Ring".

Das zweite Bild des „Vorabends" bringt Deutlicheres über einen Teil des Hortes, den Loge zunächst als „gleißenden Tand" bezeichnet. Wotans Bemerkung:

„Von des Rheines Gold
hört' ich raunen:
Beute-Runen
berge sein roter Glanz;
Macht und Schätze
schüf' ohne Maaß ein Reif"

wird von Fricka sofort umgebogen zur echt weiblichen Freude an „gleißend Geschmeid" und „schönem Schmuck". Die Riesen haben indes für Feinheiten wenig Sinn. Sie folgern aus dem Gehörten:

„Glaub mir, mehr als Freia
frommt das gleißende Gold:
auch ewige Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber sie zwingt.
. . . .
uns rauhen Riesen genügt
des Niblungen rotes Gold."

Sie haben in der Tat die Menge des Goldes im Auge, die ihnen „auch ewige Jugend" und damit eine Gleichsetzung mit den Göttern zu verbürgen scheint.

In der „Unterirdischen Kluft" tritt aus der Masse des Hortes außer dem Ring nur der Tarnhelm, das „Helmgeschmeid" hervor. Freilich wird der Urbestand des Hortes näher erklärt. Hier das Rheingold und der daraus geschaffene Ring, dort die Nibelungen und ihr Werk:

„Sorglose Schmiede,
schufen wir sonst wohl,
Schmuck uns'ren Weibern,
wonnig Geschmeid,
niedlichen Niblungentand."

Erst durch Alberichs Ring sind sie gezwungen, „in Klüfte zu schlüpfen":

„durch des Ringes Gold
errät seine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten sich birgt."

Der Ring besitzt also unter anderem die Eigenschaften einer Wünschelrute; der Frohndienst der unterworfenen Nibelungen folgt auf der Stelle:

„Da müssen wir spähen,
spüren und graben,
die Beute schmelzen
und schmieden den Guß,
ohne Ruh und Rast
den Hort zu häufen dem Herrn.“

Zeigt sich der Urbestand des Rheingoldes also ohne weiteres als „reines“, kristallines Gold, so ist es Aufgabe der Nibelungen, die aufgespürten Erze diesem anzugleichen durch Reinigen, Schmelzen, Gießen und Schmieden. Das Schmiedehandwerk ist ihnen eigentümlich. Merkwürdig bleibt, daß über die Ergebnisse des Schmiedens und Formens keine genaueren Angaben gemacht werden. Auch Alberich will nichts anderes:

„Schätze zu schaffen
und Schätze zu bergen,
nützt mir Nibelheims Nacht;
doch mit dem Hort,
in der Höhle gehäuft,
denk ich dann Wunder zu wirken.“

Den Hort zu häufen, in der weitesten Form also das Gold der Erde dem Rheingold anzugleichen, scheint völlig zu genügen.

Sobald der Hort dem Lichte des Tages ausgesetzt wird, taucht die Frage nach seiner Gestalt dringender auf. Aber wiederum heißt es nur: „Die Nibelungen steigen aus der Kluft herauf, mit den Geschmeiden des Hortes beladen“. Durch den Zufall, daß „des Geschmeides Hort“ nicht ausreicht, „daß meinem Blick die Blühende ganz er verdeck'!“ erlangt der Ring auch Bedeutung für die Riesen, denen es im übrigen nur um die Menge zu tun ist:

„Gepflanzt sind die Pfähle
nach Pfandes Maaß:
gehäuft füll' es der Hort.“

Die dumm-dreisten Riesen folgen auch nach Erfüllung ihrer Forderung nur unbewußt den Runen des Ringes. Mit dem Wegschleppen des Hortes durch Fafner entschwindet das Gold, dessen Besitz bloß durch den Tarnhelm und den Ring verkörpert wird. Über seinen eigentlichen Inhalt, den Bestand an einzelnen Stücken, erfahren wir auch später nichts mehr. Dagegen wird der Name „Hort“ von Brünhilde ins Geistige übertragen:

„O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
. . . .
„Was Götter mich wiesen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort.“

Aber auch in diesem Zusammenhange erscheint der Name „Hort“ nur als Ausdruck für die Fülle und Reichhaltigkeit eines zusammengehörenden Ganzen.

Wir dürfen nun fragen: woher kommt es, daß Wagner entgegen seiner sonstigen Gepflogenheit über die sichtbarliche Gestalt des Hortes keine genaueren Weisungen gab? Und weiter: welche sichtbarliche Gestalt muß der Hort dennoch besitzen, um Freia ganz verdecken zu können?

Aus der Werkstatt des Dichters.

Von der wunderbar-gewaltigen Arbeit des Zusammenschweißens der mächtigen nordisch-germanischen Mythen erfahren wir Näheres durch erhalten gebliebene Entwürfe und Skizzen sowie durch Wagners veröffentlichte Schriften. Nach dem Abstoßen unwesentlicher oder für den Dramatiker unbrauchbarer Teile des Sagenstoffes ward es Wagner immer noch schwer, die geistige Urlandschaft zu gestalten, auf der sich die wieder lebendig gewordenen Mythen entwickeln konnten. Das zeigt sich am besten bei Betrachtung des Hortes, der im Nibelungenmythus eine wesentliche Rolle spielt: ist er es doch, der die Unruhe erzeugt zwischen den Nibelungen, Riesen und Göttern, den Geschöpfen unter, auf und über der Erde. Die Götter erst schufen das Menschengeschlecht, um Bundesgenossen zu erhalten im Kampfe gegen die Riesen, die sich des Hortes bemächtigt hatten:

„Fasolt und Fafner,
der Rauhen Fürsten,
neideten Nibelung's Macht;
den gewaltigen Hort
gewannen sie sich,
errangen mit ihm den Ring."

Diese Antwort Wotan-Wanderers auf die zweite Frage Mimes ist in Hinblick auf die Vorgänge im Rheingold wahrhaft vorsichtig. In Wirklichkeit bildet sie den Schlußstein einer ungeheuren Vorarbeit. Im Entwurf lesen wir noch: die Riesen „sehen mit Sorge die Nibelungen wunderbare Waffen schmieden, die in den Händen menschlicher Helden einst den Riesen Untergang bereiten sollen". Es ist nur natürlich, daß der Hort ursprünglich auch bestimmt war zur Erzeugung kostbarer und scharfer Waffen. Aber gerade darin lag eine bedeutende Schwierigkeit: gingen aus dem Nibelungenhort auch Waffen hervor, dann wäre ein Endkampf zwischen Wälses (Wotans) Schwert und einem Schwert aus der Nibelungenschmiede unvermeidlich gewesen. So sehen wir aber, daß in den Vorarbeiten zum Ring das Wort „Waffen" mehr und mehr schwindet: in der Dichtung ist davon nicht mehr die Rede. Umso herrlicher leuchtet Wälses Schwert, das dann als einzige Waffe vermag, selbst Wotans Speer zu zertrümmern. Dagegen vermögen die Nibelungen nichts; selbst Mime, ihr bester Schmid, ist unfähig, das Schwert Siegfrieds zu schmieden.

Die dichterische Intuition Wagners errang damit einen Sieg sogar über den Bühnengestalter Wagner. Wissen wir doch, daß sich Wagner aufs Neue mit der Gestalt des Hortes und der Herkunft des Schwertes befaßte, als der Ring in Bayreuth zum erstenmal erstand. Hans von Wolzogen setzt sich noch 1908 mit dem Problem des „Rheingoldschwertes" auseinander und beruft sich auf Wagners Angaben (Aus Richard Wagners Geisteswelt):

„Fafner findet beim Einsacken des Hortes unter den goldenen Geräten ein altes unscheinbares Schwert, das er als für ihn unbrauchbar mit verächtlicher Gebärde wegwirft."

Dieses Schwert greift dann Wotan auf: damit ist eine Verbindung nachträglich eingefügt, die in der Dichtung nicht vorhanden ist. In Wagner wirkte die ungeheure Vorarbeit zum „Ring" so stark nach, daß er bei der ersten Aufführung sich ihrer erinnerte. Er hatte freilich das Recht, die Bühnendarstellung mit weiteren Elementen der Urdichtung zu schmücken.

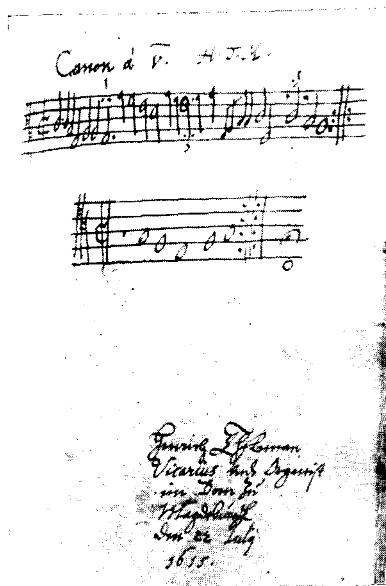
Von der Rheingold-Schwertfrage werden Wert und Wesen des Hortes nicht berührt; die Menge des reinen Goldes und die in ihm ruhenden Möglichkeiten wirken, auch wenn er nur als „niedlicher Tand" bezeichnet wird. In welcher Form er zu Tage treten sollte, ward dem Dichter immer nebensächlicher, da „des Goldes Auge, das wechselnd wacht und schläft," von dem einzigen Drange beseelt ist wieder zurückzukehren in die Tiefen der Erde. Da aber selbst diese tiefe Sehnsucht des roten Metalls auf den Ring übertragen erscheint, entschwindet die Gestalt des Hortes, nachdem die Waffenlosigkeit feststand, aufs neue.

Der Hort tritt aber der Dichtung gemäß zu Tage, ja er hat sogar eine besondere Aufgabe zu erfüllen, von deren sinnfälliger Ausführung das dramatische Moment der Übergabe des Ringes wesentlich abhängt. Was die Dichtung offen läßt und was der Bühnengestalter Wag-
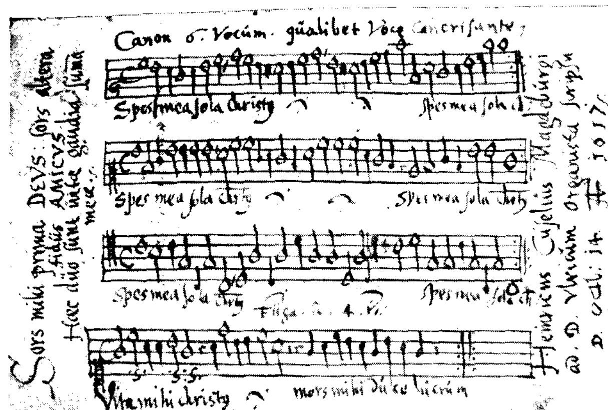


ZFM-Archiv

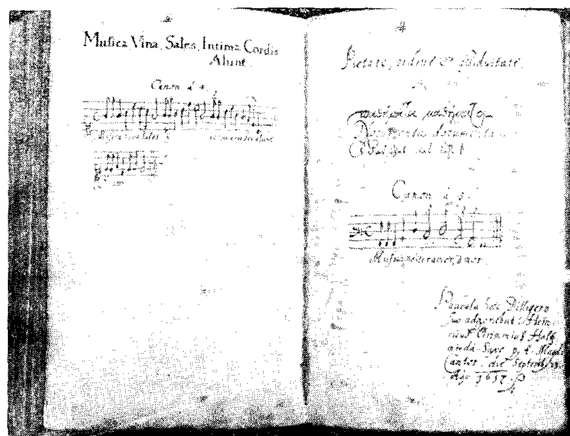
Prof. Dr. Heinrich Lemacher



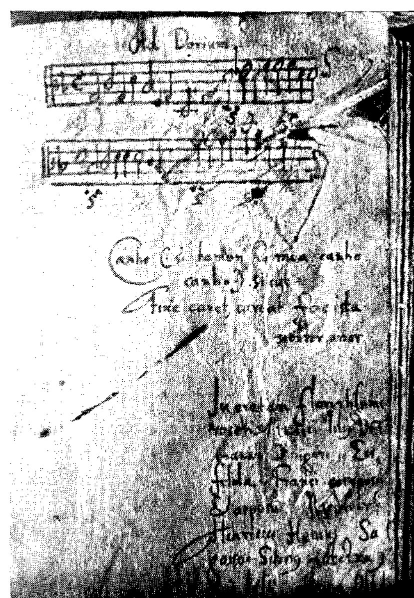
Henricus Thelemann
1615



Heinricus Cuſelius
1617



Heinricus Grimmius
1617



Henricus Hening
1617

Unbekannte Beiträge zur Muſikgeſchichte der Stadt Magdeburg aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg, aus dem Magdeburger Stammbuch des Coburger Kantors und Komponiſten M. Joh. Dilliger

Die erſtmalige Veröffentlichung erfolgt mit Genehmigung der Coburger Landesſtiftung

Zu dem Aufſatz von F. Peters-Marquardt „Johann Dillinger"

ner durchaus als Notbehelf, sogar gegen die Anordnungen seiner eigenen Dichtung verwirklichte, bedarf einer grundsätzlichen Lösung.

Der Hort in der Bühnenwirklichkeit.

Nur Bayreuth kommt hiefür in Betracht, denn nur an der Weihestätte erhält die Dichtung ihren Sinn. Nur für Bayreuth war der Ring des Nibelungen gedacht, auch dann, wenn aus propagandistischen Gründen weiteren Aufführungen einstmals zugestimmt wurde. Und schließlich sehen doch alle Bühnenbildner hinüber nach Bayreuth.

Der Hort ist aber auch in Bayreuth ein noch ungelöstes Problem. Da es keine Waffen sein dürfen, bringen die Nibelungen eine Anzahl Schilder, Töpfe und sonstiges goldenes Geschirr „herauf" — — statt „Geschmeiden des Hortes":

„All' zu Hauf'
schichtet den Hort!"

Sie legen alles zusammen, nicht übereinander. Später umspannt Loge die Pfähle der Riesen wohl mit dem gleichen Bastseil, mit welchem vorher Alberich an Armen und Beinen gebunden wurde. Diese Wiederverwendung geschieht ohne Vorschrift des Dichters; die Umwandlung des geforderten Schichtens in das übliche Anhängen der Schilder und in das noch gedankenlosere Nebenhinstellen der verschiedenen goldenen Töpfe ist aber ein Widersinn, der gegen den Geist der Dichtung verstößt. Wie kann denn Loge Fafner antworten:

Fafner: „He! Euch rat ich,
verstopft mir die Ritze!
Loge: Nimmer-Satte!
seht ihr denn nicht,
ganz schwand uns das Gold?"

wenn auf dem Boden die goldenen Töpfe noch herumliegen? Auch die andere Mahnung:

„Nicht so leicht
und locker gefügt:
fest und dicht
füll' er das Maaß!"

wird sinnlos, wenn an die Schnur bloß einige Schilder gehängt werden, die sich schon ihrer Gestalt wegen nicht leicht zusammenschließen zu einer völligen Verhüllung Freias.

Die Bayreuther Lösung befriedigt also nicht. Sie tut auf der einen Seite des Guten zuviel; auf der anderen Seite mangelt ihr die sinnfällige Darstellung dessen, was trotz aller Zurückhaltung im einzelnen die Dichtung verlangt. Dürfen wir Nachgeborenen das neu zu gestalten versuchen, was nach dem Bühnengestalter Wagner zur Tradition erhoben wurde?

Werktreue oder Traditionstreue?

„Was für ein Dichter bin ich doch! Hilf Himmel, ich werde ganz anmaßend! — Diese nie endende Übersetzung des Tannhäuser hat mich schon so eingebildet gemacht: grade hier, wo Wort für Wort durchgegangen werden mußte, kam ich eigentlich erst dahinter, wie concis und unabänderlich schon diese Dichtung ist. Ein Wort, ein Sinn fortgenommen, und meine Übersetzer, wie ich, wir mußten gestehen, daß ein wesentlicher Moment geopfert werde. Ich glaubte anfangs an die Möglichkeit kleiner Änderungen: wir mußten alle und jede als unmöglich aufgeben . . ."

15 Jahre nach der Fertigstellung ist Wagner von der dichterischen Bedeutung seines Tannhäuser so überrascht, daß er sich in einem vertraulichen Briefe an Mathilde Wesendonck in solcher Weise vernehmen läßt. Er bestätigt damit die wichtige Komponente der Unbewußtheit, die allen großen Geistern eigen ist, und die Intuition als Voraussetzung aller wirklich künstlerischen Arbeit. Übertragen wir dieses Bekenntnis Wagners auf den Ring des Nibelungen, so ergibt sich die Treue gegenüber der Dichtung als erste Forderung. Was die Dichtung

enthält, wird immer im Sinne der Dichtung verwirklicht werden müssen, bis in die kleinste Einzelheit. Die Verwendung neuerer technischer Hilfsmittel wird dazu führen, den Geist der Dichtung noch klarer erstehen, die Bühnen-Illusion noch zwingender als ehedem erscheinen zu lassen. Erfordert dieses Gebiet schon große Aufmerksamkeit, so bleibt schärfste Beobachtung nötig gegenüber den Teilen der Dichtung, in denen endgültige Anordnungen nicht getroffen wurden. Daß sie nicht getroffen sind, erweist die Unbewußtheit des Dichters aufs neue, die Gewalt seines Geistes, der die Einheit des Gesamtgeschehens auch dann zu wahren verstand, wenn einige Einzelheiten sich widerstrebend verhielten. Der praktische Bühnengestalter Wagner zog die Vorarbeit des Dichters heran, um augenblickliche Entscheidungen zu treffen. Das fertige Kunstwerk kann der Vorarbeit entraten, soll, ganz auf sich selbst gestellt, nur sein eigenes Leben entfalten. Um die Werktreue zu wahren, darf sogar ein Traditionsbruch erfolgen. Der tiefe Sinn des Werkes liegt in der vollendeten Dichtung, nicht in einer nachträglichen szenischen Anweisung, so bedeutungsvoll letztere auch sein mag. Man darf in diesem Zusammenhange erinnern an Aussprüche Goethes, dem eine Bühnendarstellung des zweiten Teils des Faust bisweilen als unmöglich erschien, obwohl er selbst durchaus nicht der Ansicht war, lediglich ein „Lesedrama“ geschaffen zu haben.

Freias Verhüllung.

Über das Wesen des germanischen Mythus besteht heute bei Einsichtigen kein Zweifel mehr. Wir wissen, daß nichts lediglich der erregten Fantasie eines Dichters zuzuschreiben ist, sondern daß in den einzelnen Bruchstücken wie auch in den großen Zusammenhängen wichtige Lebensvorgänge enthalten sind, Nachrichten über das Werden und Vergehen kühner germanischer Geschlechter. Wir wissen, daß ihre religiöse Vorstellung sich nicht in einer juristisch paragraphierten Seligkeitslehre verlor, sondern in der Natur- und Menschenbeobachtung wurzelte. Typische Lebens- und Naturvorgänge bilden den realen Hintergrund der einzelnen mythischen Handlungen.

Auch das Bild der Verhüllung Freias dürfte kaum eine späte Erfindung oder Zutat sein. Im Bereich des heutigen Deutschland könnte zum Vorbild dienen ein aufgeschichtetes Klafter Holz, wie es im Walde zu sehen ist, die Manneshöhe und Armesbreite als übliches Maß eingesetzt. Deuten wir die Grenzen des Möglichen, so hätte Freia schon durch einen Baumstamm gedeckt werden können, der aus Gold gefügt erschien. Die Dichtung unterscheidet aber ziemlich deutlich die Gefilde der Menschen und Götter. Die Landschaft im Rheingold ist baumlos, in der Umgebung der Walküren findet sich die Weltesche und ein „ferner Tann“, die Vorwelt-Wesen hausen im Walde und in Klüften, die Menschen auf Hochsitzen (Gibichungenhalle). Landschaftlich gesprochen befindet sich Walhall in der Gegend des Nordlichts auf Spitzbergen, der Aufenthaltsbereich der Walküren auf Island und den dazugehörigen Inseln, die germanische Menschheit südlich davon bis zum Rhein — wohl des einstmals südlichsten Punktes der Ausbreitung der Germanen, der mit Stolz sogleich fixiert wurde — während die zurückgedrängten Riesen sich gerade noch an der Ostgrenze — wohl Südostgrenze — im sumpfigen Urwald behaupten konnten (Bayerischer Wald oder Elbe-Niederungen?). Die Wirklichkeit entspricht noch heute den angedeuteten Verhältnissen. Im majestätischen Spitzbergen die Götter: wo nichts wächst außer Moos und kleinen Blumen (Rheingold: „Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm Fricka“), müssen die Lebewesen von „überirdischer“ Speise sich nähren (Freias Äpfel). Auf den Färöer-Inseln, unweit von Island, erhebt sich oberhalb von Thorshaun eine Landschaft, deren getreues Abbild die Bayreuther Szene in der Walküre ist: es ist, als ob man im letzten Aufzug der Walküre in Bayreuth auf der Bühne wandelte, in der Landschaft der tief ziehenden Wolkenfetzen, des Urgesteins und der Urfelsen, in der unendlichen Weite des Blicks über das Eismeer. Auf ganz Island wurde lange Zeit hindurch ein einziger Baum verzeichnet, alles übrige würde man mit südlichen Augen gerade noch als Gestrüpp bezeichnen können. Es sind kaum Widersprüche vorhanden in der landschaftlich geographischen Fixierung. Selbst die Bemerkung im Rheingold: „zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der

Szene iſt ein tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen“, könnte in einfacher Weiſe genügend erklärt werden.

Von der germaniſchen Zentrallandſchaft und den ſüdlichen Sitzen der Germanen aus hätte das aufgeſchichtete Klafter Holz zur Deutung der Verhüllung Freias keinen Sinn: wo Überfluß an Wald herrſcht, braucht das Holz nicht erſt aufgeſchichtet werden. Auf den Färöer-Inſeln gibt es aber heute noch eine Art „Verhüllung“, die eine brauchbare Unterlage abgibt: dort wird, wie übrigens auch noch in Norwegen, das Gras, das dem kargen Boden entſprießt, nicht in der in Mitteleuropa üblichen Weiſe getrocknet, ſondern ſorgfältig an geſpannte Schnüre gehängt, Schicht über Schicht, ſo dicht, daß kein Lichtſtrahl durchdringen kann und jeder, der hinter dieſem Aufbau ſteht, verborgen bleibt. Dieſe kunſtvoll errichteten „Graszäune“, die mitten auf den kärglichen Wieſen ſtehen, ſcheinen ſo recht das Vorbild der Verhüllung Freias zu ſein. Man muß beobachten, wie ſorgfältig das kleinſte Grasbüſchel darangehängt wird, wie koſtbar das wenige Grün dort oben iſt, das zur Ernährung des geringen Viehbeſtandes dienen muß. Die Heugewinnung iſt da wirklich das Mittel, das allein das Leben der Menſchen ſichert: „auch ewige Jugend“, alſo das Weiterleben erhält, wer ſich dieſe Dinge recht angelegen ſein läßt!

Es ſoll hier keine Deutung des Mythus verſucht werden. Die Anlehnung an noch gebräuchliche Sitten weiſt uns aber auf ſeinen heutigen Sinn: er verſchafft uns Kunde vom Leben und Erleben unſerer Vorfahren.

Die Verbindung der Fruchtbarkeit des Bodens mit ſeiner geologiſchen Zuſammenſetzung iſt ebenfalls altes Wiſſen. Warum ſoll denn nicht einſt dem gleisneriſchen Golderze eine beſondere Beziehung zugeſprochen worden ſein, die man dann, als man es regelrecht ſuchte, ohne weiteres auch auf das reine Gold übertrug? So konnte das reine Gold zum Symbol für das Heu beſtimmt worden ſein und wiederum ewige Jugend verheißen haben!

Darin liegt die künftige Löſung des Verhüllungsbildes für Bayreuth: nicht das einzelne Grasbüſchel, und ſei es noch ſo ſchön geformt, beſtimmt die Zukunft des Lebens, ſondern die M e n g e des im Sommer geernteten und eingebrachten Heues. Nicht die Form, ſondern die M e n g e macht die Bedeutung des Nibelungenhortes aus! Die Menge des Hortes bleibt beſtehen, auch wenn mit Hinzutritt des menſchlichen Geiſtes — der erſten geſchichtlichen Zeit der Germanen — aus dem Hort gelöſt werden der Ring und der Tarnhelm. Die Rückprojektion der damit einſetzenden geiſtigen Bedeutung des Hortes und der aus ihm geſchaffenen Stücke auf die von Menſchen noch nicht bewohnte Welt der Götter, Nibelungen und Rieſen erweiſt nur die ungeheuren Zeiträume, die von der Urentſtehung der Sage an verfloſſen ſind bis zur erſten ſchriftlichen Fixierung im Mittelalter.

Wagners Vorabend zum Bühnenfeſtſpiel fällt ſomit in die Zeit, in der das ruhende Gold — einfache Goldbarren aus Flußgold, vielleicht entſtanden durch Einſchmelzen der Goldkörner — ſchon gediehen war zum Symbol des Lebens, zum Flittergold, eigentlich Goldflitter in Nachahmung des in Sonne und Wind trocknenden Graſes! Der menſchliche Geiſt iſt ſoeben dabei, das Flitter — Geſchmeide — abzulöſen durch Sinngebung: da tritt aus dem Hort heraus der Tarnhelm und der Ring!

So ſei nun Freia — eben juſt die Göttin der Nahrung — in Zukunft folgend verhüllt: zwiſchen die beiden Pfähle wird gewiſſermaßen als Sockel der Reſt des Rheingoldes gelegt; darüber werden größere und kleinere Stücke gehäuft, die nach außen reiche Faſerung, hängende Fäden (wie gekämmtes Heu) zeigen, Teile, die ſich zuſammendrücken laſſen und abwechſelnd auch in Silber ausgeführt ſind, gemäß der Vorſchrift in der Unterirdiſchen Kluft:

> „Alberich . . . treibt . . . eine Schar Nibelungen vor ſich her: dieſe ſind mit goldenem und ſilbernem Geſchmeide beladen, das ſie . . . all' auf einen Haufen ſpeichern und ſo zu einem Horte häufen.“

Was unten in der Kluft ungeordnet — ſinnlos — gehäuft wird, erglänzt oben am lichten Tag in ſinnvoller Ordnung, die aufzubauen man Loge und Froh ſchon zutrauen darf!

Wie aber ſollen die beiden fehlenden Stücke zu weithin ſichtbarer Darſtellung gelangen?

Durch das Ornament! Das Ornament als Symbol der germaniſchen Kunſt hilft zugleich Loge und Froh zur ſinnvollen Ordnung des Hortes. Das Fehlen eines Stückes wie z. B. der

Tarnkappe wird bei ornamentaler Zeichnung des aufgeschichteten Hortes leicht bemerkt. Der Ring freilich: nun, er wird ja auch von Wotan nicht eingefügt, sondern auf den Hort „geworfen". Durch das Schmieden des Ringes wurde einst das Rheingold in seinem Urbestande zerstört. Wenigstens e i n Stück des Hortes ist auch weiterhin stets abgetrennt vom übrigen. Ganz fügt sichs nicht wieder zusammen, bis Brünhilde alles einweist:

„Verging wie ein Hauch
der Götter Geschlecht,
laß ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu."

Mit dem zurückgegebenen Ring und dem damit verbundenen Hort erst fügt sich das Ornament wieder zusammen und damit die Einheit des Waltens und Wissens, des Raunens der Runen: Was in hehrer Vorzeit gewaltet, was in Siegfrieds und Brünhildes Zeit sogar mit einer Götterdämmerung dahinsinken mußte, was Jahrtausende darauf mit göttlicher Ruhe in Wogen raste, hat begonnen sich zur Einheit wieder zu versammeln: das Deutsche Volk unter dem Symbol des S o n n e n r a d e s.

Franz Anton Hoffmeister und die „Göttweiger Sonaten".

Von Ernst Fritz Schmid, Ansbach.

Im Herbst 1934 veröffentlichte ich im Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft-Wolfenbüttel drei bisher unbekannte Klaviersonaten Joseph Haydns, die ich im Musikarchiv des niederösterreichischen Benediktinerstiftes Göttweig in einer alten Abschrift gefunden hatte. Die Sonaten erhielten daher zur Unterscheidung von den zahlreichen bekannten Klaviersonaten des Meisters den Titel „Göttweiger" Sonaten und die Ausgabe konnte vom Verleger als „Erstausgabe" bezeichnet werden.

Die zahlreichen Gesichtspunkte, die für die Echtheit der Werke sprachen, wurden im Vorwort der Ausgabe ausführlich dargelegt. Zu diesen Gesichtspunkten gehörte vor allem der Umstand, daß das Stift Göttweig zweifellos mit Haydn und seinem Kreis in näherer Verbindung gestanden haben muß, wie es die ungewöhnliche Zahl von sehr frühen Abschriften der Werke des Meisters im Musikarchiv des Stiftes nahelegt; vieles davon war der Datierung zufolge nicht selten unmittelbar nach Niederschrift der Komposition durch den Meister erworben worden. Als Schreiber der Handschrift konnte durch Vergleich Haydns Hauskopist Radnitzky ermittelt werden; seine bisher hoch angesehene Stellung in der Geschichte der Überlieferung von Haydns Werken bedarf neuerdings einer genaueren Nachprüfung, eine Untersuchung, die freilich den Rahmen der vorliegenden Studie überschreiten würde. Auch das Wasserzeichen des Papiers, das bei Haydn selbst, wie auch bei Radnitzkys Kopien häufig anzutreffen ist, schien für die Echtheit der Sonaten zu sprechen. Dazu kam die ausdrückliche Zuweisung der Werke an Haydn als Verfasser, die aus einer Bleistiftnotiz im Deckel der Handschrift hervorging und von der Hand des Göttweiger Chorregenten aus der Zeit zwischen 1813 und 1822 stammte, von der Hand des Paters Virgilius Fleischmann. Neben diese äußeren Anhaltspunkte traten nicht wenige Gründe innerer Natur, welche die Verfasserschaft Haydns zum mindesten sehr nahezulegen schienen. Auffallend war das lebhafte Durchbrechen stilistischer Merkmale des Sturm und Drang, welches die Werke in die Nähe früh-beethovenscher Ausdruckswelten zu rücken schien, während andererseits ein starker Einfluß des späten Mozart nicht zu verkennen war. Alle diese Umstände legten eine Datierung der Entstehung dieser Sonaten für die 1790er Jahre nahe, in denen eben so manche Werke Haydns derartige Merkmale aufzuweisen pflegen. Die Aufnahme der Werke war seitens der Musikwissenschaft wie der musikalischen Praxis eine gleich freundliche. Sehr namhafte Forscher betonten in der Presse die zweifellose Echtheit und den hohen musikalischen Wert der „Göttweiger Sonaten".

Pianisten von allererstem Rang nahmen sich der Werke im Konzertsaal an und erzielten mit ihnen bedeutende Erfolge. Es mag hier schon vorweggenommen werden, daß dieser Einsatz von Wissenschaftlern, Pressevertretern, konzertierenden Künstlern und begeisterten Hörern seinen guten Grund hatte und noch hat: es handelt sich in der Tat um wirklich wertvolle Musik, die stellenweise des genialen Wurfs nicht entbehrt und in die klassische Zeit des Sturm und Drang der 1790er Jahre gehört. Die „Göttweiger Sonaten" sind „echte" Musik, sofern wir die Wahrheit ihrer künstlerischen Konzeption und Formung betrachten, aber, und dies muß jetzt gesagt werden: die „Göttweiger Sonaten" sind nicht von Joseph Haydn.

Schon lange bevor Rudolf Steglich die Göttweiger Sonaten besprach und als erster ihre Echtheit ernstlich in Frage stellte[1], lange bevor die Zweifel des dänischen Haydnforschers Jens Peter Larsen an ihrer Echtheit durch die „Haydnkontroverse" Sandberger-Larsen in derselben Zeitschrift nebenbei berührt wurden, beschäftigte ich mich auf einen Wink von Willi Kahl-Köln, dem Herausgeber der ganzen Reihe „Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts" mit der Richtigstellung der Zuschreibung der Sonaten an Haydn. Willi Kahl hatte unter Stichen von Klavierwerken Franz Anton Hoffmeisters die Göttweiger Sonaten als Werke Hoffmeisters, gestochen vom Verleger J. J. Hummel in Amsterdam und Berlin und mit der Opuszahl 12 festgestellt. Darüber hinaus hatte er auch thematische Anklänge in einer andern Sonate Hoffmeisters und bibliographische Daten entdeckt, die immer mehr auf Hoffmeisters Verfasserschaft an den Göttweiger Sonaten hinzudeuten schienen. Er ließ dabei allerdings die Möglichkeit offen, daß Hoffmeister Haydn beraubt und ein unbekannt gebliebenes Werk des Meisters unter seinem eigenen Namen veröffentlicht haben könnte. Inzwischen konnte ich nun den größten Teil der uns überlieferten Klaviersonaten Hoffmeisters durcharbeiten und kam dabei zu dem Ergebnis, daß seine Verfasserschaft an den Göttweiger Sonaten nicht mehr zu bezweifeln ist[2].

Franz Anton Hoffmeister gehört ohne Zweifel zu den interessantesten Gestalten unter den Kleinmeistern der so bedeutungsvollen Zeit der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Er ist Württemberger Schwabe, geboren in der damals vorderösterreichischen Stadt Rottenburg am Neckar am 12. Mai 1754[3]. Was seine musikalische Ausbildung betrifft, so wird in zahlreichen älteren Quellen Stuttgart als der Ort seiner Studien bezeichnet. Die zuerst bei Gerber 1790 auftretende und dann sehr häufig in mancherlei Werken nachgedruckte Angabe, Hoffmeister habe um 1756 Musik und vor allem Violine bei Johann Martial Greiner in Stuttgart studiert, beruht jedenfalls auf einem Irrtum, wie schon aus der Jahreszahl hervorgeht[4]. Zuerst scheint er in erster Linie Jura studiert zu haben, und zwar auf der Universität Wien, wohin er schon in seinem 14. Lebensjahr gekommen sein soll[5]. Über seine endgültige Wendung zum musikalischen Beruf ist wenig bekannt. Er wird zunächst „Kapellmeister an einer Wiener Kirche" genannt und taucht dann um 1783 erstmals als Musikverleger in Wien auf, wo er sich überraschend schnell eine sehr angesehene Stellung erwirbt[6]. Seinen Abschied vom Studium der Rechte begründet Gaßner bzw. Schilling mit dem reichen musikalischen Milieu der damaligen Reichshauptstadt, das den jungen Mann magisch in seinen Bann zog, wie so viele andere „Zugereiste" aus dem weiteren Reich[7]. Jedenfalls hat Hoff-

[1] Rudolf Steglich, ZFM vom Dezember 1936, S. 1503.

[2] Vgl. Ernst Fritz Schmid, ZFM vom April 1937, S. 429.

[3] Katalog der Portrait-Sammlung der k. k. und General-Intendanz der k. k. Hoftheater, Wien 1892, S. 175. Hier wie anderwärts muß es Rottenburg, nicht Rothenburg heißen. Das Totenprotokoll der Stadt Wien nennt ihn im Februar 1812 57 Jahre alt, wobei es sich wohl um ein Jahr irrt.

[4] E. L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, I, Leipzig 1790, Sp. 656 f. Greiner, gebürtig aus Konstanz, war Geiger in Stuttgart und starb 1792 als fürstlich Hohenlohe-Kirchberg'scher Hofmusikdirektor.

[5] Gustav Schilling, Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften Bd. III, Stuttgart 1836 S. 608 f. F. S. Gaßner, Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart 1847 S. 439.

[6] Die Nachricht über seine Eigenschaft als Wiener Kirchenkapellmeister stammt von F. J. Fétis, Biographie universelle des Musiciens, 2. Edition, Bd. IV, Paris 1862, S. 352 und Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker, Bd. V S. 179.

[7] Schilling und Gaßner, a. a. O.

meister sich schon seit der zweiten Hälfte der 1770er Jahre als Komponist betätigt und damit die Reihe eines ungemein fruchtbaren Lebenswerkes begonnen. In Lyon erschienen vor 1783 von ihm schon acht Werke im Stich, darunter z. B. eine Serie von 5 Sinfonien, eine weitere von 3 Sinfonien op. 3, von 6 Flötenquartetten op. 2, 6 Flötenduos op. 8 und andres mehr[8]. Daß diese Werke bereits den Weg ins größere deutsche Publikum fanden, beweist ihre Aufnahme in die Lagerkataloge der großen Hamburger Firma Johann Christoph Westphal und Comp. seit dem Jahre 1782[9].

Mit dem Jahre 1784 betreten wir in der Biographie Hoffmeisters festeren Boden. Robert Eitner datiert zwar schon für 1783 einen Stich mit der Verlagsangabe „Vienne au Magazin de musique du Mr. Hoffmeister". Aus einer andern Angabe Eitners geht hervor, daß er die Erstausgabe von Joseph Haydns Ouverture in D-dur meint, die in der Gesamtausgabe als Nr. 4 der Ouverturen erscheint[10]. Auch Pohl setzt diesen Stich als einen der ersten Stiche aus Hoffmeisters Offizin für das Jahr 1783 an[11]. Der Stich trägt den Titel „Ouverture à 2 Violons, 2 Obois, 2 Fagotts, Flute, 2 Cors, Viole et Basse Composé par J. Haydn à Vienne chez Hoffmeister" und zeigt die Plattennummer 37[12]. Aus der letzteren geht aber mit Sicherheit hervor, daß das Jahr 1783 für den Stich nicht in Frage kommt, vielmehr ein bedeutend späteres Erscheinungsjahr angenommen werden muß; dem trägt auch bereits der Katalog der Wiener Haydngedächtnisausstellung vom Jahr 1932 Rechnung[13].

Vielmehr sind vor Beginn des Jahres 1784 keine Werke Hoffmeisters noch eines andern Tonsetzers in seinem eigenen Verlag erschienen. In der Wiener Zeitung lesen wir im Januar 1784 folgende Anzeige: „An die Musikliebhaber. Der Musikkapellmeister Franz Anton Hoffmeister hat die Ehre allen in- und ausländischen Musikkennern und Liebhabern anzuzeigen, daß er sich entschlossen habe, auf eigene Kosten und unter seiner Aufsicht alle seine musikalische Arbeiten gestochener [!] heraus zu geben. Sein öffentlicher Verlag ist hier in Wien in der Rudolph Gräfferischen Buchhandlung am Jesuiterplätzel . . . Aller Anfang ist zwar schwer, um desto mehr aber soll in allen Stücken sehr nützliche Verfeinerung folgen, die jedermann willkommen seyn kann . . ." Als erste Veröffentlichung zeigt er Heft I einer Sammlung deutscher Lieder an[14]. Der Verleger Rudolph Gräffer, auf dessen Hilfe sich der aufstrebende junge Hoffmeister sichtlich stützen durfte, hatte schon 1768 bei der Errichtung seiner Wiener Verlagsbuchhandlung auch musikalische Veröffentlichungen durchgeführt[15]; er brachte noch im selben Jahre nichts geringeres als die Erstausgabe mehrerer Lieder des zwölfjährigen Mozart heraus[16]. Gerade zu der Zeit, als Hoffmeister mit Gräffer in engste Verlagsverbindung trat, gab auch Joseph Haydn bei diesem drei eigene Klaviersonaten auf seine Kosten in Kommission heraus. Als Verleger des Wiener Klavierliedes der 1780er Jahre ist Gräffer noch immer von großer Bedeutung und versuchte sich auch mit dem Noten-Typendruck[17]. Später, seit dem Jahre 1792, in dem die viele Jahre andauernden gerichtlichen Versteigerungen aller seiner Liegenschaften und Besitztümer einsetzen, geriet er namentlich infolge der Zusammenarbeit mit

---

8 (J. N. Forkel), Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783, Leipzig b. Schwickert, S. 42 E. L. Gerber, a. a. O. Joh. Georg Meusel, Teutsches Künstlerlexikon, Bd. I, Lemgo 1808, S. 412 ff.

9 Joh. Chr. Westphal und Comp., Verzeichnis derer Musicalien . . . Hamburg 1782 unter Sinfonien, Konzerten, Kammermusik. Ebenso im Anhang zu diesem Verzeichnis, Hamburg 1783 unter Flötenduos. Ex. der Sinfonien op. 3 (Lyon b. Guera) im fürstl. Leuningischen Arch. Amorbach.

10 Robert Eitner, a. a. O. und Derselbe, Buch- und Musikalien-Händler, Leipzig 1904 (Beilage zu den M. f. M.) S. 107.

11 C. F. Pohl, Joseph Haydn, Bd. II, Leipzig 1882 S. 199, 284. Es erschienen bei Hoffmeister sowohl die Orchesterstimmen als auch ein Klavierauszug.

12 Nach dem Exemplar der Nationalbibliothek Wien, M. S. 9951 (Orch. St.).

13 Katalog der Haydn-Gedächtnisausstellung, Wien 1932, Nr. 677. Hier ist als Erscheinungsjahr „ca. 1786" angenommen.

14 Wiener Zeitung vom 24. Januar 1784, S. 152.

15 Franz Gräffer, Kleine Wiener Memoiren und Wiener Dosenstücke, München 1918, S. 406.

16 O. E. Deutsch und Cecil B. Oldman, Mozart-Drucke, ZfMW XIV, S. 140.

17 C. F. Pohl, a. a. O. S. 154, 360.

seinem Kompagnon, dem Dichter Alois Blumauer, in große Armut[18]; er starb im Alter von 83 Jahren gänzlich verarmt in Wien am 1. Juli 1817[19].

Als nächste Frucht seiner Zusammenarbeit mit Gräffer veröffentlichte Hoffmeister unter der Bezeichnung „Oeuvre XI" sechs Streichquartette seiner eigenen Komposition. Die französisch und deutsch abgefaßte Vorrede lautet: „Der Verfasser hat die Ehre denen Liebhaberen anzukündigen das er Seine Werke auf eigene Kosten stechen, und abdrucken läßt. Sie werden in der Rudolph Gräfferischen Buchhandlung in dem Schulhoff verkauft. Alle fremde können sich also entweder dahin, oder an den Verfasser selbst wenden"[20]. Im Sommer 1785 faßt Hoffmeister in einer öffentlichen Kundmachung in der Wiener Zeitung die Früchte seiner weiteren Zusammenarbeit mit Gräffer zusammen und kündigt zugleich ein umfangreiches neues Verlagsunternehmen an, ein Beweis, daß er mit seinen Arbeiten Beifall und Erfolg fand: „Da ich bereits schon im Jahre 1784 im Jänner die Ehre hatte, anzuzeigen, daß ich künftig alle meine neuen Arbeiten durch meine eigene Stecherey besorgen werde, so hab ich dem zufolge auch wirklich schon folgende Verlagswerke geliefert: . . ." Es folgen nun von seinen eigenen Werken das erwähnte erste Heft der Sammlung deutscher Lieder, die sechs Streichquartette oeuv. XI, drei Duos für Violine und Cello, zwei Klaviersonaten, ein Flötenkonzert, die Sinfonie „La Chasse"[21] und ein Klavierkonzert, schließlich als Arbeiten anderer Meister drei Caprices für Klavier von Wanhal. Er schließt diesen Teil seiner Erklärung wieder: „Welche Werke entweder bey mir selbst, oder in der Rudolph Gräfferischen Buchhandlung im Schulhof . . . . täglich zu haben sind". Von den beiden Klaviersonaten, die uns in unsrem Zusammenhang besonders interessieren, wird noch die Rede sein. Hoffmeister fährt nun in seiner Kundmachung fort. Er kündigt als für seine Zeit erstaunlich großzügiges Unterfangen eine „Große Musikaliensammlung von Wien auf Praenumeration" an. Die Publikation solle in drei Serien periodisch erscheinen, so daß jeden Monat ein Heft jeder Reihe auf Vorausbestellung geliefert werde. Die erste Reihe nennt er „Musikalische Sammlung für Kammermusik"; sie enthalte Konzerte für Violine und für Viola, Sinfonien, Sextette, Quintette, Quartette, Terzette, Duette, Soli, Notturnos, Fugen in verschiedenster Besetzung. Die zweite Reihe führt den Titel „Musikalische Sammlung für das Klavier, oder Fortepiano" und umfaßt Klavierkonzerte, Klavierquartette, Klaviertrios, Duos mit verschiedenen Begleitinstrumenten, Sonaten für zwei und vier Hände, Praeludien, Fugen, letztere auch für Orgel. In der dritten Reihe schließlich, die den Titel „Musikalische Sammlung für die Flöte" führt, werden Flötenkonzerte und Kammermusikwerke aller Art und Besetzung mit Flöte veröffentlicht. Schließlich verspricht Hoffmeister, sicherlich mit Rücksicht auf den Geschmack der Dilettanten seiner Zeit, in jeder Reihe auch Arrangements beliebter Opern zu bringen. Er verbürgt sich dafür, daß alle Lieferungen neue Werke aus der Meister Hand selbst sein werden und daß er weder

[18] Wiener Zeitung 1792 S. 3220 und fort bis 1795 unter den Lizitationsanzeigen. Konstant v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Bd. 5, Wien 1859 S. 296. Hienach war der Schriftsteller Franz Gräffer ein Neffe Rudolph Gräffers.

[19] Totenprotokoll der Stadt Wien 1817. Gräffer war 1734 zu Laußnitz in Preuß. Schlesien geboren. 1786 kaufte er die bekannte Wiener Verlagsbuchhandlung Chr. Fr. Wappler auf. Vgl. auch Officiosa 1817, Fasc. 2, 3301 im Stadtarchiv Wien. Gräffer war Freimaurer und vor allem begeisterter Alchymist und „Goldmacher"; es ist sehr wahrscheinlich, daß ihm diese noble Passion sein Vermögen kostete. Vgl. Franz Gräffer, a. a. O. Robert Eitner, Buch- und Musikalien-Händler, a. a. O., schreibt irrig „Gräffer" statt Gräffer.

[20] Der Titel der gestochenen Stimmen lautet: „Six Quatuors Concertantes pour Deux Violons, Alto et Violoncelle Composes par Franç. Ant. Hoffmeister . . . Oeuvre XI Publiés et Se vendt. à Vienne chez l'Auteur et chez Rudolph Gräffer libraire près la Rue des jesuites, dite Schulhoff Prix 4 fl." Plattennummer ist, wie bei allen Hoffmeister-Gräfferschen Stichen, nicht vorhanden. Nach dem Exemplar der Gesellsch. d. Musikfr. in Wien, IX 18987.

[21] Diese Sinfonie erfreute sich besonderer Beliebtheit. So kam sie z. B. in London am 25. März 1791 neben der Uraufführung der 4. Londoner Sinfonie Haydns (B-dur, G. A. Nr. 98) und einer Kantate des Meisters im 3. Salomonkonzert zur Wiedergabe. Das Wiener Schriftsteller- und Künstler-Lexikon von 1793 schreibt über Hoffmeister: „Buch- und Musikalien-Händler und selbst ein Meister in der musikalischen Setzkunst. Unter der ziemlichen Menge seiner Werke zeichnet sich ein Paar Symphonien und unter diesen eine unter dem Titel die Jagd besonders aus."

Kopien verwenden, noch Nachdrucke bringen werde. Zu diesem Zweck hatte er sich der Mitarbeit der größten Wiener Meister seiner Zeit neben derjenigen kleinerer aber um so mehr beliebter Tonsetzer versichert, was für seinen Ruf bei den Wiener Musikern spricht: „Zu jedem Fache habe ich mich mit unsern besten hiesigen Haydn, Mozart, Wanhal, Albrechtsberger, Pleyel, Mitscha, v. Ordonez etc. wie auch ausländischen Meistern, nebst meinen eigenen Arbeiten bereits einverstanden". Er schließt mit der Mitteilung, daß die Praenumeration sowohl bei ihm selbst als bei Gräffer erfolgen könne und zeichnet: „Franz Anton Hoffmeister, Musikkapellmeister und Verleger, wohnhaft an der alten Wieden dem Klagbaum gegenüber im freyhrl. Fischerischen Gebäude Nr. 3"[22]. Dieses groß angelegte Unternehmen begann in der Tat im November 1785 zu erscheinen; es scheint sehr lange angedauert zu haben[23]. Mozart lieferte für die zweite Reihe sein Klavierquartett in g-moll, das bei Hoffmeister um 1785 mit der Plattennummer 22 als Originalausgabe erschien[24]. Auf diesen Antrag bezieht sich sicher auch Mozarts Brief an Hoffmeister vom 20. November 1785, der einzige erhaltene Verlegerbrief des Meisters: „Liebster hofmeister! Ich nehme meine Zuflucht zu ihnen, und bitte sie, mir unterdessen nur mit etwas gelde beyzustehen, da ich es in diesem augenblick sehr nothwendig brauche . . ."[25]. Nissen schreibt zu dieser Zusammenarbeit Mozarts mit Hoffmeister, indem er bemerkt, daß Mozarts Werke dem Publikum zuerst schwer verständlich gewesen seien: „Nur darum sprach Mozart's erstes Clavier-Quartett, G^{b}, anfangs so Wenige an, daher der Verleger Hoffmeister dem Meister den vorausbezahlten Theil des Honorars unter der Bedingung schenkte, daß er die zwey anderen accordierten Quartette nicht schrieb und Hoffmeister seines Contractes entbunden wäre"[26]. Es spricht für Hoffmeisters Großzügigkeit und Menschenfreundlichkeit, daß er sich dem Meister gegenüber so benahm. Indessen erschien, wohl mit Hoffmeisters Einverständnis, 1787 beim Wiener Verlag Artaria Mozarts zweites und letztes Klavierquartett in Es-dur (Köchel-Verz. 493) mit der Plattennummer 111. Auch der freilich mit Vorsicht zu benutzende Geschichtenerzähler Friedrich Rochlitz berichtet eine Anekdote, die darauf hinweist, daß Hoffmeister unter der schweren Gangbarkeit der Mozartschen Werke beim großen Publikum in der ersten Zeit zu leiden hatte. Er berichtet eine Unterredung zwischen Meister und Verleger, die nicht ohne Humor ist: Hoffmeister: „Schreib populärer, sonst kann ich nichts mehr von dir drucken und bezahlen". Mozart: „Nun so verdiene ich nichts mehr und hungere und scher' mich doch den Teufel drum"[27]. Andrerseits ist aber durch die Forschungen von Otto Erich Deutsch und Cecil B. Oldman erst jüngst die überraschende Tatsache ans Licht gekommen, daß Franz Anton Hoffmeister zu Mozarts Lebzeiten sein weitaus bedeutendster Verleger gewesen ist, der ihm zugleich auch menschlich nahestand. Es darf Hoffmeister daher heute der Ehrentitel des eigentlichen „Mozartverlegers" zugebilligt werden, der sich in einer Zeit, als dies noch durchaus nicht selbstverständlich für einen Geschäftsmann war, ganz wesentlich für das Schaffen des Meisters und seine Verbreitung in den musikalischen Kreisen Europas eingesetzt hat. Er brachte zu

[22] Wiener Zeitung vom 6. August 1785, S. 1855 ff.

[23] E. L. Gerber, a. a. O., Joh. Georg Meusel, a. a. O.; der letztere Verfasser bedauert, daß es ihm nicht möglich gewesen sei, zu erfahren, wieviel Hefte erschienen seien. In der Wiener Zeitung vom 23. März 1791, S. 761 erwähnt Hoffmeister selbst seine „schon so lange bekannte 3fache musikalische Praenumeration". Bei programmäßigem Erscheinen müßte Hoffmeister damals schon gegen 200 Hefte veröffentlicht haben.

[24] Der Titel der Originalausgabe lautet nach dem Lagerkatalog Nr. 39 des Antiquariats Lengfeld-Köln: „Quatuor pour Le Clavecin ou Forte Piano, Violon, Tallie (!) et Basse Composé par Mr. Wolfg. Amad. Mozart. Publié et Se Vend à Viene (!) au Magazin de Musique du Mr. Hoffmeister. 22." Köchels Annahme, daß es sich um einen Kontrakt mit „Hoffmeister in Leipzig" gehandelt habe, ist natürlich irrig, da Hoffmeister erst 9 Jahre nach Mozarts Tod nach Leipzig kam.

[25] Ludwig Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts, München u. Leipzig 1914, Bd. II S. 267. Hoffmeister vermerkte auf der Rückseite des Briefs seine Erledigung: „den 20. Nov. 1785 mit 2 Dukaten".

[26] Georg Nikolaus v. Nissen, Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828 S. 633.

[27] Hermann Abert, W. A. Mozart, Bd. I, Leipzig 1919, S. 1022 bringt die Anekdote nach Friedrich Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Ich konnte die Stelle dort nicht finden.

Mozarts Lebzeiten die Originalausgaben von mehr als einem Dutzend der hervorragendsten Werke Mozarts, darunter die folgenden[28]:

um 1785: Klavierquartett g-moll, K. V. 478; Plattennummer 22;
um 1786: Violinsonate Es-dur mit dem „Mozartmotiv", K. V. 481; Plattennummer 28; Variationen in B-dur über ein Allegretto für Klavier, K. V. 500;
um 1787: Klaviertrio G-dur, K. V. 496; Plattennummer 56;
um 1788: Streichquartett D-dur (das einzeln stehende), K. V. 499; Plattennummer 76; Andante in G-dur mit Variationen für Klavier zu 4 Händen, K. V. 501; Plattennummer 79;
um 1789: Rondo für Klavier in a-moll, K. V. 511; Plattennummer 109;
um 1790: Violinsonate in A-dur, K. V. 526; Plattennummer 128;
Sonate C-dur für Klavier zu 4 Händen, K. V. 521; Plattennummer 130;
Klavierstücke (Allegro F-dur und Andante B-dur; Rondo F-dur), K. V. 533 und 494; Plattennummer 142;
Fuge für 2 Klaviere c-moll, K. V. 426; Plattennummer 144;
um 1791: Adagio und Fuge in c-moll für Streichquartett, K. V. 546; Plattennummer 159.

Alle diese Stiche erschienen schon ganz unabhängig von der Mithilfe Rudolph Gräffers in Hoffmeisters eigenem Verlag; auch ist bemerkenswert, daß Hoffmeister im Gegensatz zu vielen anderen Verlegern, aber im Einverständnis mit Mozarts Absichten stets ohne Opuszahlen herausgab, und daß seine Ausgaben besonders von Artaria später häufig in Titelauflagen herausgebracht wurden. Noch in den allerletzten Lebensjahren Mozarts scheinen Verhandlungen zwischen ihm und Hoffmeister darüber geschwebt zu haben, Mozart gegen Bürgschaft seiner Hoffmeister zu liefernden Werke einen größeren Kredit oder eine Art Rente zu verschaffen. Darauf deuten mehrere Briefe Mozarts an seine Frau aus dem Herbst 1790, als er sich auf Reisen in Deutschland befand. Einmal wird sogar ausdrücklich ein Betrag von 2000 Gulden als Darlehen genannt.[29]

Nicht uninteressant ist auch die bisher noch nicht näher untersuchte Tatsache, daß Hoffmeister sich an der durch die tatkräftige Förderung Kaiser Joseph des II. leider nur zu kurze Zeit blühenden Bewegung für das deutsche Nationalsingspiel lebhaft beteiligte. Er hat etwa um dieselbe Zeit, zu der Mozarts unsterbliche „Entführung aus dem Serail" entstand, mehrere deutsche Singspiele geschrieben, deren Textdichter dem Kreis der Wiener aufklärerischen Schriftsteller um Kaiser Joseph den II. entstammen. Schon vor dem Jahr 1785 komponierte er nachweislich die Singspiele „Der Alchymist" mit Text von dem bekannten Schriftsteller Meißner,[30] „Der Haushahn" mit Text von dem josephinischen Zensurbeamten Rautenstrauch, „Die bezauberte Jagd" mit Text von Gensike und schließlich das Singspiel „Der Schiffbruch", dessen Textdichter vorläufig unbekannt ist. Ernst Ludwig Gerber hatte lediglich festgestellt, daß diese Werke schon vor 1791 entstanden seien; wir sind heute in der Lage, sie noch bedeutend früher anzusetzen.[31] Aber auch später noch betätigte sich Hoffmeister als Komponist deutscher Opern. Er schrieb u. a. die Oper „Die Belagerung von Cythere",

---

[28] Vgl. O. E. Deutsch und Cecil B. Oldman, a. a. O. S. 146—149, 351. Die Verfasser betonen mit Recht, daß immer wieder davor gewarnt werden muß, Franz Anton Hoffmeister mit dem Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister zu verwechseln. Letzterer ist nach Robert Eitner, Buch- und Musikalienhändler a. a. O. S. 108, erst 1782 geboren und 1864 gestorben. Seine Leipziger Verlagsgründung stammt vom Jahre 1807. Bekannt ist er als Käufer des Verlags Whistling und Herausgeber des „Handbuchs der musikalischen Literatur".

[29] Ludwig Schiedermair, a. a. O. S. 317f, 319f, 325, Briefe Mozarts an Konstanze aus Frankfurt und Mannheim vom September und Oktober 1790.

[30] Ob bei dem Gegenstand dieses Singspiels der Alchymist und Freund Hoffmeisters Rudolph Gräffer die Hand im Spiel hatte?

[31] E. L. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. II, Leipzig 1812, Sp. 705ff. Dieses Werk Gerbers erschien bei Hoffmeisters späterem Leipziger Kompagnon, Ambrosius Kühnel. Theater-Kalender, auf das Jahr 1785, Gotha, S. 151 (Verzeichnis der lebenden deutschen Schriftsteller und Tonkünstler, die für das Theater gearbeitet haben).

ferner die seinerzeit sehr beliebte Oper „Der Königssohn von Ithaka", die 1796 in Wien zur Aufführung gelangte, weiter „Rosalinde oder die Macht der Feen", ein Werk, das 1797 in Wien achtmal über die Bretter ging, die dreiaktige Zauberoper „Der erste Kuß", die zum 1. Mal am 7. Februar 1797 in Wien aufgeführt wurde (Text von M. Stegmayer, Inhaber des k. k. Hoftheaterverlags), schließlich das Vorspiel „Elysium".[32] Hoffmeisters Stellung scheint daher in der Geschichte der deutschen Oper nicht ohne wesentlichere Bedeutung zu sein, zum mindesten für ihre Sonderentwicklung auf dem Boden Wiens.

Aber auch auf den anderen Gebieten der musikalischen Produktion wuchs Hoffmeisters Schaffen mehr und mehr, ja schließlich fast ins Ungemessene. Hand in Hand mit der Veröffentlichung seiner Kompositionen aller Gattungen wuchs auch seine Beliebtheit in ganz Deutschland und darüber hinaus in den Kreisen der Musiker und vor allem der Musikliebhaber. Seine größte Blütezeit als Komponist erlangte Hoffmeister „von ungefähr 1784 bis gegen 1796, wo seine Beliebtheit den höchsten Grad erreicht hatte".[33] Seine Zeitgenossen stellten seine Werke sogar in ihrer Wertung nahe an diejenigen Haydns heran. 1796 schreibt ein Wiener Almanach über Hoffmeister: „Ein Kompositeur, welcher im Auslande bekannter und beliebter zu seyn scheint, als in seiner eigenen Vaterstadt. Nach Haiden hat vielleicht Niemand so viel und für so verschiedene Instrumente geschrieben, wie er."[34] Das veranlaßt Gerber, die ungenügende Vorliebe gerade der Wiener für Hoffmeisters Arbeiten, die aus solchen Bemerkungen spreche, zu rügen: „. . . wenigstens sollte ein unparteyischer Ausländer glauben, daß dessen Kompositionen immer so viel werth waren, als viele andere Wiener Produkte, etwa Vater Haydns Werke ausgenommen."[35] Schon früh zeigt Hoffmeister das Bestreben, die Überfülle seiner Werke durch verlegerische Ordnung, die ihm ja als seinem eigenen Verleger zu Gebote stand, zu bändigen. Wir bemerkten dieses Bestreben schon in seiner „Praenumeration" von 1785. Im Jahre 1791 bringt er in der Wiener Presse eine ausführliche Ankündigung der geplanten Herausgabe seiner sämtlichen früher komponierten 44 Sinfonien für Orchester in einer Neubearbeitung „nach dem itzt herrschenden Geschmack". Er verspricht, dazu noch weitere 28 ganz neue Sinfonien zu liefern und fordert zur Praenumeration auf die ganze Reihe auf. Er unterzeichnet seine Kundmachung: „Franz Anton Hoffmeister, Musik-Kapellmeister, und Inhaber der k. k. priv. Musik-, Kunst- und Buchhandlung Nr. 803 in der Wollzeile, und zu Linz in Oberösterreich in der Klostergasse Nr. 82"[36]. Hieraus geht hervor, daß er nun, nachdem er sich als Verleger schon seit 1785 von Gräffer selbständig gemacht hatte, bereits ein neues Verlagsgebäude bezogen, ein kaiserliches Privileg erworben und in Linz eine Zweighandlung begründet hatte[37]. Um diese Zeit, im Jahre 1791, gelang es Hoffmeister mit besonderer Erlaubnis Kaiser Leopold des II., den Leipziger Buch- und Musikaliendrucker Christian Gottlieb Täubel dazu zu bewegen, seine Offizin nach Wien zu verlegen und hier gemeinschaftlich mit ihm zu betreiben. Er suchte so dem Notentypendruck, der bisher in Wien noch kaum Fuß gefaßt hatte, hier Eingang zu verschaffen. Leider schlug das Unternehmen fehl; schon 1792 mußte Täubel in Wien Konkurs anfagen. Immerhin scheint er aber mit Hoffmeister als Kompagnon zusammen noch mindestens bis 1810 in Wien weitergearbeitet zu haben, freilich unter manchen Schwierigkeiten[38]. Seine erhöhte Tätigkeit als Komponist, die schon allein die Tätigkeit eines Menschen voll auszufüllen vermocht hätte, beeinträchtigte Hoffmeisters Wirken als Musikverleger durchaus nicht; vielmehr entfaltete er auf diesem Gebiet, wie wir sahen, eine ganz besondere Tatkraft und Strebsamkeit.

---

[32] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O. A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. II, S. 582.

[33] Gustav Schilling, a. a. O.

[34] Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, 1796, S. 29f.

[35] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O.

[36] Wiener Zeitung vom 23. März 1791, S. 761f.

[37] Hienach ist die Jahreszahl 1792 bei Robert Eitner, Quellenlexikon a. a. O. Bd. V S. 179 in 1791 zu verändern.

[38] Anton Mayer, Wiens Buchdruckergeschichte, Bd. II, Wien 1887, S. 138f.

Im Jahre 1798, kurz bevor er Wien verläßt, um sich dann in Leipzig niederzulassen, veröffentlicht Hoffmeister ein Gesamtverzeichnis seiner Werke, wieder mit Aufforderung zur Praenumeration auf eine größere Reihe[39]. 1800 schließlich läßt er einen thematischen Katalog seiner Flötenwerke unter dem Titel „Catalogue thematique de tous les Oeuvres pour la Flute travers" erscheinen[40]. Aus diesen Verzeichnissen und aus den Lagerkatalogen der größten zeitgenössischen Musikalienhändler, wie Traeg und Westphal, läßt sich ein ungefähres Bild von der ungeheuren Fruchtbarkeit in Hoffmeisters kompositorischem Schaffen gewinnen[41]. Gerber schreibt mit Recht im Hinblick auf die fast unübersehbare Fülle von Sinfonien, Konzerten für alle Arten von Soloinstrumenten mit Orchester, Serenaden, Kammermusikwerken aller Art und der mannigfaltigsten Besetzungen: „übrigens haben wenige Komponisten mit so vieler Gewandtheit und Leichtigkeit geschrieben, als er" und fährt fort: „Gesetzt nun auch, daß sich unter diesen Werken hin und wieder Sätze finden, denen man die Eilfertigkeit, mit der sie geschrieben worden, einigermaßen ansieht; so muß man doch eben so sehr über seine Thätigkeit erstaunen, mit der er, bey Besorgung seiner merkantilischen Geschäfte, alle diese Sachen geschrieben hat, als seine glücklichen Talente, sein Feuer und seine Erfindungskraft bewundern, mit denen er dennoch in jedes dieser Werke Interesse genug zu legen wußte, um sie den Liebhabern angenehm zu machen"[42]. Ein Beweis für die außerordentliche Beliebtheit von Hoffmeisters Kompositionen in den weitesten Kreisen ist auch der Umstand, daß dieselben durchaus nicht nur in seinem eigenen Verlage, sondern in den verschiedensten andern Verlagen seiner Zeit in großer Zahl als Originalausgaben wie als Nachdrucke und Titelauflagen erschienen; unter diesen Verlagen sind u. a. J. J. Hummel in Berlin und Amsterdam, Schmitt in Amsterdam, Götz in Mannheim, André in Offenbach, Artaria und Mollo, Steiner und Haslinger in Wien, Le Duc in Paris und viele andere mehr zu nennen. Westphals Lagerkataloge seiner Hamburger Firma bringen von 1782 bis 1792 in steigendem Maße eine größere Anzahl von Werken aller Art aus Hoffmeisters Feder, darunter z. B. Sinfonien, öfters mit dem Beisatz „Neu & Original", Konzerte für Klavier, für Flöte, für Cello, für ein und zwei Hörner (ein andres für 3 Hörner erfreute sich als Glanzstück der Brüder Steinmüller auf ihrer Konzertreise durch Deutschland im Jahre 1783/84 besonderer Beliebtheit)[43], Streichquartette, Kammermusik aller Art mit Flöte, Klaviersonaten usw.[44]. Sogar ein Notturno für Flöte, Flute d'amour, 2 Violinen, 2 Hörner und Cello ist im Lagerkatalog vom März 1787 angezeigt[45]; hier wie dann in Traegs Verzeichnissen zeigt sich, daß Hoffmeister gerade für die entschwindende Klangwelt der Barockzeit, wie sie sich in Blockflöte und Viola d'amore manifestierte, eine besondere Vorliebe besaß[46]. Eine Fülle von Werken Hoffmeisters zeigt der Wiener Musikhändler Johann Traeg im Jahre 1799 in Stichen und Abschriften an[47]. Darunter finden wir namentlich eine große Zahl von Konzerten für Violine, für Viola, für Cello, für Klavier, für Flöte, für Klarinette, für Fagott, ja schließlich für Viola d'amore, neben Doppelkonzerten für Violine und Cello,

[39] Frankfurter Zeitung 1798, Beilage zu Nr. 177. Das Verzeichnis ist ersetzbar durch E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O. Vgl. Konstant von Wurzbach, a. a. O. Bd. IX, Wien 1863, S. 179f.

[40] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O. Ein Exemplar des „Catalogue" ist in der Bibliothèque Royale in Brüssel unter Sign. 5221 erhalten (Eitner).

[41] Bei Robert Eitner, Quellenlexikon a. a. O. Bd. V, S. 179f. ist ein sehr umfangreiches Werkverzeichnis zu finden. Von den älteren Verzeichnissen sind noch E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O. und als bescheidener Beitrag Joh. Georg Meusel a. a. O. zu nennen, schließlich Friedrich Hofmeisters Handbuch der musikalischen Literatur, Leipzig 1817 (Meysel) u. ff.

[42] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O.

[43] Ernst Fritz Schmid, C. Ph. E. Bach und Joseph Haydn, ZfMW, Jg. 1932, S. 306.

[44] Joh. Chr. Westphal, Verzeichniss derer Musicalien . . . Hamburg 1782, samt Anhängen 1783 bis 1787 und Derselbe, Eingekommene neue Musikalien . . . 1792.

[45] Joh. Chr. Westphal, Anhang zum „Verzeichnis", Hamburg, März 1787.

[46] Es ist uns eine ganze Anzahl dieser Werke erhalten, deren Herausgabe sich der Verfasser vorbehält, darunter besonders ein hübsches Notturno für Blockflöte, Viola und Horn. Übrigens hat Hoffmeister auch eine Reihe von Werken für solistischen Kontrabaß (Konzerte und Kammermusik) geschrieben, die uns erhalten sind.

[47] Johann Traeg, Verzeichnis alter und neuer . . . Musikalien, . . . Wien 1799, S. 151f.

für Violine und Oboe, für Flöte und Violine, und für zwei Hörner. Kammermusik in Quintettbesetzung erscheint in allen erdenklichen Mischungen mit verschiedensten Bläsern, darunter auch mit Mozarts Lieblingsinstrument, dem nur so kurze Zeit modischen Bassetthorn. Neben Streichquartetten finden wir auch Quartette mit Flöte oder mit Horn, neben Streichtrios auch solche mit Flöte. Ungeheuer ist die Zahl der Duette für zwei Melodieinstrumente, eine Gattung, welche damals in Liebhaberkreisen besonders beliebt gewesen zu sein scheint. Da sind Duette für zwei Violinen, für zwei Flöten, für Violine und Viola, für Flöte und Viola, für Violine und Cello und so fort. Natürlich sind auch viele Sonaten für Violine und Klavier, sowie solche für Flöte und Klavier vertreten. Eine besondere Gruppe bildet die „Harmoniemusik" Hoffmeisters mit Partiten für je zwei Klarinetten, Hörner, Fagotte und dergleichen. An reinen Klavierwerken überwiegen kleinere Formen, wie Variationenreihen, Rondos und ähnliches. Auffallend zahlreich tritt Kammermusik mit Viola d'amore auf, in Form von Sextetten und Quartetten für Streicher mit Viola d'amore und von Sonaten für Viola d'amore mit Baß. Schließlich finden sich noch eine Anzahl von Gesangswerken mit einem Singspiel, Arien, Chören und Liedern. Am verwirrendsten ist die Überfülle von Hoffmeisters Schaffen für ein Lieblingsinstrument seiner empfindsamen Zeit, die Flöte. Gerber zählt nach dem oben erwähnten eigenen „Catalogue" Hoffmeisters nicht weniger als 156 Quartette für Flöte und Streicher, 24 Konzerte für Flöte und Orchester, 44 Terzette für Flöte, Geige und Cello usw.[48]. Unter dem Eindruck dieser erdrückenden Schaffensfülle schreibt Fétis 1862: „Sa fécondité tenait du prodige" und schließt mit Bezug auf solche Vielschreiberei mit dem pathetischen Ausruf: „Oh! stérile fécondité!"[49]. In der Tat reicht Hoffmeister als Vielschreiber an die berühmtesten Beispiele dieser Art heran. Aber es sei vorweggenommen, daß sich auch in seinem Schaffen unter einer Menge mehr oder weniger schwacher und mittelmäßiger Produkte immer wieder Werke von ganz entschiedenem Rang befinden, ähnlich wie das etwa bei Telemann oder beim frühesten Haydn der Fall sein mag.

Wilhelm Heinrich Riehl hat Hoffmeister in seinem geistreichen Essay über die „göttlichen Philister", zu denen er neben Gyrowetz, Rosetti, Pleyel und Wranitzky eben auch unsern Hoffmeister zählt, ein wenig Unrecht getan[50]. Er wirft ihm „gedankenlosen Leichtsinn" in seiner Vielschreiberei vor, ohne zu bedenken, daß diese Fruchtbarkeit ein allgemeines Kennzeichen der Musiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewesen ist und daß sie dem heute fast unvorstellbar großen Bedürfnis der in wenigen Jahrzehnten ganz neu und stark aufblühenden deutschen bürgerlichen Musikpflege entsprach, jenem Dilettantismus, der dann wieder den dankbaren Boden für die größten Meisterwerke eines Haydn, Mozart und Beethoven bot. Es ist ungerecht, Hoffmeister als den Typ eines Vertreters der dilettantischen Verfallserscheinungen der Klassischen Zeit zu bezeichnen, wie dies Riehl tut, und ihm nur immer „Anleihen bei Haydn oder Mozart" vorzuwerfen, wo er sich, wie gelegentlich auch diese Großmeister, der musikalischen Zeitsprache bedient. Immerhin muß sogar Riehl fast wider Willen zugeben, nachdem er die Sinfonien Hoffmeisters als „mühsam gemacht" und als „pathetisch charakterlos" verurteilt hat: „Dagegen hat er kleinere Orchesterwerke aller Art, Solostücke für jedwedes Instrument mit flüchtigem Pinsel hingeworfen, die sich mitunter durch ihre frische Beweglichkeit eigenthümlich auszeichnen." Viel treffender hat Gerber die musikgeschichtliche Stellung der Werke Hoffmeisters umrissen, wenn er ihm namentlich seine großen Verdienste um die Hebung der Musikpflege des Dilettantismus durch vielseitige Bereicherung des vorhandenen Spielgutes und Förderung der Spielfreudigkeit durch Rücksichtnahme auf klangliche Reize, Ideengehalt und technische Ausführbarkeit sowie die paedagogischen Vorzüge seiner Werke anrechnet, kurz seine Verdienste um „Bereicherung und Beförderung der Instrumentalmusik". Er schreibt: „Wenn man einen Blick auf seine vielen und mannichfaltigen Werke wirft, so muß man den Fleiß und die Geistesgewandtheit dieses Künstlers bewundern; erwägt man aber, wie sehr er sich durch die meisten dieser Produkte um die Kunst verdient gemacht

[48] E. L. Gerber, Neues ... Lexikon ... a. a. O.

[49] F. J. Fétis, Biographie universelle des Musiciens, 2. Edition, Bd. IV, Paris 1862, S. 352f.

[50] Wilhelm Heinrich Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Stuttgart und Tübingen 1853, Bd. I, S. 225ff.

hat, sowohl in Ansehung des musikalischen Genusses in den verschiedensten Gattungen, als in Hinsicht auf Bereicherung und Beförderung der Instrumentalmusik, besonders durch seine ideenreichen, großen und glänzenden Sinfonien, durch seine schönen Arbeiten für konzertierende Instrumente, und durch seine eben so angenehmen, als lehrreichen Übungsstücke, Variationen, Capricen u. d. gl.; so wird man mit dankbarer Hochachtung an den anspruchslosen Mann zurückdenken, der seine seltenen Talente so nützlich anwandte. Er erwarb sich seinen wohlverdienten, ausgebreiteten Ruf durch den eigenen Gehalt seiner Werke, welche nicht nur reich an empfindungsvollem Ausdruck sind, sondern auch die Instrumente interessant und angemessen beschäftigen, und sich durch gute Ausführbarkeit auszeichnen"[51]. Die späteren Beurteiler von Hoffmeisters Lebenswerk als Komponist nehmen im allgemeinen, wie etwa Fétis und Bernsdorf, eine Mittelstellung zwischen Gerbers und Riehls Urteil ein. Bernsdorf schreibt 1857, indem er die Vorzüge für die Musikliebhaber hervorhebt zugleich aber der künstlerischen Wertung enge Grenzen zieht, die er mit Hoffmeisters persönlicher Anspruchslosigkeit begründet: „Hoffmeisters nun total vergessene Kompositionen hatten einst ein großes Publikum durch ihre Natürlichkeit und Eingänglichkeit, sowie durch die Angemessenheit, mit der sie in formeller und technischer Beziehung behandelt waren; einen eigentlich tiefen und bedeutsamen künstlerischen Inhalt haben sie gar nicht, und das zu beanspruchen, ist wohl Hoffmeister selbst nicht eingefallen"[52]. Fétis, der, wie wir schon erwähnten, die große Fruchtbarkeit an Hoffmeisters Werken rügt, spricht ihm einerseits den Ruf eines bedeutenden oder gebildeteren Komponisten ab, andererseits schreibt er seinem Stil ganz mit Recht Natürlichkeit, Anmut und Glanz zu und betont die große Bescheidenheit, Neidlosigkeit und Güte seines Charakters: „Hoffmeister n'a jamais joui de la réputation d'un homme de génie, ni d'un savant compositeur; mais son style a du naturel et ne manque ni de grâce ni de brillant. Simple et modeste, sans prétentions et sans envie, il s'était fait beaucoup d'amis; la droiture de son coeur et la pureté de ses moeurs lui avaient mérité l'estime générale . . ."[53]. Gustav Schilling endlich, der noch vor Riehl, Bernsdorf und Fétis schreibt, bietet uns, offenbar aus direkten Quellen, ein besonders liebenswertes Bild Hoffmeisters und wird ihm am ehesten gerecht, wenn er auch die gewiß vorhandenen Schwächen seines Schaffens nicht hervorhebt, während er dasselbe auf der andern Seite allerdings auch nicht überschätzt: „In seinem Äußeren war Hoffmeister ein höchst bescheidener, anspruchsloser Mann, der sich durch eine exemplarische Rechtlichkeit auszeichnete, und durch einen Thätigkeitstrieb, wie wir ihn selten bei Künstlern, seiner Kraft und seines Talentes besonders, bewährt finden. Diese Anspruchslosigkeit scheint sich auch in seinen Compositionen abzuspiegeln: nirgends ist ein Haschen und Geizen gleichsam nach Effect, nirgends aber wieder auch eine bloße Tonspielerei oder ein gehaltloser Prunk von überfüllten Harmonien oder dergleichen, sondern überall herrscht Empfindung und Natürlichkeit; Alles ist der Natur des Instruments, für welches er schrieb, angemessen, und daher Nichts eigentlich schwer auszuführen, selbst das Brillanteste nicht, und doch geeignet, den Virtuosen in dem Licht und mit der Fertigkeit zu zeigen, womit er sich gewöhnlich nur vor einem dankbaren Publikum hören lassen will"[54].

Nach der Mitte der 1790er Jahre hatte Hoffmeister den Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens überschritten, wenn auch seine Werke noch lange Zeit in den Händen der musikalischen Dilettanten blieben. So ziemlich das einzige seiner Werke, das sich noch heute einiger Beliebtheit erfreut, sind seine prächtigen, musikalisch wie paedagogisch gleich wertvollen Etuden für Viola, die in einer modernen Ausgabe des Verlags C. F. Peters heute jedem jungen Bratschisten vorgelegt werden[55]. Diese Konzertetuden, die teilweise eine recht respektable Technik erfordern, zeigen alle Vorzüge und Nachteile der Hoffmeisterschen Muse recht eindringlich. Wir finden tadellosen formalen Bau, Reinheit des Satzes, köstliche melodische Einfälle in großer Fülle, denen vor allem der frische Reiz einer ungekünstelten Natürlichkeit und Ge-

---

[51] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a O. (1812).
[52] Eduard Bernsdorf, Neues Universallexikon der Tonkunst, Bd. II, Dresden 1857, S. 431f.
[53] F. J. Fétis, a. a. O. (1862).
[54] Gustav Schilling, a. a. O. (1836).
[55] Edition Peters Nr. 1993, revidiert von Fr. Hermann, Pl.nr. 6373.

ſanglichkeit eignet, feine harmoniſche Behandlung und brillante, aus dem Weſen des Inſtruments empfundene Handhabung der Technik; auf der anderen Seite eine gewiſſe Mittellinie des Gehalts, die nur an einigen Stellen bedeutungsvoll überſchritten wird, die aber den „Vielſchreiber" einer wenn ſchon talentierten, ſo doch keineswegs wirklich genialen Art kennzeichnet. Dazu muß geſagt werden, daß dieſe Etuden zu den beſten Werken Hoffmeiſters gehören, zu denen wir auch, wie wir noch ſehen werden, die „Göttweiger Sonaten" zählen müſſen. Zahlreichen anderen Werken ſeiner Muſe eignet die von den verſchiedenen Beurteilern gekennzeichnete Verflachung und Flüchtigkeit in entſchiedenem Maße. Fortſetzung folgt.

Johann Dilliger

aus Eisfeld in Franken („I. D. E. F.") als Chorpräfekt in Magdeburg von 1611 bis 1618[1].

Von F. Peters-Marquardt, Coburg.

„Musica noster amor" . . .
H. Grimm.

Dem muſikgeſchichtlich intereſſierten Beſucher meiner Geburtsſtadt Magdeburg werden im allgemeinen beſonders drei bedeutungsvolle Namen durch dortige Erinnerungsſtellen nahe gebracht: Georg Philipp Telemann geb. 1681, Johann Heinrich Rolle geſt. 1785 und Richard Wagner (in den Jahren 1834/36). Zudem mag aber ferner noch einer oder der andere Teilnehmer am diesjährigen Bachfeſt gelegentlich auf die ehemalige Wohnſtätte der Magdeburger Kantoren im 16. und 17. Jahrhundert aufmerkſam geworden ſein, an deſſen Stelle heute der „Artushof" ſteht. In Verbindung damit tauchen nun im Geiſte auf die klangvollen Namen der Martin Agricola, Gallus Dreßler, Leonhardt Schröter, Friedrich Weißenſee und Heinrich Grimm.

Nachdem bereits im Jahre 1913 Bernhard Engelke mit ſeiner „Geſchichte der Muſik im Dom" eine für dieſes Gebiet grundlegende wertvolle Arbeit geſchaffen hatte, kann Otto Riemer in dieſem Jahre ſeine neuſten muſikwiſſenſchaftlichen Forſchungsergebniſſe in der von der Stadt Magdeburg herausgegebenen vorbildlichen Sammlung: „Magdeburger Kultur- und Wirtſchaftsleben" veröffentlichen. Als kleinen Beitrag dazu durfte ich zwei bisher unbekannte muſikaliſche Stammbucheinträge des letzten Kantors vor der Zerſtörung Magdeburgs 1631 beiſteuern in Form von Kanons aus der Feder des Praetorius-Schülers „Heinricus Grimmius". In zweifacher Beziehung wird die Erſtveröffentlichung derſelben gerade im jetzigen Zeitpunkt Anſpruch auf weiteres Intereſſe erheben dürfen und dazu beitragen den Namen eines ſehr zu Unrecht halbvergeſſenen revolutionären Vorkämpfers für den Generalbaßſtil ans Licht ziehen zu helfen. Gehörte doch ein Tricinien-Werk Heinrich Grimms u. a. zu den Notenſchätzen der Bibliothek der Michaelis-Schule zu Lüneburg, aus denen Joh. Seb. Bach in ſeiner Schülerzeit mannigfaltigſte Anregungen geſchöpft haben ſoll. Aber auch ſchon rein äußerlich bietet der Todestag Heinrich Grimms, der ſich am 10. Juli d. J. zum 300. Male jährt, den willkommenſten Anlaß, daß vor allem die Stadt Braunſchweig, wohin er mit ſeiner Familie vor Tillys Zerſtörungswut flüchtete, ſich bei dieſer Gelegenheit des Catharineums-Kantors der Kriegsjahre 1631/37 gleichfalls erinnern möge.

Heinricus Grimmius widmete die — von Dr. O. Riemer und mir erſtmalig veröffentlichten — beiden Kanon-Seiten in dem glücklicherweiſe erhalten gebliebenen Stammbuch im Jahre 1617 „ſeinem Dilliger", aus deſſen Studentenalbum auch die übrigen vier im Bilde wiedergegebenen Eintragungen Magdeburger Muſiker ſtammen. Im Zuſammenhang mit der überaus großen Zahl Widmungen von angeſehenen Bürgern der alten „Parthenopolis" — u. a. von Verwandten des berühmten Otto von Guericke: Jakob Alemann, Askan Lutteroth und Johann Malſch — iſt es möglich ſich eine Vorſtellung von dem großen Freundeskreiſe zu machen, der ſich in den letzten Jahren vor Ausbruch des 30jährigen Krieges um den jungen Vorſänger des Magdeburger Chors gebildet zu haben ſcheint.

[1] Veröffentlicht anläßlich des Bach-Feſtes zu Magdeburg. Dieſe erſtmalige Veröffentlichung erfolgt mit Genehmigung der Coburger Landesſtiftung.

Als Sohn eines armen Schmiedes war Johann Dilliger 1593 in dem fränkischen Städtchen Eisfeld, der einstigen Wirkungsstätte der Reformatoren Nicolaus Kindt und Justus Jonas, geboren worden, wo er zwar die Lateinschule besucht, aber sein Brot durch Singen vor den Türen hatte suchen müssen. Nur auf sein gutes Zeugnis gestützt, aber sonst mittellos, trat er 1611 die Reise über Naumburg — es „war die hohe Blüte der Pfortaer Musik, die anläßlich der Visitationen immer wieder festgestellt wurde, sprichwörtlich geworden" (Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense, Inaugural-Dissertation von Otto Riemer, Seite 9) — nach Magdeburg an. Von Jugend an der Musik mit Leib und Seele ergeben gelangte Johann Dilliger nun hier vom Tenorist des dritten Chors zu der gehobenen Stellung eines Präfekten des ersten Chors. Sein ersungenes Geld aber verwandte er meist auf Bücher und so erwarb er 1615 wohl auch ein Exemplar der damals weit verbreiteten Gelehrten-Biographien. Dieses von dem Straßburger Rechtsprofessor Nicolaus Reusner geschaffene lexikalische Handbuch (Basel 1589) mit lateinischen Lobsprüchen berühmter Männer und schönen Holzschnitten von Tobias Stimmer ist zum Glück auf uns übergekommen. Sein handschriftlicher Inhalt auf den unbedruckten Rückseiten stellt übrigens eine wertvolle Fundgrube für die Magdeburger Sippenforschung und die Wittenberger Universitätsgeschichte dar. Er wird von mir in einschlägigen Fachzeitschriften in Kürze gleichfalls veröffentlicht. Die darunter befindlichen, für die nur höchst lückenhaft erhaltenen Musikdenkmäler Magdeburgs wichtigen Albumblätter rühren her von:

Henricus Thelemann	1615 —	Vikar und Organist (Dom)	— 5st. Kanon;
Henricus Hening	1617 —	aus Sagan (Schlesien)	— 4st. Kanon;
Heinricus Grimmius	1617 —	Cantor (pro tempore)	— 4- u. 5st. Kanon;
Heinricus Cuselius	1617 —	Organist (St. Ulrich)	— 6st. Kanon.

Nur dem Umstande, daß der Besitzer des vorliegenden Stammbuchs 1618 Magdeburg wieder verließ, nach weiterem Aufenthalt als Theologiestudent der „Leucorea" und Kantor der Schloßkirche in Wittenberg in seine fränkische Heimat zurückkehrte und in Coburg Kantor der Ratsschule und Diakon an St. Moriz wurde, ist es zu danken, daß dieses einzigartige Album nicht der Zerstörung zum Opfer fallen konnte. „Kein Zweig des geistigen Lebens in Magdeburg ist von der Katastrophe des Jahres 1631 so schwer getroffen als die Musik" (Bernhard Engelke, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1913 Seite 91).

Die Dresdener Staatsbibliothek besitzt das einzige kostbare Exemplar des Hauptwerks des im Anfang erwähnten Magdeburger Kantors Weißensee aus dem Jahre 1602, dem übrigens handschriftlich einige Gesänge des Coburger Kirchenkomponisten Melchior Bischoff (1547 bis 1614) angefügt sind, der in Johann Dilligers Kinderjahren Superintendent in Eisfeld gewesen ist. Auch mag dieser auf Dilligers Werdegang und besonders den Aufenthalt des Jahres 1611 in Naumburg mit dem nahen Schulpforta im Verein mit dem Kantor Heinrich Hartmann und dem Kapellmeister Melchior Franck in Coburg, die „wohl unzweifelhaft dem direkten Freundeskreis des Bodenschatz angehörten" (Otto Riemer a. a. O. Seite 62) nicht ohne maßgeblichen Einfluß gewesen sein. Im Vorwort zu jener Motettensammlung „Opus melicum" konnte nun zwar Friedrich Weißensee mitteilen, daß sich in seinem Hause nicht nur die handschriftlichen Denkmäler, sondern auch die gedruckten musikwissenschaftlichen Bücher des Kantors Agricola († 1556), sowie die Werke Dreßlers († 1577) und Schröters († 1595) befanden — „istud non nostra tantum celebris et inclyta Parthenope, sed et tota Saxonia atque adeo totius Germaniae fama loquetur melius". Aber von all diesen Schätzen ist heute keine Spur mehr in Magdeburg selbst aufzufinden, sodaß diese sprechenden Albumseiten eine kleine Ergänzung des wenigen erhaltenen Musikgutes aus der Zeit vor der Zerstörung der Stadt darstellen.

Daß die Erstveröffentlichung solcher seltenen Dokumente nun im Jahre 1937 erfolgen kann, hat insofern noch besondere Bedeutung als genau vor 1000 Jahren die „ars musica" in Magdeburg zum erstenmale in Erscheinung trat, indem ein zugezogener „scholasticus" in der Klosterschule wohl an Hand des von dem Mönch Hucbald aufgestellten „Organums" die Schüler als erster Musikpädagoge der Stadt Magdeburg in die Praxis künstlerischer Musikübung eingeführt hat. Möchten die Bachfestbesucher in diesem Jahre sich auch einer solchen historisch bemerkenswerten Tatsache erinnert haben!

Berliner Muſik.

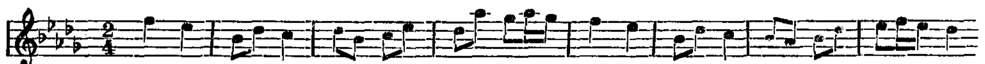
Von Fritz Stege, Berlin.

Es ſind eigentlich nur wenige, bedeutungsvolle Ereigniſſe, über die in der ausklingenden Berliner Muſikſpielzeit zu berichten iſt.
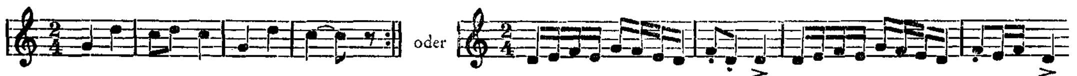
Da haben wir zunächſt die Erſtaufführung der „Legende von der unſichtbaren Stadt Kiteſch" in der Staatsoper. Ein Meiſterwerk Rimſky-Korſſakoffs, deſſen eigenartiger Klang- und Stimmungszauber gefangen nimmt. In der ſchlichten Erzählung von einer frommen Jungfrau, die durch ihr Gebet die Stadt Kiteſch unſichtbar werden läßt und ſie ſomit vor der Vernichtung durch die Tartaren rettet, offenbart ſich echteſter ruſſiſcher Volksmythos mit ſeiner Neigung zur Verſinnbildlichung religiöſer Symbole. Denn Kiteſch iſt die „Gralsburg" des Chriſtentums, das Mädchen mit ſeinem Glauben an die göttliche Beſeelung der Natur wird als weiblicher Parſifal zur Erlöſerin der Menſchheit, und nach vielen Leiden geläutert zu Herzensdemut, Liebe zu Gott und den Menſchen zieht ſie an der Seite des Geliebten in ein jenſeitiges, überirdiſch verklärtes, unſichtbares Kiteſch ein.

Dieſe kurze Andeutung des Inhaltes, der dem Werk nicht zu Unrecht den Beinamen einer „ruſſiſchen Parſifal-Oper" gegeben hat, läßt bereits die Gegenſätzlichkeiten verſchiedenſter Welten erkennen, die dem Komponiſten Gelegenheit zur Entfaltung ungewöhnlicher muſikaliſcher Charakteriſierungskünſte gegeben haben. Die liebliche Lyrik der Heldin Fewronia, die ſich im erſten Akt wie ein zartes melodiſches Geſpinſt aus einer Art von Wagnerſcher „Waldweben"-Stimmung entwickelt, ſteht vereinſamt inmitten einer Umwelt, die von gewalttätigem Urmenſchentum, von ruſſiſchen und tartariſchen Volkskräften beherrſcht wird. Befreiung und Bedrückung, Weite und Enge kündet Rimſky-Korſſakoff in ſeinen melodiſchen Linien, die ungemein plaſtiſch dem jeweiligen dramatiſchen Moment gerecht werden, ohne in ihren Fortſchreitungen eigentlich offenſichtliche dramatiſche Spannungen aufzuweiſen. Dafür iſt die Sprache des Tonſetzers zu ſehr an den ruſſiſchen Ausdruck gebunden, der mit wenigen Tönen ohne große Intervalle, oft nur im Umfang einer Quarte oder Quinte, die einförmige Weite der ruſſiſchen Landſchaft einfängt.
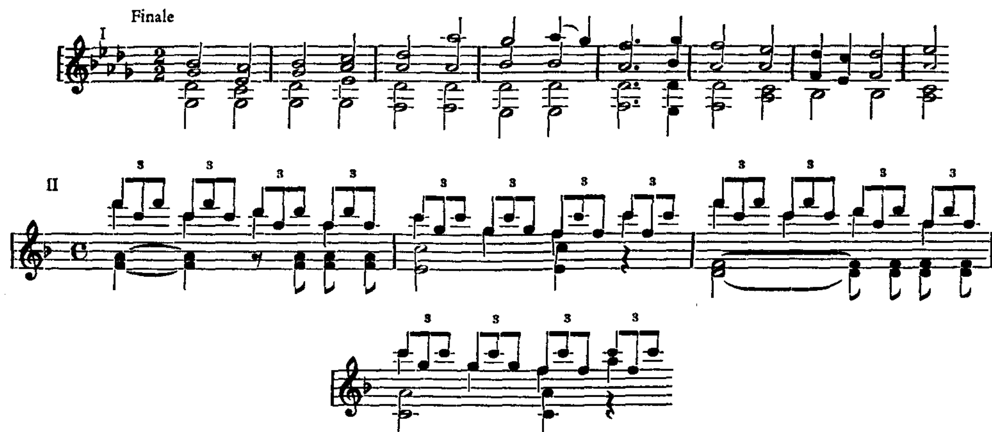
Man vergleiche ein Motiv aus der Themengruppe Fewronias, etwa das „Lob der Einſamkeit"



mit den kurzen, gedrungenen Sätzchen, in denen tanzartig und volkstümlich das ruſſiſche Geſicht zu Tage tritt:



Dieſe Volkstümlichkeit wird zum Mittel des dramatiſchen Ausdrucks, nicht allein in den tänzeriſchen Weiſen, ſondern auch in ſchwermütigen Liedern (Fewronias Wiegenlied), die wie koſtbare Perlen in das Geflecht arioſer Melodien eingebettet ſind, und in gregorianiſchen Anklängen, die das Milieu des Chriſtentums kennzeichnen. Ihr Überwiegen in den letzten Szenen, in denen das irdiſche Gewand abfällt und ſich die Pforten des Jenſeits öffnen, bedeuten die zunehmende Verinnerlichung und Verklärung, die unter Verzicht auf muſikaliſche Gegenſätze zu einer gleichbleibenden hohen Stufe des künſtleriſchen Empfindens führen. In geradezu überirdiſcher Reinheit erſtrahlen hier die himmliſchen Chöre bei der Begrüßung des liebenden Paares im jenſeitigen Kiteſch. Und die Vielſeitigkeit Rimſky-Korſſakoffs enthüllt ſich wiederum, wenn man dieſe bedeutſame Chorpartie einer nicht minder dramatiſch wichtigen Stelle gegenüberhält — nämlich dem Augenblick, als ſich die Nebel über Kiteſch ſenken und der im Schatten verſinkende Chor halblaut, rezitativiſch, bedrückt und hoffnungsbang Worte faſt ſtummer Qual findet, eine Stelle, die unerhört genial und ſchauererregend erfunden iſt (Beiſpiel II):



In dem zweiten Beispiel — dem Chor zur Verhüllung der Stadt durch die Nebel — liegt oben die Harfe, in der Mittelstimme bringt die Flöte das Glocken-Leitmotiv Kiteschs, darunter der zweistimmige Frauenchor. Hier äußert sich so überaus eindrucksvoll die innere Angst in den ungleichen Notenwerten, in den Pausen, in denen die Stimme fast vom Hauch des Nebels erstickt scheint, während im ersten Beispiel die „verklärte" Bevölkerung Kiteschs die seelische Ruhe gefunden hat und in gleichmäßig choralartiger Weise ein von irdischer Schwere befreites, religiöses Empfinden offenbart.

Seiten über Seiten könnte man über die seltenen Schönheiten dieses in Deutschland fast unbekannten Werkes füllen, über die bemerkenswert reifen Einzelheiten der Harmoniebildung und der Instrumentation. Möge Rimsky-Korssakoff auch bei uns diejenige Beachtung finden, die sein reiches künstlerisches Schaffen verdient!

Die Inszenierung Josef Gielens, der gemeinsam mit dem fantasievollen Bühnenbildner Wladimir Novikow eine einzigartige, tiefgehende Wirkung auslöste, die Solisten Tiana Lemnitz, Vasso Argyris und Fritz Soot in den Hauptrollen fanden zur verständigen musikalischen Leitung von Werner Egk einen stürmischen Erfolg.

Eine zweite Opernneuheit bescherte uns das Deutsche Opernhaus. Nach Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane" erschien „Il Campiello" desselben Tonsetzers im Spielplan.

Es gibt in der gesamten neuzeitlichen Opernliteratur wohl kaum ein Werk, das die Problemlosigkeit derart zum Prinzip erhebt wie Wolf-Ferraris „Il Campiello". Komponist und Librettist dienen dem gemeinsamen Bestreben, die Bühne in eine volkstümliche Unterhaltungsstätte umzuwandeln und mit viel Witz und Laune kleine Nebensächlichkeiten des Alltaglebens im Spiegel ihrer Kunstauffassung einzufangen. Diese Aufgabe ist den Autoren hervorragend gelungen, und ihre Absicht die einzelnen Geschehnisse der Handlung vor der Schilderung des parodierten italienischen Volkstums zurücktreten zu lassen, wurde vollauf erreicht. Es bleibt daher bedeutungslos, in welcher Weise ein fremder Edelmann durch sein Liebesverlangen einen ganzen Marktplatz („Campiello" im venezianischen Dialekt) in Aufruhr bringt und Eifersucht, Zänkereien, Prügeleien und Versöhnung hervorruft. Der Wert des Librettos liegt in der Typisierung der trefflich karikierten Volksgestalten, deren Auftreten Heiterkeit und Frohsinn verbreitet. Die Musik zeigt, daß Wolf-Ferrari der Entdeckung des gepflegten Unterhaltungsstils für die Opernbühne beachtenswert nahe gekommen ist. In ununterbrochenem Fluß reihen sich prickelnde Tanzweisen, abgebrochene Walzermelodien und andere Klänge, die mitunter den leichten Atem eines Suppé verspüren lassen, aneinander. Die Oper ist ein Erfolg der beschwingten, humorvollen seelischen Flächenkunst, die der Tiefe nicht bedarf. Mit einfachsten Mitteln zaubert Wolf-Ferrari ein wechselvolles, aber immer ungemein charakteristisches Spiel der Töne. Ein bunter Traum, der nach dem Erwachen keine Einzelheiten mehr in der Erinnerung zurückläßt, aber ein frohes Lächeln auf die Lippen bannt.
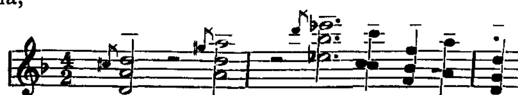
Zu der gehaltvollen Inszenierung des Hans Batteux, die niemals in platten Ulk ausartete, zur gediegenen Musikleitung Arthur Rothers und der stimmungsvollen Ausstattung

Benno von Arents traten in den Hauptpartien Solisten von ausgezeichnetem Format, besonders Tresi Rudolph, Maria Engel, Lore Hoffmann, Marie-Luise Schilp, Hans Wocke, Haller.

Die Kunstwochen-Veranstaltungen sind in das Stadium der Schlüterhof-Konzerte getreten, allwo ein Orchester der Luftwaffe unter Prof. Husadel und das Philharmonische Orchester unter Hans von Benda eine zahlreiche Zuhörermenge erfreuen. Von wesentlichster Bedeutung war aber ein Kompositionsabend der „Akademie der Künste" mit der Darbietung einer achtbaren Sinfonie von Ch. M. Widor und zwei geschmackvollen Sinfonietten von Julius Weismann. Im Mittelpunkt stand die Uraufführung des Konzertes für Klavier und Orchester von Kurt Thomas.
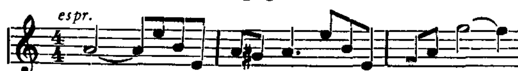
Dieser hochbegabte Tonsetzer zeigt in seinem dreisätzigen Werk eine erfreuliche Auflockerung und Durchsichtigkeit des Stils. Im Rahmen klassischer Formprinzipien mit klarer thematischer Gliederung bricht sich ein — mit Worten Pfitzners — „höherer Spieltrieb" Bahn, der trotz der herben Stileigenheiten des Komponisten den Weg zu empfindungsreicher Anmut findet. In dieser Paarung von gedanklicher Strenge und freier Musizierfreudigkeit beruht der eigenartige künstlerische Wert der Schöpfung.

Über einem kleinen Orgelpunkt der Blechbläser und Pauken erhebt sich im ersten Satz ein pochendes Eingangsthema,
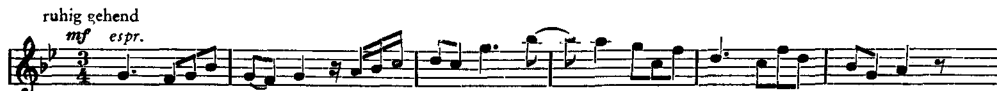


(Klavierauszug im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig)
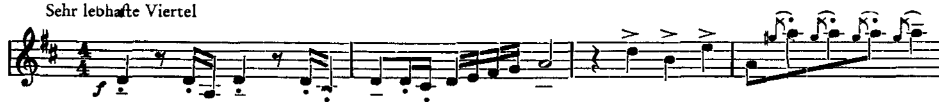
dem ein weicheres, gesangliches Seitenthema gegenübertritt:



Ein versonnenes, in sich gekehrtes Gemüt spricht sich in dem ruhig fließenden Hauptthema des Mittelsatzes aus:



Eine bei Thomas ungewohnte, weltliche Fröhlichkeit klingt aus dem Hauptthema des dritten Satzes:



Die Art und Weise, wie Thomas sein thematisches Material — vielfach in Kanonform — verarbeitet, zeugt von einer Frische und Lebendigkeit, die neue Seiten des Tonsetzers offenbaren. Wenn auch seine Melodik nicht unmittelbar das Prädikat der Volkstümlichkeit trägt, so bedeutet seine klare, gereinigte Sprache doch eine Annäherung der Kunst an die Verständnisfähigkeit breiterer Besucherschichten. Diese Schöpfung, die Max Martin Stein unter der Leitung des Komponisten in trefflicher Ausführung aus der Taufe hob, ist wert, in allen deutschen Konzertsälen zu erklingen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Als anscheinend letzte Tat des Operntheaters in dieser Spielzeit erschien nunmehr auch der von den Salzburger Aufführungen her bekannte „Oberon" in das große Wiener Haus verpflanzt. Das Problematische, das nun einmal diesem letzten Werk des großen musikalischen Romantikers anhaftet, und zu mannigfachen Überarbeitungen und Einrichtungen des

wenig einheitlichen Textbuches geführt hat, wurde unter Zuhilfenahme der Mahler'ſchen Bearbeitung, ſo gut es ging, überdeckt: die Wirkung bleibt die eines zauberhaften Spiels von ſzeniſchen Bildern mit geſanglichem und tänzeriſchem Zierwerk. Das Entrücktwerden aus dem Bereich des Wirklichen wird bei uns nunmehr angedeutet durch einen bläulichen Schleiervorhang, der während des ganzen Spiels die Bühnenbilder begrenzt und abdämpft, durch fantaſtiſche Wirkungen, die vom Beleuchter und vom Maſchiniſten erzielt werden, und durch eine faſt überfeinert zu nennende Mimik und Bewegung der ſpukhaften Geſtalten, — nicht zuletzt freilich durch die einzigartige, vom höchſten Adel der Empfindung eingegebene, in duftigſter Zartheit wie im feurigſten Temperament ſchwelgende, in die tiefſten Tiefen des romantiſchen Erlebens eindringende Klangwelt der Weber'ſchen Muſik. An dem ſchönen Gelingen des Abends hatte diesmal insbeſondere auch das Wiener Opernballett unter der Ballettregie Margarete Wallmanns ſeinen Hauptanteil als wichtigſter Träger der unwirklichen, ins Elfen- und Geiſterreich entrückten Handlung, wobei wir von einigen Übertreibungen in der geſuchten peinlich genauen Ausdeutung der Muſik abſehen wollen. Als Spielleiter war auch Otto Ehrhardt mit Erfolg bemüht, die romantiſche Stimmung durch alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel zu heben. Unter den Darſtellern gebührt die Palme Helge Roswaenge, als dem heldenhafteſten Hüon, der nur denkbar iſt, neben ihm Hilde Konetzni, deren Rezia von überſchwänglich-jugendlicher Einfühlung und mitreißendem Gefühlsausdruck getragen iſt; Margit Bokor als Oberon, Roſette Anday als Fatime, Enid Szantho (Puck) und Dora Komarek (Droll) verkörpern die übrigen märchenhaften Geſtalten in liebenswürdig beweglicher, glaubhafter Art. Einen ausgezeichneten Scherasmin ſtellt William Wernigk, unſer famoſer Tenorbuffo, auf die Szene. Der liebliche Geſang des Meermädchens iſt Anny Gregorig mit Glück anvertraut. Dirigent der Aufführung war, wie in Salzburg, Bruno Walter, der alle Details dieſer koſtbaren Partitur gewiſſenhaft ausfeilte, die Brillanz des Weber'ſchen Orcheſters immer etwas abdämpfte, um auch ſeinerſeits zur Illuſion des unwirklichen Zauberſpiels beizutragen, ohne freilich die traumhafte Romantik, die auch die Muſik um dieſe deutſchen Waldgeiſter und Elfen herumſpinnt, in ihrem letzten innig-gefühlsmäßigem Ausdruck zu erfaſſen. Zu ſeiner Begrüßung hatte ſich, wie gewöhnlich, die verſtärkte Claque eingefunden, die ihren „Beifall" mit widerlichem Geheul begleitete, was gerade nach einem ſo traumhaft zarten Werk abſtoßend und beſchämend wirkt.

In der „Walküre" gaſtierte der Heldentenor der Darmſtädter Oper, Joachim Sattler; ſein Siegmund wirkt durch die gute, jugendliche Erſcheinung, durch Textbehandlung wie die überraſchend ſchöne und füllige Stimme bezwingend. Er wäre entſchieden eine brauchbare und erwünſchte Bereicherung unſres Enſembles. Glanzvoll und vielverſprechend iſt auch die Stimme des jungen Tenors Karl Friedrich, den wir als Don Joſé hörten; ein gebürtiger Wiener, jetzt an der Düſſeldorfer Oper tätig. Neben ihm trat Piero Pierotic als Escamillo auf, derſelbe ſympathiſche und ausdrucksvolle Baryton, der vor zwei Jahren in der Volksoper mit ſeiner feinen Stimmbehandlung und hohen Muſikalität aufgefallen war. Benjamino Gigli ſang den Radames und machte die „Aida"-Aufführung dadurch zu einer Senſation, was im Hinblick auf die beſondere Weichheit und Schönheit ſeiner Stimme und ihre kunſtvolle Handhabung anzuerkennen iſt; auch hierbei aber wirkte die Aufdringlichkeit der Claque in hohem Grade ſtörend. Auch auf dem Podium ließ ſich der berühmte Gaſt hören und faſzinierte auch dort wieder durch die alle Regiſter ausgleichende Geſangstechnik.

Mit einer großen Neuheit beſchenkte uns zu guter Letzt noch die Geſellſchaft der Muſikfreunde: mit der Uraufführung von Vittorio Gianninis Requiem. In dieſer gewaltigen Kompoſition, die ſich offenbar Verdis hochdramatiſches Requiem zum Vorbild genommen hat und auch oft an dieſes — freilich auch an Wagner, Puccini und andere — gemahnt, ſcheint das ins Einzelne gehende dramatiſch illuſtrierende Prinzip hie und da mit der Einheitlichkeit der Großform in Konflikt zu geraten, bezw. auf deren Koſten hervorzutreten, wenngleich zugegeben werden muß, daß ſich gerade in dieſen illuſtrierenden Abſätzen ſchön empfundene und wohlgeſtaltete längere Partien finden; ſo ragen etwa aus dem „Dies irae" die Soli der Altpartie durch tiefen Ausdrucks- und Schönheitsgehalt hervor; auch ſonſt zeigt der begabte junge Komponiſt, z. B. in der wirkungsvollen Oſtinato-Einleitung zum „Sanctus", die in

großer Steigerung aufgebaut ist, was er kann. Klangvolle homophone Chorsätze wechseln mit polyphonen ab, die ihm freilich nicht ebenso gut zu gelingen scheinen; der kirchliche Choralstil macht alsbald wieder einem weniger angebrachten Expressionismus Platz, und dieser beständige Wechsel, verbunden mit der Länge des Ganzen, wohl auch mit dem auffallenden Vorherrschen der Bläser vor den Streichern schwächt die Wirkung des Werkes im ganzen etwas ab. Die Aufführung selbst, unter Oswald Kabasta, war eine der bestudierten dieser Spielzeit; die bewundernswerte Präzision in Chor und Orchester, das ausgezeichnete Solistenquartett, bestehend aus Dusolina Giannini, der Schwester des Komponisten, Enid Szantho, dem echt italienischen Tenor Aurelio Marcato und unserem glänzenden Bassisten Herbert Alsen, nicht zuletzt die inspirierte und anfeuernde Leitung Kabastas sicherten dem neuen Werk einen glänzenden Erfolg, der sich mit Recht in lebhaftestem Beifall kundgab.

Richard Strauß erschien, mit stürmischem Jubel begrüßt, nach längerer Pause wieder bei uns auf dem Konzertpodium. Er leitete ein aus den Philharmonikern und den Wiener Sinfonikern bestehendes Riesenorchester, gab uns die Fünfte Sinfonie Beethovens in klassischen Maßen und sodann Eigenes: das orchestrale Landschaftsbild der „Alpensinfonie", das eine solche Monstrebesetzung wohl verträgt, und zum Abschluß jenes „Festliche Präludium", das er seinerzeit zur Eröffnung des Wiener Konzerthauses geschrieben hatte. — Eine merkwürdige Programmzusammenstellung hatte das letzte der Philharmonischen Konzerte: Cherubinis Ouverture zu „Anakreon", ein in der wohligen Fülle seines Streicherklangs ganz modern anmutendes Werk, Mozarts Klavierkonzert in d-moll, tief ergreifend an sich und von dem Dirigenten des Konzerts Bruno Walter auf dem Flügel selbst virtuos gespielt, endlich Bruckners Siebente Sinfonie, die ebenfalls mit scharfer Deutlichkeit herausgearbeitet wurde. — Ein besonderes philharmonisches Konzert leitete mit großer Sicherheit und Erfahrung, aber auch mit entschiedenem Erfolg der amerikanische Generalmusikdirektor Karl Krueger, derzeit in Kansas tätig; nur zeigte auch hier die Spielfolge ein ziemlich unvereinbares Konglomerat: Mendelssohns „Italienische Sinfonie", Ravels 2. Suite „Daphnis und Chloe", Tschaikowskys „Romeo und Julia", Sibelius' „Schwan von Tuonela" und Strawinskys „Feuervogel"-Suite, blendende Orchesterstücke, temperamentvoll ausgelegt und zu großen Wirkungen emporgesteigert.

Franz Schütz gab sein diesjähriges Orgelkonzert an Regers Todestag, den er mit der Tokkata und Fuge op. 59 ernst und würdig feierte; dann folgte die, ihm selbst gewidmete große Chaconne von Franz Schmidt, endlich Bach mit wundersam feinen Choralvorspielen und großen Werken. — Schöne alte Musik brachte auch Gerta Hammerschmid auf der Gitarre zur Geltung, neben neueren Werken, so von Ferdinand Rebay; kammermusikalisch bedeutsam ist die „kleine Serenade" für Flöte, Geige, Bratsche und zwei Gitarren von Ernst Ludwig Uray, die hiebei ebenfalls zur Erstaufführung kam. — Um die Belebung der Hausmusik bemüht sich mit schönem Gelingen Beatrice Reichert; zusammen mit Isolde Riehl (Alt), Irene Reichert (Cembalo) und Ludwig Pfersmann (Flöte) spielten sie Werke von Lotti, Händel, Telemann, Locillet, Ariosti, Leclair und vom Kaiser Josef I. in schön zusammengestimmter edler Weise. — Von neueren Komponisten hörten wir eine „kleine Streichmusik", geistliche Lieder und eine Hochzeitskantate von Hermann Rainer, die als tüchtige Talentproben freundlich aufgenommen wurden; ferner neue stimmungsvolle Lieder von Anton Reichel und die Klavierfassung des ursprünglich für Orchester geschriebenen „Tanzrondo" in Es-dur von Friedrich Bayer, endlich, an einem besonderen Kompositionsabend, Neues von Walter Tschoepe: Lieder von reicher melodischer Erfindung und Ausdruckskraft, ferner ein Streichquartett in g-moll, das ihn gleichfalls als vorwiegenden Melodiker und Formgestalter erwies; der langsame Satz darin — der Prüfstein der Komponisten — in seiner Tiefe und der Losgelöstheit von allem grüblerischen Pessimismus fast an Bruckner gemahnend. Man war erfreut, eine so zeitgeborene und dabei innerlich gesunde Hausmusik zu hören und bedauert nur, daß stammeseigenen Künstlern, wie Walter Tschoepe, in einer Zeit wie der unsrigen der Weg in die breitere Öffentlichkeit nicht leichter gemacht wird.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Verwandlungs-Preisrätſels

Von Albert Staub, Hamburg (März-Heft).

Die ſeinerzeit genannten Worte waren (unter Zuhilfenahme eines weiteren Buchſtſtabens) in die nachſtehenden Begriffe zu verwandeln:

1. Septole	aus Peſeto	und	l	14. Breuning	aus Reibung	und	n
2. Tamino	aus Otman	und	i	15. Suave	aus Vaſe	und	u
3. Laute	aus Tula	und	e	16. Oper	aus Poe	und	r
4. Bizet	aus Zeit	und	b	17. Bordun	aus Bruno	und	d
5. Medea	aus Dame	und	e	18. Ariadne	aus Adrian	und	e
6. Riemann	aus Marine	und	n	19. Orgel	aus Loge	und	r
7. Thekla	aus Thale	und	k	20. Edward	aus Arwed	und	d
8. Amadeus	aus Meduſa	und	a	21. Oreſtes	aus Troſſe	und	e
9. Anthem	aus Thema	und	n	22. Aulis	aus Liſa	und	u
10. Intrade	aus Tirade	und	n	23. Taubert	aus Traube	und	t
11. Morendo	aus Monroe	und	d	24. As-dur	aus Drau	und	s
12. Repriſe	aus Perſer	und	i	25. Choral	aus Lora	und	ch
13. Streicher	aus Steirer	und	ch	26. Thereſe	aus Steher	und	e

Lieſt man die eingefügten Buchſtaben in der vorſtehenden Reihenfolge, ſo findet man das ſchöne Wort Richard Wagners bei der Heimführung der ſterblichen Überreſte Carl Maria von Webers nach Dresden:

Lieben kann dich nur der Deutſche!

Das diesmalige Rätſel hat in ſeiner neuartigen Form offenbar allerhand Schwierigkeiten bereitet — wenn wir die Zuſchriften recht verſtanden haben, ſo verſagten hier bewährte Kunſtgriffe! Umſo größer iſt nun ſicher die Freude all derer, die ihre Löſung hier als richtig beſtätigt finden!

Unter ihnen entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt a. M.;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Studienrat K. Spindler, Plauen;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Heinrich Tönſing, Minden i. W.

und je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg, Poſtinſpektor Arthur Görlach, Waltershauſen i. Th., Domorganiſt Heinrich Jacob, Speyer, und Frau A. Klante, Worms a. Rh.

Unter den der Löſung beigefügten Muſiken ſteht diesmal (mit zwei Ausnahmen) keine in naher Beziehung zum Rätſel-Thema, ſondern ſie beſchäftigen ſich vielmehr mit Themen Carl Maria von Webers oder entfernteren Stoffen. Ganz vortreffliche Stücke legen wieder KMD Richard Trägner-Chemnitz mit einem „Adagio“ für Streichquartett über ein Weberſches Thema, Studienrat Martin Georgi-Thum/Erzgeb. mit einer Sonate für Violine, Viola und Klavier und MD Carl Rorich-Nürnberg mit einem Scherzando für Streichquartett über das 2. Thema der Freiſchütz-Ouverture vor, die wir mit einem Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— bedenken.

Auch Lehrer Rudolf Koceas (Wardt) 3ſtimmiger „Kanon an Carl Maria von Weber“, Erich Margenburgs (Wittenberg) „Kleine Studie für die linke Hand über Webers op. 40“, ferner Studienrat Georg Amfts (Altheide) Choralvorſpiel für Violinchor und Orgel über „Vom Himmel hoch“ und Lehrer Joſef Schuders (Kötzting) „Träumerei“ über ein Thema aus C. M. von Webers Klavier-Trio op. 63 ſind hübſche kleine Muſiken und ſeien mit einem Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 6.— bedacht.

Ferner erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.— Hans Kautz-Offenbach, der das Löſungsthema ſelbſt für gemiſchtes Quartett (2 Violinen und 2 Celli) oder 4ſtimmigen Geſang bearbeitete, und Kantor Max Menzel-Meißen, der Variationen zu C. M. von Webers „Wiegenlied“ beifügte.

Die mitgeſandten Gedichte von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Martha Brendel-Augsburg, Rektor R. Gottſchalk-Berlin, KMD Arno Laube-Borna, Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund und Theodor Röhmeyer-Pforzheim ſtrahlen ſämtlich wieder von der tiefen Liebe zum

Komponisten des „Freischütz". Nur Max Jentschura-Rudersdorf, der immer zum Spaß Bereite, sinniert über „O wandeln, wandeln, meine Lust". Allen diesen Einsendern halten wir je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir von:

Heinrich Anke, Leipzig — Elly Arnau, Rostock i. M. —
Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Ella Binding, Frankfurt/M. — Prof. Georg Brieger, Jena —
Paul Döge, Borna b. Lpzg. —
Liselotte Fiedler, Breslau — Manfred Fladt, Stuttgart —
A. Heller, Karlsruhe — Walter Heyneck, Leipzig — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg i. Th. —
Lucia Karch, Deidesheim — Bruno Kaupa, Hamburg — Friedel Knoblauch, stud. mus., Königsberg i. Pr. — Dora Kottwitz, Leipzig — Margot Kupfer, Berlin —
Ursula Laencher, Cottbus — MD Hermann Langguth, Meiningen — Martin Lorenz, Kammermusiker, Coburg —
Stud.-Prof. A. Meyer, München — Hubert Meyer, Amtssekretär, Walheim b. Aachen — Leni Moritz, Wiesbaden — Dominik Muffeleck, Wittlich, Bez. Trier —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Pfarrer Friedrich Okfas, Budwethen, Kr. Tilsit —
F. Peters-Marquardt, Musikhistoriker, Coburg — Liesel Pohle, Oberhausen-Sterkrade/Rhld. — Prof. E. Püschel, Chemnitz —
Vera Suter, Pianistin, St. Gallen/Schweiz —
Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor W. Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hans Schmidt, Pianist, Hagen i. W. — Hedwig Schmidt, Marburg a. L. — Frau Nora Schönfeldt, Berlin-Charlottenburg — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden —
Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Ernst Tanzberger, Musiklehrer, Jena — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf/Böhmen — Irma Weber, Heidelberg —
Fritz Zech, Studienrat i. R., Wiesbaden.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Georg Amft, Altheide/Bad.

Aus den Silben:

a — as — ba — bert — bi — bo — brecht — da — der — der — di — e — e — ed — em — es — es — eu — fe — flo — gel — ger — gie — glänzt — glück — gren — gün — gy — ha — han — he — heit — i — i — im — ir — kow — kuf — lay — le — le — lin — mensch — mond — nanz — ne — ni — no — or — ou — po — pow — ra — rac — rath — re — re — re — re — rein — res — sches — si — si — so — tan — thi — to — trom — tu — ur — ver — vo — wol — zen

sind 24 Wörter mit folgender Bedeutung zu finden:

1. Französische Bezeichnung für einen Notenwert
2. Französischer Geiger, † 1845
3. Mitklingen eines Körpers
4. Komponist des 1. russischen Singspiels, † 1763
5. Kirchenraum
6. Französischer Opernkomponist, † 1809
7. Lied von Schubert
8. Trauergesang
9. Person aus Beethovens „Fidelio"
10. Anfang eines Brahms-Liedes
11. Negertrommel
12. Blechblasinstrument
13. Berühmte Koloratursängerin
14. Lied von Hugo Wolf
15. Musiker- und Komponistenfamilie aus Mülheim (Anfang des 19. Jahrhunderts)
16. Steigende Tonfolge (griechisch)
17. Französischer Musikschriftsteller, * 1842

18. Person in Lortzings „Undine"
19. Vortrefflicher Cellist, Mitglied des Florentiner Quartetts
20. Vorspiel
21. Klaviervirtuosin, * 1851
22. Berühmter Troubadour
23. Deutsche Geigenbauerfamilie
24. Univ.-Musikdirektor in Königsberg, † 1910

Die Anfangs- und Endbuchstaben der gefundenen Wörter ergeben, von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von Robert Schumann.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Oktober 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

W. Abendroth: Deutsche Musik der Zeitwende. 180 S., kart. Rm. 4.80, geb. Rm. 5.80. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Joseph Ahrens: „Christus ist erstanden", Choral-Partita für Orgel. Rm. 2.—. Schott's Söhne, Mainz.

Joseph Ahrens: „Pange Lingua". Rm 2.—. Schott's Söhne, Mainz.

Gustav Beckmann: Trio für Violine, Viola und Violoncello. Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin.

Beiträge zur Klaviermusik. Sudetendeutsche Monatshefte, 2. Jhrg., Folge 1—3 (J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Johannes Bammer). Im Auftrage des musikwisenschaftlichen Instituts der deutschen Universität, Prag, geleitet von Ernst Günthert. Sudetendeutscher Verlag F. Kraus, Reichenberg.

Bibliothéque de L'arsenal Paris: Catalogue des Livres de Musique. 182 S. Librairie E. Droz, Paris.

Philipp Friedrich Böddecker: Sonata Sopra „La Monica" für Violine, Fagott und Cembalo (Organum, 3. Reihe). Kistner & Siegel, Leipzig.

Manuel Rodrigues Coelho: 5 Tentos. Rm. 3.—. Schott's Söhne, Mainz.

Otto Danzer: Johann Brandls Leben und Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Karlsruhe. Rm. 3.50. Rudolf M. Rohrer, Brünn.

Hugo Distler: Neues Chorliederbuch. Zweite und dritte Folge, Minnelieder I und II. Part. je Rm. 1.60, Chorp. je Rm. —.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Festschrift „Arnold Schering zum sechzigsten Geburtstag". In Verbindung mit Max Schneider und Gotth. Frotscher, herausgeg. von Helmuth Osthoff, Walter Serauky und Adam Adrio. A. Glas, Berlin.

Wolfgang Fortner: Feier-Kantate für gem. Chor u. Orch. nach Worten von Wolfram Brockmeier. Kl. A. Rm. 2.50. B. Schott's Söhne, Mainz.

Walter Füß: Zwei Choralmotetten. Sängerpart. Rm. —.40 bzw. —.60. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

A. Gastoué: Manuscrit de Musique du trésor D'apt. Librairie E. Droz, Paris.

Francesco Geminiani: Concerti grossi in D-dur, in d-moll und A-dur, für Streicher und Cembalo. Kistner & Siegel, Leipzig.

Ottmar Gerster: „An die Sonne". Hymnische Kantate. 32 S. Kl. A. Rm. 4.50. B. Schott's Söhne, Mainz.

Hermann Grabner: Deutsche Haussprüche für Männerchor. op. 41. Part. no. Rm. 1.—, Chorpart. no. Rm. —.35. Kistner & Siegel, Leipzig.

Georg Friedrich Händel: Vier Kantaten für eine Sopranstimme und Generalbaß. Bearbeitet von Herm. Mulder. Mit italienischem Originaltext und deutscher Textfassung von Hans Joachim Moser. Kistner & Siegel, Leipzig.

Norbert von Hannenheim: 3. Volksmusik-Divertimento für Blechbläser. Rm. 1.—. H. Litolff, Braunschweig.

Karl Hasse: Kammersonate in 5 Sätzen für Violoncello u. Klav. op. 57 Nr. 2. Rm. 1.60. H. Litolff, Braunschweig.

Hans Hickmann: „Das Portativ". Ein Beitrag zur Geſchichte der Kleinorgel. 260 S., kart. Rm. 12.—, geb. Rm. 16.—. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Frederick Hippmann: Europäiſches Bilderbuch Nr. 1—3, zuſ. Rm. 3.75, einzeln je Rm. 1.50. H. Litolff, Braunſchweig.

Helmut Jörns: Turm-Muſiken für Blechbläſer. H. Litolff, Braunſchweig.

Franz König: Feſtliches Vorſpiel für Fanfaren und Blechbläſer. Rm. 1.25. H. Litolff - M. S. Kaſtner, Braunſchweig.

Arthur Kuſterer: II. Suite für Orcheſter. Rm. 6.—. H. Litolff, Braunſchweig.

Heinrich Lemacher: Trifolium für Klavier op. 10. Rm. 1.—. H. Litolff, Braunſchweig.

Joſeph Lauber: „Bilder aus Korſika". 5 Stücke für Flöte. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Hermann Lilge: Fünf kleine luſtige Stücke für Klav. op. 51. no. Rm. 1.50. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hermann Lilge: Sonate für Flöte und Klavier. Rm. 3.—. H. Litolff, Braunſchweig.

Karl Marx: Neue Lieder, op. 29. Nach Gedichten von Herm. Claudius. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Herbert Napiersky: „Wacht auf!" Eine Morgenmuſik, Werk 14. Rm. 1.80. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Flor. Peeters: Zehn Orgel-Choräle op. 39. Rm. 3.—. Schott's Söhne, Mainz.

Johann Pezel: Feierliche Muſik e-moll. Herausgeg. von Adolf Hoffmann. Rm. 1.60. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

J. G. Prod'homme: Les Sonates pour Piano de Beethoven. 293 S. Librairie Delagrave, Paris.

Henry Purcell: Dido's Lament. Oxford University Press, London.

Otto Roy: Deutſche Feierklänge. 36 Seiten, 8°. Rm. —.90. Trowitzſch & Sohn, Berlin.

Sammlung leichter Violin-Duette u. Kanons zur Ergänzung des Lehrſtoffes für den 4., 5. und 6. Violinkurs. Herausgeg. von der Fachgruppe „Muſik" des NSLB. Max Hieber, München.

Wolfgang Scheiger: Kathedral-Meſſe für 4ſt. gem. Chor a cappella. Part. Rm. 4.—; 4 Chorſtimmen je Rm. —.60. A. Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Hans Scherer: Die Blockflöte. 46 S. Ferdinand Mentzen, Berlin.

Franz Schubert - Johannes Brahms: Gruppe aus dem Tartarus. Oxford University Press, London.

Carl E. Seashore: Objective Analysis of Musical Performance (Schriftenreihe der University of Iowa Studies). The University Press, Iowa City, Iowa.

Heinrich Spitta: Zwei Streichermuſiken aus der Kantate „Sonnenwende" Werk 32. Rm. 1.80. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Wilhelm Stahl: Die Lübecker Abendmuſiken im 17. und 18. Jahrhundert. Ernſt Robert, Lübeck.

Hermann Stephani: Drei ſchlichte Lieder für mittlere Singſt. und Streichquartett oder Klav. op. 67 Nr. 1—3. no. Rm. 1.50. Kiſtner & Siegel-Leipzig.

Hermann Stephani: Drei Heide-Lieder für mittlere Singſt. und Streichquartett oder Klav. op. 72 Nr. 1—3. no. Rm. 1.50. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hermann Stephani: Ausgewählte Lieder für 1 Singſt. und Klavier op. 24 III, op. 65 III, op. 69 II, op. 74 I, op. 66 je Rm. —.60, bezw. Rm. —.80. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hermann Stephani: Sechs Krannhals-Lieder f. 1 Singſt. mit Klav. op. 70. Nr. 1—6. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hermann Stephani: Sieben Lieder f. 1 Singſt. mit Klav.-Begltg. op. 58 Nr. 1—7. Einzelpreis no. Rm. 1.—, Geſamtpreis no. Rm. 5.—. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hans Stieber: Ein Zyklus von 4 Geſängen f. Männerchor und a cappella. Nr. 1—4. Partitur kompl. no. Rm. 1.20, je 2 Chorſt. zu jeder Nummer einzeln je no. Rm. —.15. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

H. Sutermeiſter: „Andreas Gryphius". 7 Geſänge f. 4ſt. gem. Chor a cappella. Singpart. Rm. 1.—. Schott's Söhne, Mainz.

Robert Teichmüller: Klavier-Technik. Franz Joſt, Leipzig.

Georg Philipp Telemann: Luſtige Suite in C-dur. Herausgegeben von Adolf Hoffmann. Rm. 2.40. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

G. Ph. Telemann - Gg. Havemann: Konzert für Oboe und Flöte mit Klavier. Rm. 1.60. H. Litolff, Braunſchweig.

Theodor Veidl: Humoreske. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Theodor Veidl: Ballade. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Verzeichnis der im Partituren-Archiv des Deutſchen Sängerbundes Gau Sachſen-Anhalt enthaltenen Partituren. 138 S. Deutſcher Sängerbund, Gau Sachſen-Anhalt.

William Walton: Crown Imperial. Coronation March. f. Kl. Oxford University Press, London.

Carl Maria von Weber: Ausgewählte Schriften. Herausg. von Wilhelm Altmann. (Bd. 17 der „Deutſchen Muſikbücherei") 431 S. Rm. 5.—. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Fritz Werner: Paſſacaglia und Fuge für Klav. Rm. 1.50. H. Litolff, Braunſchweig.

Helmut Weſtermann: Spielmuſik für Streichorcheſter u. Soli op. 31. (Scholasticum Reihe IV, Oberſtufe, Heft 3.) H. Litolff, Braunſchweig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KÖNIG LUDWIG II. UND RICHARD WAGNER: Briefwechsel; hsg. vom Wittelsbacher Ausgleichfonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel. 4 Bände mit über 1200 Seiten Großoktav und 16 Handschriftennachbildun- und 16 Bildbeilagen. Verlag G. Braun, Karlsruhe, 1937.

Mit vollem Recht gilt das große Werk als die „Krönung des Wagner-Schrifttums". „Auf diesen Blättern wird der Freundschaftsbund zweier Menschen lebendig, die beide längst in das Reich der Unsterblichkeit eingegangen sind: der eine, weil er unvergängliche Werke schuf, der andere, weil er diese Werke ermöglichte". Am Tage nach der Uraufführung der Meistersinger (22. Juni 1868) schrieb der König: „Zu Großem hat uns das Schicksal berufen". Die einmalige Eigenart dieses Freundschaftsbundes beleuchtet der Vergleich mit Karl August und Goethe. Bei Antritt der Regierung standen beide Fürsten im Alter von 18 Jahren; Goethe war 26, Wagner 50 Jahre. Goethe und der Weimarer Herzog verlebten eine Jugend in Sturm und Drang. Ihr Verkehr war und blieb auf den Ton burschikoser Brüderschaft gestimmt. Goethe wurde in den Staatsdienst eingestellt, dem er sich durch die italienische Reise zwei Jahre lang entziehen mußte, um wieder Dichter zu werden. Auf die künstlerischen Bestrebungen Goethes hatte Karl August keinen Einfluß. Ganz anders der König, dem Wagner wie ein Erzieher und Führer gegenübertrat. „Er kennt mich und weiß alles von mir. Ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund. Und dies versteht er alles ernst und genau" (Wagner an Frau Wille 4. Mai 1864). Damit ist das Wesen dieser königlichen Freundschaft mit voller Klarheit ausgesprochen: das Hochziel der heiligen deutschen Kunst, zu deren Dienst sich beide verbanden. Am Werden der Werke nahm der König innigsten mitschöpferischen Anteil und sorgte für ihre stilgemäße Wiedergabe nach bestem Wissen und Vermögen. Die Kunst soll den Menschen zu etwas Überpersönlichen erziehen: das war der Leitstern dieses Bundes! Die Briefe des Königs bezeugen durchweg höchste Kultur des Geistes, die er sich selber, namentlich unter Wagners Einfluß, errang. Des Meisters Werke kennt er auswendig, wie die vielen Berufungen auf einzelne Stellen erweisen. Aber auch Schiller und Goethe werden oft herangezogen. Der überschwengliche Ton darf uns nicht beirren: er ist zeitbedingt und in der flammenden Begeisterung begründet. Im Laufe der Jahre werden die Briefe reifer und ausgeglichener, zuletzt abgeklärt. Viele erheben sich zu wahrhaft dichterischem Schwung, wo der König Worte von merkwürdig starker Einprägsamkeit findet. Über Personen und Sachen urteilt er gesund empfindend, oft mit kräftigen treffenden Bemerkungen. An kleinste Einzelheiten der Gespräche mit Wagner, an Örtlichkeiten ihrer Zusammenkünfte erinnert er sich noch nach Jahren. Nirgends stört in diesen Urkunden ein krankhafter Zug. Niemand würde gerade aus den letzten Briefen schließen, daß ihr Schreiber schwer leidend war. Im Verkehr mit dem Meister war die geistige Erkrankung jedenfalls gänzlich machtlos, ausgeschaltet! Der König, der bei seiner nächsten Verwandtschaft jede Vertraulichkeit, jeden kleinen Verstoß gegen die höfische Form rügte, schreibt an Wagner aus rein menschlichem Gefühl ganz natürlich und freundschaftlich. Als der Meister, der meist nur die Anreden „mein König, mein Freund, mein Schirmherr, mein Ludwig" gebraucht, sich gelegentlich „Untertan" genannt, wandte sich der König sehr zartfühlend an Frau Cosima: „Bitten Sie den Freund in meinem Namen herzlich und dringend, er möge sich doch ja nicht mehr als Untertan bezeichnen. Ich bin von ihm erkoren, seinen Willen den Mitmenschen kund zu tun und bin glücklich, sein Freund zu heißen". Rührend schön klingt die Äußerung an Frau Cosima vom 2. Januar 1866, nachdem er, nur um ihn vor Unbill zu wahren, Wagner gebeten hatte, für vermeintlich kurze Zeit München zu verlassen: „Die Stimme in meinem Innern ruft laut und mächtig: Deine erste und heiligste Pflicht ist, Ihn, für den du geboren bist, zu lieben, Ihm zu helfen, wo du kannst, Ihm zugetan zu sein in unverbrüchlicher Treue! Dies ist keine vorübergehende jugendliche Schwärmerei; dies ist das innere Gebot, nach welchem meine Seele handeln will und muß". Und er hat dem Meister trotz vorübergehender Trübungen Treue gehalten bis zum Tode! Dafür zeugen eben diese Briefe, die ohne jeden Eingriff, ohne jede Kürzung, auch da, wo schwerwiegende Fragen deutscher Politik gestreift werden, nunmehr vorliegen und alle bisherigen böswilligen oder törichten Behauptungen widerlegen. Wohl durfte der König oft denken, wie einst Franz Liszt: „einem Freund wie Du ist nicht immer leicht und bequem zu dienen". Wagner stellte sehr große persönliche und sachliche Anforderungen. Staatsgelder standen nicht zur Verfügung: kein Landtag oder Reichstag hätte für Wagner und Bayreuth etwas bewilligt! Der König gewährte alles aus eigenen Mitteln. Überblicken wir den Verlauf dieser Freundschaft im ganzen, so erhellt, daß der König eigentlich der erste Zeitgenosse war, der Wagner in seiner vollen Bedeutung erkannte und förderte. Mit gutem Recht durfte er nach dessen

Tode (1883) zu seinem Kabinettsekretär sagen: „Den Künstler, um welchen jetzt die ganze Welt trauert, habe ich zuerst erkannt, habe ich der Welt gerettet". Ihm war Wagner kein „Musikantenproblem", sondern der Dichter, dessen Werk durch die Tonkunst beseelt wurde. „Ton-Wort-Dichter" prägte der König! Aber noch weiter und tiefer erhob sich sein Blick zur deutschen Kunst und Kultur, die sich nach Wagners letzten Schriften im Bayreuther Gedanken spiegeln soll. Der Gedankenreichtum der Briefe Wagners offenbart eindrucksvoll den Menschen, Künstler, Politiker und Kulturphilosophen. „Die Briefe geben außerdem über die in München, Tribschen und Bayreuth verbrachten Lebensjahre wichtigste Kunde und ziehen den Schleier von Dingen, über die wir bisher nur wenig oder gar nicht unterrichtet waren". Es ist unmöglich, in einer kurzen Anzeige den überreichen Inhalt auch nur anzudeuten! Ich hebe hervor, daß der König auch mit Frau Cosima immer in Verbindung blieb und nicht, wie behauptet wurde, mit ihr brach, als er von ihrem Verhältnis zu Wagner durch Malvina Schnorr-Garrigues unzart aufgeklärt wurde. Nach längerem Schweigen schreibt er am 10. Februar 1869: „daß es von Ihnen und der Freundin nicht etwa als ein Erkälten der Freundschaft angesehen wird, habe ich von Euch treu Geliebten nicht zu besorgen, von Euch, die ihr wißt, mit welch nie erlöschender heiliger Liebesglut ich an Euch hänge; und diese Liebe und Freundschaft überdauert das Grab". Es wäre sehr zu wünschen, daß der Briefwechsel zwischen dem König und Cosima, den wir bisher aus dem Buche du Moulins nur bruchstückhaft und unzuverlässig kennen, als Ergänzung des Briefwechsels zwischen dem König und Wagner neu und unverkürzt herausgegeben würde. König, Meister und Meisterin sind eine untrennbare Dreiheit, ohne deren Zusammenwirken wir niemals Bayreuth erlebt hätten! Noch am 10. Februar 1878 schreibt Wagner: „Gott weiß, ob selbst Ihr königlicher Wille mir Alles hätte sein können, wenn nicht die treue Heilsbotin zugleich als die Mittlerin des so erhabenen Wohles aus der Höhe in die Tiefe des Lebens sich Ihm zugesellt hätte".

Zum Schlusse nur ein paar Aussprüche, die alles sagen. Wagner am 23. August 1878: „Wie ich kein Zeugnis dafür auffinde, daß das, was zwischen uns besteht, schon einmal vorhanden war, glaube ich auch annehmen zu müssen, daß es nie wieder entstehen werde. Sie sind für mich der letzte König, es wird keinen so königlichen wieder geben! Das Ewige ist nicht an Zeit und Raum gebunden, es ist und spottet aller Vergangenheit und Zukunft. Und so ist unsere Liebe, mein König!" Der König am 15. Juli 1866: „Der Tag wird kommen, an welchem auch die Welt den tiefen Sinn unseres unauflöslichen Bundes erkennen wird". Am 25. Febr. 1869: „Ich segne das Geschick, welches wollte, daß ein König erlesen wurde, um Ihnen zu dienen". Am 14. August 1865: „Und wenn wir beide längst nicht mehr sind, wird doch unser Werk noch der späteren Nachwelt als leuchtendes Vorbild dienen, das die Jahrhunderte entzücken soll, und in Begeisterung werden die Herzen erglühen für die Kunst, die gottentstammte, die ewig lebende". Mit voller Klarheit verkündet der König so das Hochziel dieses einzigen Freundschaftsbundes, der allem Gönnertum und Günstlingswesen ganz fern steht, wie Wagner schon am 1. Mai 1866 schrieb: „Das Gesetz des Gemeinmenschlichen ist in keinem Maaßstabe an uns zu legen. Dies ist Königs- und Dichterliebe! Sobald Sie eben nur ein königlicher Musikliebhaber sind, ich der beliebte Opernkomponist bin — und so sieht uns die gemeine Welt an — ist der Zauber gelöst, und wir haben kein Recht mehr, dem blöden Urteil des Haufens zu trotzen".

Das Buch ist sehr vornehm und würdig ausgestattet und von Dr. Strobel mit wissenschaftlicher Gründlichkeit sorgsam betreut, eine wahrhaft königliche Gabe von unermeßlichem Wert! Es verlangt einen Leserkreis, der befähigt und gewillt ist, höchste deutsche Kunst und Kultur zu erahnen und den Führern zu dieser göttlichen, übermenschlichen Welt treu zu folgen. Das Bild des Königs steigt mit leuchtender Schönheit und Reinheit aus diesen Blättern empor, wo alle dunkeln Schatten seiner Krankheit verschwinden: „Immer liechter, wie er leuchtet, sternumstrahlet hoch sich hebt".

Professor Dr. Wolfgang Golther.

RUDOLF GRISSON: Herrscherdämmerung und Deutschlands Erwachen in Wagners „Ring des Nibelungen". 1934. Adolf Klein-Verlag, Leipzig 3.

„Richard Wagner ist mehr als nur ein großer Künstler. In seiner Persönlichkeit und in seinem Werk hat die Sehnsucht der Deutschen nach der endlichen Einheit symbolisch Gestalt gewonnen. Wenn das einige deutsche Volk ihn heute ehrt, so verehrt es in ihm aber auch den Meister, der an einem gigantischen Beispiel gezeigt hat, daß echtes Schöpfertum scheinbar unüberwindliche Widerstände am Ende doch zu bezwingen vermag."

Aus dem Geiste dieser Worte unseres Führers, aus dem Geiste Richard Wagners, der den ahnungsvollen Ausspruch getan hat: „Ich arbeite für die Erwachenden" hat uns auch ein junger aus der strengphilologischen Schulung Wolfgang Golthers hervorgegangener Rostocker Gelehrter eine neue Arbeit über den „Ring des Nibelungen" vorgelegt, die auch von einem anderen auf das heutige dritte Reich hinweisenden Wagnerwort erfüllt ist: „Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, die eine gemeinsame Not empfinden", denn er sagt am Schlusse seiner Schrift: ...... „Erst wenn die gemeinsame Not ein starkes Gefühl der Gemeinschaft begründet und den Willen weckt zu wirklicher Betätigung

der Liebe, zu freudiger Selbstverantwortung in voller Freiheit, wenn die Forderungen Gottes höher gestellt werden, als die Forderungen menschlicher Einrichtungen, dann erst wird die Zeit kommen, da der „Ring des Nibelungen" ganz gewaltige Wirkungen auslösen wird."

Von dem Nachweis eines Gemeinschaftserlebens, das sich im Ringdrama offenbart, ist die ganze Abhandlung des Verfassers überhaupt erfüllt. Denn „Rheingold" und „Walküre" sind „vergangenes" Gemeinschaftserleben, „Siegfried" und „Götterdämmerung" sind „erhofftes", „geahntes" Gemeinschaftserleben. Wagner spricht hier aus einer geahnten Gemeinschaft zu einer werdenden Gemeinschaft im Sinne des vom Verfasser nicht genannten Bayreuth. Trotz der umfangreichen Literatur, die sich allein über dieses Meisterwerk Wagners verbreitet, scheint mir in dieser Festlegung des Begriffes des Gemeinschaftserlebens der gewaltigen Ringtragödie als Leitgedankens eine bisher noch nicht bemerkte Bedeutung seiner Wirkung hervorgehoben worden zu sein.

Auch in der Anlage und Durchführung des großen Themas des Verfassers ist dieser Gemeinschaftserlebnisgedanke erkennbar, den „Ring" als völkisches Erlebnis zu erfassen, z. B. in der Deutung der Erweckungsszene Brünnhildens durch Siegfried: Die letzte Szene des „Siegfried" bringt dann das große, erhoffte Erleben: „Das Volk wacht auf". Und doch betont der Verfasser: „Das (nämlich „das Entstehen von Wagners Dichtung aus der symbolischen Weltanschauung des Mittelalters") hat für uns seine Schwierigkeit; denn unsere realistische Weltanschauung versteht die Sprache der Symbolik nicht mehr. Unsere Denkweise steht der Verstandesklarheit Hebbels näher, dessen Nibelungen aber nicht aus dem Geiste ihrer, sondern unserer Zeit geschrieben wurden und daher unecht wirken." Wir können also die Deutung des Wagner'schen Dramas durch die Symbolik als Gemeinschaftserlebnis im Sinne unseres Führers und des Verfassers selbst nicht wohl entbehren.

Prof. Dr. Arthur Prüfer.

RICHARD C. SCHUSTER: Richard Wagner und die Welt der Oper. Dramaturgische Studie. 247 Seiten. Neuer Filser-Verlag, München 1937.

Diese Abhandlung des kurz nach der Niederschrift leider verstorbenen Verfassers setzt sich zur Aufgabe, „die Fundamente bloßzulegen, aus denen der Riesenbau von Richard Wagners Bühnenschöpfungen emporwuchs". Fußend auf des Meisters Ausspruch von 1851, daß zwischen dem „Lohengrin" und Wagners weiterem Vorhaben eine „Welt" liege, unterzieht Schuster die sechs ersten Bühnenwerke einer Sonderdurchforschung. Diese verharren, wie der Betrachter nachzuweisen sucht, sämtliche noch im „Bannkreis der Oper", indes das „Drama" nur vereinzelte Zukunftszüge in sie vorauswirft. Innerhalb der 15jährigen Schaffenszeit der ersten Lebenshälfte werden sodann Weiter- und Höherentwicklungen zum großen Endziele des Dramas als „ersichtlich gewordener Tat der Musik" aufgezeigt: während „Die Feen", „Liebesverbot" und „Rienzi" noch mehr Ergebnisse eines verstandesmäßigen Kalküls sind, werden „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" bereits von innen empfangen und gestaltet im Sinne eines „überschwänglichen, aber organisch gebildeten Gefühls".

Richard C. Schuster ist mit einem gründlichen Fachwissen, künstlerischer Einfühlungsgabe und spürbarer Liebe zu Wagner und seinem Werk an die Arbeit gegangen. Vor allem jene Vorbedingungen, Beziehungen und Anregungen, aus denen diese ersten sechs Bühnenwerke erflossen, werden in umfassender Weise dargestellt. Letztere kommt gerade jenen Schöpfungen, mit denen sich die Operndramaturgie bisher weniger beschäftigt hat, also den „Feen", dem „Liebesverbot" und „Rienzi" förderlich zugute. Im allgemeinen geht Schuster vom Stand- und Blickpunkt des Dramaturgen aus, zieht aber auch das Musikalische in den Kreis seiner Betrachtungen. Allenthalben eine gründlich unterbaute, gewissenhafte Arbeit, wohl berufen, im breit angeschwollenen Wagnerschrifttum einer Notwendigkeit zu genügen! Dr. Wilhelm Zentner.

HEINRICH SIEVERS: Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig. Veröffentlichungen der Niedersächsischen Musikgesellschaft. Heft 2. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1936.

Diese gediegene musikwissenschaftliche Untersuchung der liturgischen dramatischen Osterfeiern in Niedersachsen, im besonderen der im Handschriftenschatz der Braunschweiger Stiftskirche St. Blasien erhaltenen Osterspiele trägt zur Erhellung eines für die deutsche mittelalterliche Kultur- und Musikgeschichte sehr wichtigen Gebietes, das bisher meist nur einseitig philologisch betrachtet wurde, in bedeutsamer Weise bei. Sievers weist überzeugend nach, daß wir in dem Braunschweiger Spiel das reifste Beispiel eines liturgischen Gesamtkunstwerkes vor uns haben, in dem eine durch eigene Erfindung und abgeklärten Formensinn ausgezeichnete Musik dem dramatischen Geschehen den notwendigen Nachdruck gibt. Er sieht hier eine musikdramatische Höhe erreicht, „wie wir sie erst viel später im Oratorium und in der Oper wiederfinden". Prof. Dr. Steglich.

Musikalien:

für Chorgesang

HEINRICH LEMACHER: Vier Soldatenlieder für Männerchor a cappella, op.. 98 Nr. 1 „Ich habe Lust, im weiten Feld". Nr. 2 „Eine Kompagnie Soldaten". Nr. 3 „Das Rehlein". Nr. 4 „Ein Schifflein sah ich fahren". Partitur Rm. —.80,

als Chorpartitur Rm. —.20. Verlag von Anton Böhm u. Sohn, Augsburg und Wien.

Leichte und wertvolle Bearbeitungen, die unſere gute Chorliteratur bereichern. „Ich habe Luſt, im weiten Feld" hat Lemacher für 3ſtimm. Männerchor geſetzt. Der cantus firmus liegt in der Mittelſtimme; die Außenſtimmen nehmen ihre Motive teils aus dem Lied, teils bewegen ſie ſich in ihrer eigenen, geſanglichen Weiſe immer dem Sinn des Ganzen dienend. Nr. 2 zeigt geſchmackvollen, harmoniſchen Satz. Dabei iſt alles recht leicht, ſo daß auch unſere kleinen Chöre keine Schwierigkeiten finden. Der volkstümliche Chor „Das Rehlein" wird überall Freude bereiten. Die Terzengänge in den Tenören im Verein mit den Baßquinten (zu Anfang des Chores) dienen dem Marſchrhythmus. Imitationen beleben den Rhythmus. Sämtliche Chöre ſind — wie oben erwähnt — leicht und auch für kleine Chorvereinigungen wärmſtens zu empfehlen. Joſef Schneider.

HEINRICH LEMACHER: Volksliedbearbeitungen für vierſtimm. gemiſchten Chor mit Inſtrumenten ad libitum, op. 98: Nr. 5 „Verſtohlen geht der Mond auf". Nr. 6 „Die bange Nacht iſt nun herum". Nr. 7 „Wer geht mit, juchhe, über See". Nr. 8 „'s Regiment ſein Straßen zieht". Verlag Böhm und Sohn, Augsburg und Wien. Preis jeder Nummer: Partitur Rm. —.80, als Chorpartitur Rm. —.20.

Auch in dieſen gemiſchten Chören finden wir Sorgfalt in der Harmonik und feinen Sinn für Klang. Entzückende Bearbeitungen des Kölner Meiſters. In der Wahl und melodiſchen Geſtaltung der begleitenden Soloinſtrumente zeigt ſich wiederum Lemachers rechte Künſtlerweiſe.

Joſef Schneider.

HERMANN ERDLEN: „An die deutſche Nation", für Männerchor a cappella. Partitur (zugleich Stimme 0,20.) Verlag Hochſtein & Co., Heidelberg.

Der Text iſt von H. Erdlen neugefaßt. Den Eingang und die Zwiſchenſätze zum cantus firmus, den cantus firmus ſelbſt, geſtaltet H. Erdlen teils in meiſterhafter Polyphonie, teils in markiger Homophonie zu einem einheitlichen Ganzen. Derartige erſtklaſſige Bearbeitungen ſind für ſtrebſame Chorvereinigungen nur zu empfehlen. Joſ. Schneider.

HERMANN ERDLEN: „Bauernvolk", für Männerchor a cappella. Partitur 1,20 Rm. Jede Stimme 0.25 Rm. Verlag K. Hochſtein & Co., Heidelberg.

Ein ſtark polyphon geführter, großangelegter Chor mit kraftvoller Tonſprache. Da und dort auftretende harte Klänge ſind durch Text und ſtrenge Führung bedingt. Für leiſtungsfähige Vereine eine wertvolle Neuerſcheinung. Joſ. Schneider.

KURT THOMAS: Sechs heitere und beſinnliche Chorlieder und Madrigale nach Worten von Wilhelm Buſch, Werk 27. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die zahlreichen Aufführungen und die begeiſterte Aufnahme von Kurt Thomas' Werk 27 können viel mehr ſagen, als was eine kurze Beſprechung nur anzudeuten vermag: daß nämlich Kurt Thomas mit einer Auswahl aus den vielen Gedichten Wilhelm Buſchs, die man ſich gegenwartsnäher kaum denken kann, und ihrer Vertonung wiederum bewieſen hat, welch feinſinniger Künſtler er, der Meiſter des aufgelockerten Chorſtiles iſt, wenn er die Worte des norddeutſchen Humoriſten und Philoſophen unter Verwendung malender und charakteriſierender Motivik „heiter und beſinnlich" erklingen läßt.

Prof. Michael Schneider.

OTTO SIEGL: „Abendopfer", Kantate für Altſolo, Violine, gemiſchten Chor und Orgel, op. 91. Verlag von Anton Böhm u. Sohn, Augsburg und Wien.

Der Kölner Komponiſt Otto Siegl hat mit dieſer Kantate auf den Terſteegenſchen Text „Nun ſich der Tag geendet" die begleitete Chorliteratur um ein wirkungsvolles Werk bereichert. Bei ähnlicher Anlage und Beſetzung wie die Regerſche Choralkantate baut ſich Siegls Kantate im Gegenſatz zu Reger auf einer frei erfundenen Choralmelodie auf, deren thematiſche Beſtandteile im Laufe des Werks in verſchiedenſter Verarbeitung wiederkehren. Zum vierſtimmigen gemiſchten Chor tritt eine Altſtimme, umſpielt von den Arabesken einer Solovioline, wobei die Orgel teils mit figurativ aufgelöſten Akkorden teils mit ſelbſtändigen kontrapunktiſchen Führungen begleitet. Die techniſchen Anforderungen, die das Werk an die Ausführenden ſtellt, ſind nicht allzu hohe, ſo daß die Kantate ſchon aus dieſem Grunde jedem Chor, der neue Muſik ſingen will, empfohlen werden kann.

Prof. Michael Schneider.

WALTER REIN: „Die Bergleute". 1. Glück auf. 2. Von Ort. 3. Die Knappen. Part. Nr. 1 Rm. 1.50, Nr. 2 u. Nr. 3 je 1.00 Rm. Stimmen je 0.25 Rm. Verlag K. Hochſtein & Co., Heidelberg.

Den Texten gemäß zeichnet W. Rein plaſtiſche Bilder. Er arbeitet in den drei Chören mit treffenden obſtinaten Themen und kanoniſchen Führungen mit ihren Umkehrungen Die Chöre ſind geeignet für mittlere Chorvereinigungen und verdienen ſtärkſte Beachtung. Joſ. Schneider.

J. GATTER: Op. 77: Pro Patria, Chorſuite für drei gleiche Stimmen: I. Deutſches Lied (R. Dehmel); II. Das ewige Deutſchland (Reinh. Brauer); III. Dennoch! (H. Gerhard). Ernſt Eulenburg, Leipzig. Geſamtpartitur Rm. 1.—; Geſamtſtimme je Rm. —.25.

In leichtem harmoniſchem Satz geſchrieben, mit gefälliger Stimmführung ausgeſtattet und durchweg wohlklingend, ſcheinen dieſe Lieder mehr den Frauen- als den Männerſtimmen auf den Leib geſchrieben. Prof. Joſ. Achtélik.



ZFM-Archiv

Abt Dr. h. c. Albanus Schachleiter

geb. 20. Januar 1861

gest. 20. Juni 1937

KREUZ UND QUER

Abt Schachleiter †

Von Paul Ehlers, Solln bei München.

Im Hause „Gott Dank“ im oberbayerischen Orte Feilnbach, wo er bei seinen treuen Freunden Dr. Engelhard und Frau seit vielen Jahren liebevollste Aufnahme und Pflege genossen hat, ist Sonntag, den 20. Juni 1937, um 1/21 Uhr nachts Abt Albanus Schachleiter verschieden. In der Allerheiligen-Hofkirche zu München, dem Orte, wo er mit seiner geliebten Schola Gregoriana jahrelang feierliche Gottesdienste zelebriert hatte, lag er dann aufgebahrt. Mit schwarzem Tuche ausgeschlagen das Portal der Kirche, davor schwarze Pilonen, woran silberne Lorbeerkränze hängen, und Lorbeerbäume: unzählige Menschen gehen durch diese Ehrenpforte des Todes hinein in die bis an die Deckenwölbungen mit ihren reichen Malereien gleichfalls schwarzverhängte Kirche, um von dem verewigten Kirchenfürsten Abschied zu nehmen. Auf hohem Katafalk, umgeben von brennenden Kerzen, von einer militärischen Ehrenwache behütet, liegt im schwarzen Ordenskleide der Benediktiner, der Mann, der um seines offen bekundeten Deutschtums willen am Ende eines an äußerem Glanze reichen, aber mit ungeheuchelter Demut geführten Lebens als Mensch und Priester schmerzlichste Leiden durchmachen mußte, der Mann, der, weil er nach seiner von den Tschechen betriebenen Vertreibung aus dem durch ihn zu höchster künstlerischer Weihe erhobenen Stifte Emaus bei Prag in München Predigten aus deutschem Geiste hielt, sich schon bald zu Adolf Hitler bekannte, ihm und seinem kämpferischen Willen unerschütterliche Treue trotz allen Schmähungen und Verfolgungen bewahrte und sich keinem unwürdigen Zwange beugen wollte, für lange Jahre der Ausübung der von ihm mit voller Hingebung reinster Gläubigkeit verwalteten priesterlichen Handlungen beraubt wurde, ehe ihm, dem gläubigsten und gehorsamsten Sohne seiner katholischen Kirche dank vor allem des tatkräftigen Eingreifens unseres Führers vom Papste Pius XI. die Erlaubnis, die heilige Messe zu zelebrieren, wiedergegeben ward. In der Münchner Allerheiligen-Hofkirche, wo ich, der Protestant, einstmals in ehrfurchtsvoller Ergriffenheit und Andacht des Verewigten gregorianischen Feiern gelauscht habe, habe ich auch mit stummem Gruße ihm die letzte Verehrung bezeigt. Friedevoll leuchtet das bleiche Gesicht aus der schwarzen Kapuze hervor — aber das Auge ist geschlossen, dieses große, mächtige Auge, das auch aus dem Greisenantlitze mit unerloschenem Glanze strahlte, das so liebreich gütig und doch auch wieder so feurig blicken konnte, wann ihn, den Gottgeweihten, die Musik ergriff. Gott und Musik: das waren ja die beiden Pole, um die seine Seele kreiste. Wie sich bei ihm beides in eins verschmolz, wie er seinem Gotte die Musik als herrlichste der irdischen Künste zur Dienerin machte, wie er wiederum die Musik im Gottesdienste zur höchsten Ehre zu erheben trachtete, das hat er in seinem Stifte Emaus gezeigt, das hat er später auch nach seiner Heimkehr nach Deutschland in der Gründung der Schola Gregoriana zu München zu neuem Wirken erweckt.

Man kann von Abt Schachleiter nicht sprechen, ohne zugleich von Adolf Hitler zu sprechen. Gerade in unseren Tagen, deren Luft von dem verlogenen Gezeter einer Verfolgung der katholischen Kirche in Deutschland widerlich genug widerhallt, sollte sich der Blick auf diese beiden über allen Zank und Streit weit hinausragenden Gestalten richten, um zu der Erkenntnis zu führen, daß in Adolf Hitlers Reiche kein Raum für Religionskämpfe ist. Treu, wie Schachleiter zum Führer hielt, hielt auch der Führer zu dem Nationalsozialisten im katholischen Priesterkleide. In diesem Treubunde hat es niemals ein Wanken und Schwanken gegeben. Oft hat Adolf Hitler durch die Tat bewiesen, was er von Abt Schachleiter dachte. Als der von seinen eigenen Ordensbrüdern Geschmähte, von priesterlicher Engstirnigkeit und Unduldsamkeit Verklagte und um sein höchstes Gut: die Ausübung seines seelsorgerischen Amtes Gebrachte in der tiefsten Not saß, schickte Hitler einen Sonderbeauftragten zu Kardinal und Papst, um die Aufhebung des ungerechten Verbotes zu erlangen. Das ist bekannt. Wenig bekannt jedoch ist, daß der Führer den Verfehmten vor dem denkwürdigen 21. März 1933 hat telefonisch ersuchen lassen, ihm in Potsdam privatim eine Messe zu

lesen. Diese Episode aus den Beziehungen von Führer und Kirchenfürst ist bezeichnend für den einen wie den andern. Wie sie die hochherzige, zarte Gesinnung des Führers offenbart, so ersieht man aus der Antwort des von diesem Akt edler Zuneigung innerlichst Ergriffenen, wie ernst und rein er seine Pflichten gegenüber der kirchlichen Obrigkeit, die ihm doch schweren Unrechtes genug zugefügt hatte, auffaßte; denn er konnte aus Gewissenspflicht den Wunsch des Führers nicht erfüllen, weil über ihn die Suspension verhängt war und er sich durch die Ausführung des Anerbietens des Führers einer Gehorsamsverletzung gegen den Papst schuldig gemacht gehabt hätte. Lernt daraus, ihr Ängstlichen und vor allem ihr Heuchler und Splitterrichter! Lernt aus dem Beispiele Alban Schachleiters, wie man ein treuer Diener der katholischen Kirche und doch ein Nationalsozialist sein kann!

Daß der Führer Treue mit Treue vergilt, beweist die Tatsache, daß die Beisetzung des sterblichen Teiles des verehrungswürdigen Heimgegangenen auf des Führers Befehl als Staatsbegräbnis erfolgt. Ob er noch andere Ehrungen des Mannes, der mit Recht den Namen eines Deutschen führt, im Sinne hat, wissen wir nicht. Aber es liegt nahe, gerade jetzt, da wir den Einzug Anton Bruckners in die Ruhmeshalle erlebt haben, an die Möglichkeit zu denken, daß wir auch die Büste des deutschen Abtes Albanus Schachleiter einst in der Walhalla grüßen dürfen.

Roms Kirche und die Musik: die eine wie die andere heißt man „international". Der große Tote lehrt, daß die wahre Übervolklichkeit einzig und allein möglich wird, wenn man seinen Dienst an Kirche und Musik als ein seines Stammeswesens uneingeschränkt Bewußter und als ein seinem Volke mit zäher Treue Anhangender ausübt.

Abt Alban Schachleiter

zum 75. Geburtstage (20. Januar 1936).

Von Paul Ehlers, Solln bei München.

Es grüßt heut Deutschland dich, den kühnen Streiter
Im Ordenskleid, den tapfern Wegbereiter,
Der, seinem Gotte treu und seinem Blute,
Für Wahrheit stritt mit ungebeugtem Mute,
Der sich den Höllenmächten aus dem Osten
Entgegenstemmte auf verlornem Posten,
Bis daß, zu ganz Europens schlimmer Schmach,
Was du erbaut, zu Schutt zusammenbrach.

Der deutschen Erde echtester der Söhne,
Im Schöpfer liebst du auch das hehre Schöne;
Auf Erden kann an Wundern nichts erblühen,
Wovon nicht Seele dir und Sinn erglühen;
Musik muß dir, dem Priester, offenbaren
In ihrer Schönheit Maß den Geist des Wahren:
Geheimnisse entschleiern ohne Zahl
Sich dir im gregorianischen Choral.

Wenn Emaus mit seiner Pracht vergangen,
Wenn seine Gottesdienste auch verklangen,
Und war's dein Los, für deinen Mut zu büßen:
Unzählige von deutschen Herzen grüßen
Den freien, stolzen Mann in heißem Lieben,
Der seiner deutschen Mutter treu geblieben,
Dem seiner Ehre Hort niemalen feil,
Und rufen hell: „Dem deutschen Abte Heil!"

Abt Schachleiter und die Regensburger Bruckner-Festtage.

Wir stehen noch ganz im Banne der großen Bruckner-Festtage mit den einzigartigen Feierstunden in der Minoritenkirche zu Regensburg. Wenige aber wissen, daß wir gerade dieses Erleben dem Manne mit verdanken, an dessen Bahre wir heute in tiefer Trauer stehen: Abt Alban Schachleiter verfolgte die Vorbereitungen zur großen Bruckner-Ehrung — bereits an das Krankenlager gefesselt — mit größter Anteilnahme und er war es, der dem Führer unsere Bitte um eine Hilfe zur Umgestaltung der Minoritenkirche in einen Musikraum, mit

wärmster Befürwortung übermittelte. So danken wir seinem Eintreten und des Führers darauf erfolgter großzügiger Bereitstellung der Mittel für die Beschaffung der Orgel und der übrigen notwendigen Umgestaltungen, die Erstehung des von den Musikern so lange ersehnten Idealraumes für große Musik. Und damit ist der Name des großen Musikfreundes und gütigen Menschen Abt Schachleiter, der immer zu helfen bereit war, mit der Geschichte der Bruckner-Bewegung für immer aufs engste verbunden. Z.

Hugo Röhr †.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

In München, wo er in den letzten Jahren bereits im Ruhestande lebte, ist der langjährige Kapellmeister der Bayerischen Staatsoper und Komponist Hugo Röhr im Alter von 71 Jahren unerwartet einem Schlaganfall erlegen. Der Verstorbene, am 13. Februar 1866 zu Dresden geboren, empfing seine musikalische Ausbildung an der Musikhochschule seiner Vaterstadt, wo er Schüler Wüllners und Blaßmanns war. Die eingeschlagene Dirigentenlaufbahn führte ihn über Augsburg, Prag und Breslau im Jahre 1892 nach Mannheim, wo er unter anderem die Uraufführung von Hugo Wolfs „Corregidor" zu leiten hatte. Auch als er ein Jahr danach, 1896, an die Münchener Hofoper berufen wurde, um diesem Institut volle 38 Jahre in vorbildlicher Treue zu dienen, zählte die musikalische Deutung von Hugo Wolfs einziger Oper zu den bedeutendsten Leistungen Röhrs, der sich auf des Komponisten persönliche Anweisungen berufen konnte und demzufolge die Wolfschen Tempi und Vortragsvorschriften als eine Art heiligen Vermächtnisses wahrte. Im übrigen umspannte Röhrs Wirksamkeit das Gesamtgebiet der Oper von der leichten Spieloper bis zu „Parsifal". Wie kaum ein zweiter ist er mitten im Repertoire gestanden: wenn Röhr am Pulte saß, waren stets Mitwirkende wie Hörer von dem beruhigenden Gefühl beherrscht, daß „nichts passieren konnte", denn er galt als Mann der unbedingten musikalischen Sicherheit, die sich jeder Lage gewachsen zeigte, überaus gewandt und zuverlässig im Übernehmen, Nachdirigieren und Einspringen, kurzum, ein Mann, wie er jeder großen Bühne unentbehrlich ist, das verkörperte Pflichtbewußtsein, die absolute Musikalität!

Auch als Chorleiter ist Hugo Röhr im Münchener Musikleben hervorgetreten und hat als solcher eine Zeit lang an der Spitze des Münchener Lehrergesangvereins gestanden. Seit dem Jahre 1924 leitete er eine Dirigentenklasse an der Münchener Akademie der Tonkunst; viele seiner Schüler wirken heute an deutschen Bühnen und im Konzertsaal.

Neben dieser ausübenden Tätigkeit und seinem Lehramt hat Hugo Röhr zudem Zeit gefunden, sich auch selbstschöpferisch auszusprechen. Der Männergesang verdankt ihm eine Reihe satztechnisch hervorragender und zündender Kompositionen, von denen die „Chorballade" am bekanntesten geworden ist. Das Oratorium „Ekkehard" hat zahlreiche Aufführungen erlebt. Ein Bühnentreffer ist Hugo Röhr mit der reizenden kerndeutschen Spieloper „Frauenlist" gelungen; zu diesem vielgespielten, feinsinnigen Einakter hat der Komponist später mit „Coeur Dame" ein tragisches Gegenstück geschaffen und damit ein gegensatzreiches, abendfüllendes „Duo" erzielt. Besonderes Bühnenglück haben Röhrs Bearbeitungen mehrerer Opern von Rossini gemacht, davon die Neufassung der entzückenden „La Cenerentola" unter dem Titel „Angelina" eine dauernde Bereicherung unseres Opernspielplans geworden ist.

Um die Wertschätzung der Musik.

Zum 100. Geburtstag Hans Sommers am 20. Juli 1937.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Im vielgestaltigen Kulturbild des 19. Jahrhunderts ist die Gestalt Hans Sommers eine der wenigen Erscheinungen, deren Blickkreis über die Unmittelbarkeit des Tages hinausging. Es soll dabei hier nicht die Rede sein von seinem künstlerischen Schaffen, das in Liedern und romantischen Opern mehr das aus spontaner Aufgeschlossenheit und hellhörigem Empfinden erworbene Klanggefühl Liszts und Wagners als das Anerzogene seiner Lehrer Julius Otto Grimm, Adolph Bernhard Marx und Wilhelm Meves offenbart, es soll auch nicht von

der Bedeutung des Muſikhiſtorikers Sommer geſprochen werden, der als erſter die geſchichtliche Stellung eines Schürmann entdeckte und dieſe ſeine Entdeckung mit der Herausgabe von deſſen Oper „Ludovicus Pius" unterſtrich. Denn dieſe beiden Funktionen in ſeiner Lebensaufgabe ergeben nur ein unvollſtändiges Bild ſeiner von glühendem Idealismus beſeelten Perſönlichkeit.

Sommer, der im Hauptberuf Mathematiker und Phyſiker war und als ſolcher ſogar in den Jahren 1875 bis 1881 das Rektorat der Techniſchen Hochſchule ſeiner Vaterſtadt Braunſchweig innehatte, ſtellte aus eigener Erfahrung und aus der Kenntnis der geſchichtlichen Tatſachen heraus die Forderung eines geſetzlichen Schutzes für das geiſtige Eigentum des ſchöpferiſchen Muſikers auf. Mit der Betonung dieſer ſozialen Frage, die er in einer anſehnlichen Reihe von Aufſätzen behandelte, kämpfte er um die „Wertſchätzung der Muſik" (1898), indem er auf das traurige Schickſal all der Großen verwies, die in Not und Verarmung ſtarben, während die Nachwelt von dem Ruhm ihrer Werke auch den wirtſchaftlichen Gewinn hatte. Aus der Notwendigkeit einer geſetzlichen Regelung folgerte Sommer, daß über den privatrechtlichen Schutz hinaus auch dem ſchöpferiſchen Muſiker eine günſtigere Baſis zur Verbreitung ſeiner Werke geſchaffen werden müſſe. In ſeiner Schrift „Muſik im Volkshaushalt" (1908) begründet er dieſen Gedanken mit dem uns heute ſo ſelbſtverſtändlichen Satz: „Es lohnt ſich auch heute noch, das Gute und Schöne auch den Unbemittelten, die vielfach die dafür Empfänglichſten ſind, ſo früh wie möglich zugänglich zu machen. Die geiſtigen Werte ſind für die ganze Nation geſchaffen, nicht nur für Privilegierte."

Sommers Lebenswerk iſt erfüllt. Er ſelbſt legte Hand an, indem er 1898 gemeinſam mit Röſch und Strauß die „Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer" ins Leben rief. Der andere Teil ſeines Werks, der der Hineintragung guter Muſik in breiteſte Kreiſe des Volkes galt, iſt unſerer Zeit vorbehalten geblieben. Sommer, der Liſzt und Wagner naheſtand, hat ſich durch ſeine von hohem Berufsethos durchdrungene Aktivität, die ihm noch im höchſten Lebensalter — er ſtarb 85jährig 1922 — erhalten geblieben war, den Ruhm einer Tat erworben, die in ihrer Tragweite der an die Seite zu ſtellen iſt, die vor ihm Liſzt mit der Schaffung eines Muſikerberufes und der Hebung ſeines ſtändiſchen Wertes und Bewußtſeins ausgeführt hat.

Ewald Sträßer zum Gedenken.

Zur 70. Wiederkehr ſeines Geburtstages, 27. Juni 1937.

Von Prof. Dr. Oskar Kaul, Würzburg.

Sein 7. Lebensjahrzehnt zu vollenden, war Ewald Sträßer nicht vergönnt. Als vor vier Jahren der deutſchen Muſikwelt die Kunde von ſeinem Ableben kam, da wußten ſeine rheiniſchen Landsleute und wer ihm in ſeinem letzten Stuttgarter Wirkungskreis nahe geſtanden, wohl am beſten die Schwere dieſes Verluſtes zu ermeſſen. Ein Meiſter ſeiner Kunſt war dahingegangen, der die letzten Früchte ſchöpferiſchen Wirkens längſt eingebracht und der Nachwelt ein reiches und wertvolles, jedoch — trotz ſtarker Einzelerfolge — keineswegs voll anerkanntes muſikaliſches Erbe hinterließ, und mit ihm eine Perſönlichkeit, die auf reinſten Zuſammenklang von Künſtler- und Menſchentum abgeſtimmt war. Seinem vornehm beſcheidenen Weſen widerſtrebte es ganz und gar, ſich in Szene zu ſetzen, und noch weniger hätte ſein unbeirrbares künſtleriſches Gewiſſen es über ſich gebracht, um äußerer Geltung willen Zugeſtändniſſe an den Geiſt der Nachkriegsjahre zu machen, gegen deſſen Irrungen und Wirrungen ſein unbeſtechliches Ethos ſich auflehnen mußte. So kam es, daß die Muſik dieſes „Unmodernen" zu ſeinen letzten Lebzeiten nicht den ihrem geiſtigen Gewicht und ihrem Reichtum an Schönheit gebührenden Widerhall fand, daß vieles von dem Geſamtertrag ſeines Schaffens unbekannt blieb oder überhaupt nicht an die Öffentlichkeit gelangte. Mittlerweile hat der Zeitabſtand den Blick geſchärft, ſein Lebenswerk ſteht in klarem Umriß und voll überſehbar vor Augen. Wiewohl für Sträßers Kunſt nicht das Schickſal der Vergeſſenheit zu befürchten iſt — neuerdings begegnet man ſeinem Namen im Konzertſaal und Rundfunk



ZFM-Archiv

Professor Dr. Carl Thiel

Direktor der Kirchenmusikschule zu Regensburg

geb 9. Juli 1862



ZFM-Archiv

Univerſitätsmuſikdirektor

Prof. Dr. Hermann Stephani

geb. 23. Juni 1877

erfreulich oft —, erſcheint es heute dieſem echt deutſchen Meiſter gegenüber als eine ſchöne Pflicht, das Bild ſeiner ſchöpferiſchen Perſönlichkeit kurz ins Gedächtnis zu rufen.

Seitdem Sträßers Gattin, die treue Hüterin ſeines künſtleriſchen Nachlaſſes, ein ſorgſam bearbeitetes vollſtändiges Werkverzeichnis herausgegeben, läßt ſich die Vielſeitigkeit ſeines Schaffens recht überſchauen. Wie manche Manuſkript gebliebene Arbeit findet ſich darin, die die Werkſtatt nie verließ, ſei es daß ſtrenge Selbſtkritik ſie zurückhielt oder daß ihr Schöpfer ſich ſcheute, ſie einer verſtändnisloſen Öffentlichkeit preiszugeben. Man iſt überraſcht, den bereits bekannten ſtattlichen Ertrag an Orcheſter-, Kammer- und Klaviermuſik, an Chor- und Sologeſängen durch eine Fülle anderer Kompoſitionen (u. a. auch geiſtlicher Muſik) bereichert zu ſehen. Die Vielfalt des muſikaliſchen Sprachvermögens legt zunächſt die Frage nach dem Schwerpunkt ſeiner ſchöpferiſchen Bedeutung nahe. Sie würde ſich zugunſten des Sinfonikers entſcheiden, der in den Orcheſterwerken — man denke etwa an die prächtige G-dur-Sinfonie oder an das vortreffliche, auch ſoliſtiſch dankbare Violinkonzert op. 55 — ſeine durchaus originelle Erfindungskraft und überlegene Beherrſchung der Ausdrucksmittel ſtärkſtens offenbart, wenn nicht auch ſeine geiſtvoll durchdachte und klangſchöne Kammermuſik (u. a. das Streichquartett in e-moll oder das Klarinettenquintett) ſowie die fein empfundene Geſangslyrik davon überzeugte, daß er ebenfalls auf dieſen Gebieten ſein Beſtes gab. Worin äußert ſich dies Beſte an Sträßers Kunſt? Die charaktervollen Züge ſeines Weſens, Erbanlage und Heimatverbundenheit haben ſeiner aus dem Vollen ſchöpfenden Phantaſie Richtung gegeben. Tiefer Lebensernſt, ehrfürchtiges Erfülltſein von einer hohen Aufgabe ſpricht aus dieſer Muſik, doch freudig bejahend gewinnt das rheiniſche Temperament des Sohnes des Bergiſchen Landes Macht über ſie, trägt Sonne und Humor in den ſtillen Bereich ſeines Denkens und Fühlens. Und ſo gewichtig und geiſtig anſpruchsvoll immer dieſe Sprache als Kunſt ſich äußern mag, ſie läßt zugleich im beſten volkstümlichen Sinne die Stimme des Heimatbodens deutlich vernehmen. Den Reichtum und die Eigenart ſeiner Begabung geſtaltend auszuwerten, dazu ſtand Sträßer feinſtes Stilgefühl und auf allen Schaffensgebieten das vollkommene techniſche Rüſtzeug zu Gebote. Er war durch die ſtrenge Schule Franz Wüllners am Kölner Konſervatorium hindurchgegangen und hatte in unabläſſigem Studium an großen Vorbildern, von Bach angefangen, weitergelernt, um auf dieſem Wege ſelbſt zur Meiſterſchaft gelangend den ganzen Einſatz eines hervorragenden Könnens in die Wagſchale zu werfen. Auch nach dieſer Seite hin verſtanden gab Sträßer ſein Beſtes nicht allein in den inſtrumentalen Großformen, ſondern ebenſo im kleinen Klavierſtück wie im ſchlichten Lied. Daß es ihn auch zur Vokalmuſik ſo ſehr hinzog, iſt eigentlich ſelbſtverſtändlich, denn die Sangesfreude des Rheinländers lag ihm ja im Blut. Daß er die Literatur für gemiſchten und Männer-Chor mit hochwertigen, aller Liedertafelei fernſtehenden Stücken bereicherte, dafür werden ihm die Chorvereine beſonderen Dank wiſſen. Hier wie in den Sololiedern, feinſinnigen Zeugniſſen eines kerngeſunden, doch in Wort und Ton überaus gepflegten Stils, iſt der warme Herzenston, den Sträßers Menſchentum ſeiner Muſik mitgab, vielleicht am eindringlichſten zu ſpüren.

Sträßers Stellung in der Muſikgeſchichte der Jahrhundertwende liegt heute eindeutig feſt. Er war kein Parteigänger des Fortſchritts, obgleich er die muſikaliſchen Errungenſchaften ſeiner Zeit für ſeinen Eigenſtil wohl auszunutzen verſtand. Sein Glaubensbekenntnis wurzelte in der klaſſiſchen Tradition; ohne ihn einer beſtimmten Richtung einzugliedern, wird man ihn jedenfalls in die Reihe derer verweiſen, in denen Brahmsſcher Geiſt noch fortlebte, die das Zeug dazu hatten, im Zeitalter der Programmuſik und des Impreſſionismus tatkräftig für die abſolute Muſik einzutreten.

Karl Thiel zum 75. Geburtstag.

Von Dr. Johannes Maier, Regensburg.

Am 9. Juli kann Prof. Dr. Karl Thiel in ungebrochener körperlicher und geiſtiger Friſche ſeinen 75. Geburtstag begehen. In Verehrung beglückwünſcht zu dieſem Tage die deutſche Muſikwelt die hochverdiente Perſönlichkeit Meiſter Thiels, deſſen raſtloſes, von einem nimmermüden, feurigen Idealismus für den kulturellen Hochſtand der deutſchen Muſik durchdrun-

genes Wirken und Schaffen den am 9. Juli 1862 zu Klein-Oels geborenen Sohn seiner oberschlesischen Heimat bis heute jung erhalten hat. Auf Karl Thiels Leben und Persönlichkeit können buchstäblich die schönen Worte Schleiermachers Anwendung finden: „Nie werd ich mich alt dünken, bis ich auch fertig wäre; aber nie werd ich fertig sein, weil ich weiß und will, was ich soll". Es ercheint kaum möglich im Rahmen weniger Zeilen den außerordentlichen Reichtum des Thiel'schen Lebenswerkes und dessen vielfachen Segen für die deutsche Musikpädagogik aufzuzeigen. Die Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik wußte, was sie Karl Thiel verdankt, als sie in feierlichem Festakt zu seinem 70. Geburtstag in der Aula seine Büste aufstellte. Nach fast 40jähriger segensreicher Lehrtätigkeit an diesem Institut ging der Direktor der Anstalt 1927 bei Erreichung der „Altersgrenze" in ungebrochener Kraft in Pension. Der damalige preußische Staat sozialistischen Regimes wußte vielleicht nicht zu schätzen, was das Wirken Karl Thiels für das Berliner Institut bedeutet hatte. Mag sein, wie Paul Schwers zum 70. Geburtstag in der „Allgem. Musikzeitung" schrieb, daß „Thiel mit aller Kraft innerlich und wohl auch amtlich gegen die Kestenberg'schen Pläne der Schulmusikerziehung und gegen den Jöde'schen Jugenddilettantismus, überhaupt gegen alles was zwangsläufig eine solide und sinngemäße Fachausbildung unmöglich machen mußte, sich entgegenstemmte". Die Zeit hat gelehrt, wie sehr er im Wesentlichen mit seiner Auffassung der Musikpädagogik Recht behielt. Eine Generation von Musikerziehern: Kirchen- und Schulmusikern, Dirigenten und Komponisten aber ist aus der Berliner Schule dieses hochverdienten deutschen Musikpädagogen hervorgegangen. Diese Generation verdankt der überaus fähigen und unermüdlichen Lehrtätigkeit dieses Mannes Wesentliches und grundlegend Bestes ihrer musikalischen Ausbildung. Nachdem Thiel jahrzehntelang mit Zurückstellung seiner Person als getreuester Mitarbeiter Hermann Kretschmars für dessen Sanierungspläne der deutschen Musikerziehung gekämpft hatte, wurde er immer mehr der getreue Eckart, die treibende Kraft in der Reorganisation des Musikunterrichts an den höheren Lehranstalten Preußens. Der Nachfolger Kretschmars, der mit unvergleichlicher Arbeitsenergie und Tatkraft 1922—1927 das Direktorat der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik führte, konnte Musikerzieher, Organisten, Kirchenmusiker, Dirigenten von Format in die deutschen Lande entsenden. Schon zu einer Zeit, wo in Deutschland die a cappella-Chorkultur noch sehr darniederlag, trat Karl Thiel tatkräftigst für die Pflege der unvergänglichen Schätze alter Vokalmusik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts ein, brachte dieselben in einer Fülle mustergültiger Ausgaben (sämtlich im Sulzbach Verlag-Berlin) wieder ans Licht, schuf bereits in den 90er Jahren als Chorleiter von St. Sebastian-Berlin und in dem „Verein für klassische Kirchenmusik" und später als Akademiedirektor in dem weithin berühmten „Thiel'schen Madrigalchor" den entsprechenden Klangkörper, mit dem er in geradezu vorbildlicher und Aufsehen erregender Weise diese Perlen alter und auch neuerer Chorliteratur zum tönenden Leben erweckte. Hier vereinigte sich der unvergleichliche Kenner der Chorliteratur mit dem feinsinnigsten Deuter dieser Werke, dem Stimmbildner des Chores. Unschätzbar groß in der weiten Ausstrahlung seiner Lehrtätigkeit, in dem beispielgebenden Vorbild an seine Schüler ist gerade Karl Thiels Verdienst um die Hebung des deutschen Chorwesens.

Wer Thiels kompositorisches Schaffen, das die Opuszahl 35 kaum überschritten hat, kennt, wird sehr bedauern, daß ein gerütteltes Maß oder Übermaß musikpädagogischer und organisatorischer Arbeit dem Meister nicht mehr Muße zur Betätigung dieses seiner eindeutigen Begabung ließ. In einer Anzahl größerer und kleinerer Kirchenwerke (Messen, Motetten), sowie einiger weltlicher Werke zeigt sich Thiel als ein Meister des strengen Stils, hält sich jedoch fernab von einer schablonenhaften und dünnblütigen Kopie des Vokalstils der Altklassiker, wie sie die Caecilianer pflegten. Seine Harmonik atmet unverbrauchte farbige Würze, kraftgesättigte Herbe, seine Kontrapunktik verrät in jeder Note den Meister, um nur als ein Beispiel seine Motette: „Laudate Dominum" über Themen Gabrielis zu zitieren, die zu den unvergänglichen Perlen der Chorliteratur gehört. Nicht zu vergessen die vielen, vielen ausgezeichneten und stilvollen Bearbeitungen deutscher Volkslieder, die aus Karl Thiels Feder hervorgegangen sind.

Nicht lange blieb Professor Thiel in Ruhe, als er als Direktor der Berliner Akademie pensioniert wurde. Im Jahre 1929 wurde er durch das Vertrauen des Regensburger Bischofs mit der Leitung und Reorganisation der Regensburger Kirchenmusikschule beauftragt. Mit einem wahren Feuereifer ging der erfahrene Pädagoge und tatkräftige Organisator an die innere und äußere Reorganisation eines kirchenmusikalischen Instituts von reicher Tradition und von Weltruf. Die Unterrichtsziele der Schule wurden bedeutend erweitert, der Lehrkörper vergrößert, die Studienzeit auf 4 Semester erhöht, die Anforderungen für die Aufnahmen bedeutend verschärft. Mit der Reorganisation des Lehrplans erreichte die Anstalt unter Karl Thiels Führung bald die staatliche Anerkennung, erlebte sie schon in den ersten Jahren von Thiels Direktorat ein ungeahntes Emporblühen, das sich auch in einer Verdoppelung der Schülerfrequenz geltend machte. Hier auf Regensburger Boden erwuchs Thiel eine neue Lebensaufgabe; hier schafft und wirkt er rastlos und unverdrossen in dem frohen Bewußtsein manches von dem Erbe seines großen oberschlesischen Landsmannes Karl Proske erfüllen zu können und in engster Zusammenarbeit mit dem Regensburger Domchor die kulturelle Sendung von Regensburgs großer kirchenmusikalischer Tradition weitertragen zu dürfen. Einer jungen Generation von Kirchenmusikern gilt hier von neuem seine Lehrtätigkeit, mit aller Liebe und mit hohem Verantwortungsbewußtsein. Doch nicht nur der Schule; derselbe Thiel, der als Fünfundsiebziger noch an die zwanzig Wochenstunden gibt, ist jung, rege und rüstig geblieben wie als Lehrer so auch als Musikpolitiker, als Organisator, als Leiter der Fachschaft VI (Kath. Kirchenmusiker) in der Reichsmusikkammer und Mitglied des Verwaltungsbeirats. Dem Musikleben der Stadt Regensburg gereicht seine Tätigkeit zu großem Segen; Thiel gestaltete mit Domchor und Kirchenmusikschule herrliche und großangelegte „Feierstunden deutscher Kultur“, ließ das „Johannisfingen“ am Hohen Dom wieder aufleben; er greift selbstlos helfend, planend und gestaltend überall da ein, wo man im musikalischen Leben einer aufstrebenden Stadt des Rates und der Tat eines der erfahrensten und verdientesten deutschen Musikpädagogen nicht entraten kann. In diesem rastlosen, begeisterten Einsatz für deutsche Musikkultur, für eine gesunde musikalische Volkskultur, mit diesem echt deutschen Idealismus ist Karl Thiel jung geblieben. Alle diejenigen, die den Menschen Thiel kennen, in seiner sprichwörtlichen Bescheidenheit, seiner aufrichtigen Herzensgüte und Hilfsbereitschaft, seiner spartanischen Bedürfnislosigkeit, seiner immensen Begeisterungsfähigkeit, werden mit uns den Jubilar an seinem 75. Geburtsfeste umso herzlicher grüßen: „Ad multos annos“.

Hermann Stephani zum 60. Geburtstage.

Von Dr. Fritz Leinert, Marburg a. Lahn.

Am 23. Juni konnte Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Stephani seinen 60. Geburtstag feiern. — Die Vereinigung des Musikdirektorenamtes mit der (a. o.) Professur für Musikwissenschaft an der Marburger Philipps-Universität ist so recht der Ausdruck für die außergewöhnliche Vielseitigkeit Hermann Stephanis, die sich nach künstlerischer wie auch nach wissenschaftlicher Seite hin äußert. Wenn wir Stephanis überaus reicher und fruchtbarer praktischen Tätigkeit als Universitätsmusikdirektor und Leiter des Marburger Musiklebens zunächst gedenken, so geschieht das einmal, weil für den Musikfreund dieser kleinen Universitäts-Stadt hier der am deutlichsten wahrnehmbare Punkt von Hermann Stephanis Wirksamkeit erkennbar wird, dann aber auch aus einem Gefühl tiefen Dankes für all' die wahrhaft kulturelle Aufbauarbeit, die hier in kleinen Verhältnissen und oft unter den schwierigsten Umständen von ihm geleistet wurde und wird. — Seit 1921 ist der Jubilar Universitätsmusikdirektor und hat seitdem dem Marburger Musikleben in aufopfernder, selbstloser und von hohem Idealismus durchdrungener Tätigkeit gedient und damit in weiten Kreisen Bewunderung und Anerkennung erregt. Bedenkt man doch, daß er bei den engen Kleinstadtverhältnissen mit einem Orchester, das sich vornehmlich aus Dilettanten zusammensetzt — hin und wieder durch auswärtige Berufsmusiker verstärkt wurde —, Bruckners 4. und 8. und Kauns 3. Symphonie aufführte, jedes Jahr etwa zwei große Oratorienkonzerte veranstaltete, und zur Feier des 150-jährigen Musiklebens der Stadt Bachs h-moll-Messe zur Aufführung brachte, um nur einige

Daten zu nennen. Eine reiche Erfahrung und ungewöhnliches Einfühlungsvermögen im Umgang mit Chor und Orchester, gepaart mit echtem Musikantentum und sicherem Stilgefühl konnten diese überzeugenden Leistungen ermöglichen. Leider wurde er oft von manchen Seiten — auch von offiziellen Kreisen — mißverstanden; aber diese Schwierigkeiten konnten das innere Feuer zu unermüdlichem Schaffen nicht ersticken.

Eng verbunden mit Stephanis praktischem Wirken ist sein Eintreten für große verkannte Meisterwerke. So hat er eins der schwersten Probleme in glücklicher Weise zu lösen versucht: eine Neubearbeitung von Webers „Euryanthe". Sodann erschienen Neuausgaben von Händels „Judas Makkabäus" und „Jephta". Besonders um „Jephta" machte sich Hermann Stephani verdient; war er es doch, der im Jahre 1911 die überhaupt erste Aufführung des Oratoriums (160 Jahre nach der Komposition dieses letzten Werkes Händels) als damaliger Organist der Andreaskirche zu Eisleben und Dirigent des dortigen Bachvereins wagte.

Stephanis wissenschaftliche Schriften zeigen deutlich die Wesensmerkmale seiner Doppelbegabung: künstlerisch erleuchteter Geist und exakte Wissenschaftlichkeit. Schon während seiner Münchener Studienzeit bei Theodor Lipps, bei dem er mit einer Abhandlung „Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen" (1903 und 07) promovierte, wandte er sich besonders der Musikästhetik und -Psychologie zu. Neben seinen Arbeiten: „Das Vierteltonproblem, das Verhältnis von pythag. und naturreiner Stimmung als psychologisches Problem" (1925) und „Polare Harmonik bei Beethoven" (1927) haben wohl die Schriften: „Der Charakter der Tonarten" (Regensburg 1923) und „Grundfragen des Musikhörens" (1925) das größte Interesse erregt, vor allem darf die erstgenannte Schrift als grundlegend bezeichnet werden. Nicht zu vergessen seien Stephanis Bestrebungen um Vereinheitlichung der Notierung für Orchesterpartituren. Schon bevor Schillings, Weingartner, Capellen und Giordano für eine teilweise Reform der Partiturnotierung eintraten, forderte Hermann Stephani konsequente Einheitlichkeit in Schlüssel und Stimmung. Dem nach tieferer Erkenntnis strebenden Laien sollte damit der Weg zu den Meisterwerken der Tonkunst erleichtert werden (Rob. Schumanns Manfred-Ouvertüre in Einheitspartitur 1905).

Das Bild der Persönlichkeit Hermann Stephanis wäre unvollständig, wollte man nicht sein kompositorisches Schaffen zu würdigen versuchen. Neben der schwungvollen Festouvertüre op. 5 und der großen Fuge für Orgel op. 12 ragen unter seinen Werken besonders Lied- und Chorkompositionen hervor. So sei in diesem Zusammenhang auf op. 18, 10 „Herr, du Hort" für Chor und Streichorchester, op. 21 „Der Herbstwald" für 4—8stimmigen Chor und Orchester, op. 22 „Dankgesang" hingewiesen; op. 34 sind wirkungsvolle Frauenchöre, op. 38 packende vaterländische Chöre. Stephanis Lieder sind aber besonderer Beachtung wert. Da wären u. a. die Fritz Erdner-Lieder op. 20 — darunter die ausgezeichnete Goldsucherballade „Alaska" — ferner die „5 Gesänge für mittlere Stimme" op. 19 mit der Ballade „Der Triumph des Lebens". Nicht zuletzt seien die Kanons op. 16a, b, c (Breitkopf) und die leider zu wenig bekannten Kinderlieder „Kinderland" op. 30 (20 Gesänge für mittlere Stimme und Klavier, Kistner) erwähnt, die voll entzückender, intimer Stimmung sind. Die bis jetzt vorliegenden Kompositionen bieten eine wahre Fundgrube für den Sänger, der sich bemüht, sein Programm von der allgemeinen Konzerttretmühle fernzuhalten. Nachdrücklichst hingewiesen sei auf die kürzlich bei Kistner & Siegel erschienenen Lieder op. 58 (Texte von Rudolf und Helene Beneke), op. 65, 66, 67, 69, op. 70 (Texte von Juga Krannhals), op. 72 und op. 74. Neben Strophenliedern wie den drei schlichten Liedern op. 67 (nach Texten von Bonne, Stehr und v. Fallersleben) und den drei „Heideliedern" von Heinrich Anacker op. 72 finden sich anspruchsvolle Gesänge wie die 5 Krannhals-Lieder op. 70. Letztere geben in ihrer Gesamtheit ein besonders klares Bild von der Eigentümlichkeit des Stephanischen Liedschaffens: die Gesangslinie schwingt frei-ausholend in großen Intervallschritten; diese Melodik ist von stärkster Kraft und wird in ihrer Führung nie durch rein Deklamatorisches zersplittert. Das Melos der Singstimme bildet gleichsam einen den ganzen Gesang überwölbenden tektonischen Bogen (so etwa in Nr. 2, 4 und 6). Die Klavierbegleitung verzichtet auf einfache Untermalung des Textgeschehens und stößt mit ihrer „Stimmigkeit" in ganz neuen Raum vor.

Karl Erb — ein Bild des deutschen Künstlersängers.

Zum 60. Geburtstag des Meisters am 13. Juli 1937.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Karl Erb ist ein Sohn der schwäbischen Erde. In diesem gesegneten süddeutschen Landstrich hat das Lied von je eine wahre Herzensheimat besessen. In Treuen wußte die schwäbische Empfindungstiefe das Erbe des Volkslieds zu wahren und zu hegen, um es vor allem in den ländlichen Bevölkerungskreisen weiterklingen zu lassen, ein Begleiter durch's Leben, mit dem sich Freud' und Leid des Daseins freundgleich teilen ließ. Es ist kein Zufall, wenn solchem Boden eine reiche Nachlese echter Volkslieder wie „Ich hatt' einen Kameraden", „Steh' ich in finst'rer Mitternacht", „Morgenrot, Morgenrot", „Das ist der Tag des Herrn", „Droben stehet die Kapelle" und „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein" entblühte, denn Dichter wie Wilhelm Hauff, Ludwig Uhland, Justinus Kerner und Eduard Mörike sind tief durchklungen gewesen von der ihrem Stammestum eigenen inneren Musik, und ein Friedrich Silcher brauchte nur hinauszuwandern in die Dörfer seiner schwäbischen Heimat, um von den Lippen seiner Landsleute alter Volksweisen eine Fülle zu pflücken. Die eingeborene Sangesfreudigkeit der Schwaben ist ja sprichwörtlich geworden.

Sie bildet auch den Urgrund der Erb'schen Sangeskunst. Ihr Atem ist es, der diese mit dem Unmittelbarkeitshauch des Seelenhaften durchströmt und dem künstlerischen Wollen jene entscheidende Richtung weist, die mit dem Gesange nicht nur ins Ohr des Hörers, sondern tiefer, in dessen Herz zielt. Für die Ergötzung der Sinne genügt der Stimmvirtuose; der Künstlersänger bestätigt den Gesang als Gottes Gabe.

In Ravensburg, der überlieferungsreichen alten Schwabenstadt, die schon zur Zeit der letzten Staufenkaiser Stadtgerechtigkeit empfangen, reich an ehrwürdigen Baudenkmälern mit jenem südlichen Einschlag, wie dieser an Plätzen zu finden ist, wo die durchziehende Handelsstraße eine nahe Beziehung zu italienischer Baukunst schafft, inmitten südschwäbischer Hügellandschaft, die sich von dort dem schwäbischen Meer, dem nahen Bodensee, entgegensenkt, ist Karl Erb am 13. Juli 1877 zur Welt gekommen. Stimme und musikalische Veranlagung zeigten sich bereits in frühen Kinderjahren. Diese Naturgaben konnten indes keine bessere Schule durchmessen als die des Chor- und Sängerknaben, in deren erzieherischer Fruchtbarkeit gar mancher bedeutende Musiker herangewachsen ist. Wenn wir in Karl Erb heute einen der grundmusikalischsten, stilhaltungsvollsten Sänger bewundern, so sind die Keime dieses Feingefühls bereits in jenen frühen Jugendtagen entwickelt und entfaltet worden. Allerdings hat Erb, auch als die Schulzeit zur Neige ging und die Berufsfrage an ihn herantrat, nicht daran gedacht, den Gesang zur Lebensaufgabe zu machen. Die Schwaben sind klare, lebenskluge Köpfe. Und da die Schulzeugnisse gut, die Handschrift sogar sehr gut war, sah sich der junge Mann, als ob dies eine Selbstverständlichkeit sei, von der elterlichen Fürsorge in die sichere Laufbahn des städtischen Beamten geschoben. Auf diesem Gleise rollte zunächst sein Leben ein volles Lebensjahrzehnt weiter.

Karl Erb zählte nahezu 30 Jahre und nannte sich bereits stolz wohlbestallter Gas- und Wasserwerkshauptkassier, ein Titel der freilich höher war als das Gehalt, als er für die Sängerlaufbahn entdeckt wurde. Anläßlich eines Gastspiels der Stuttgarter Hofoper in Ravensburg wirkte Erb als Chorsänger mit. Der Intendant von Putlitz war begeistert. Er machte seiner Entdeckung den Vorschlag, umzusatteln. Erb hat sich die Sache reiflich überlegt; in den Jahren, in denen er stand, fiel die Aufgabe des Berufs, in dem man es bereits zu etwas gebracht hatte, nicht leicht. Allein der Stuttgarter Theatergewaltige, ehrlich überzeugt von der Außerordentlichkeit des Erb'schen Stimmtums, ließ nicht locker, und so folgte endlich der Ravensburger Hauptkassier dem lockenden Rufe an die Oper der württembergischen Landeshauptstadt.

Den ungewöhnlichen Stimmgaben Karl Erbs wurden noch ungewöhnlichere Bewährungsproben zugemutet. Es ging in der Tat auf Biegen und Brechen, um alles oder nichts. Ohne die geringste Gesangsanleitung stellte man den neuentdeckten Tenor, dem Stimmstudium und bewußtes Singen noch ein Buch mit sieben Siegeln bedeuteten, nicht etwa erst in Nebenrollen, sondern sofort in tragenden Partien heraus, so daß der Neuling in seinem Probejahre bereits

ſieben große und größte Aufgaben ſeines Fachs und zwar den Mathias Freudhofer im „Evangelimann", den Lohengrin, den Buddha in der Uraufführung von Adolf Vogls „Maja", den Maſſarena in Aubers „Schwarzen Domino", den Achill in Glucks „Iphigenie in Aulis", den Fauſt in Gounods gleichnamiger Oper ſowie den Walter Stolzing zu bewältigen hatte! Das Ergebnis bedeutete Sieg auf allen Linien, aber nichtsdeſtoweniger war Erb — ſo ſchnell ſchoſſen die Schwaben damals nicht! — bereits ein gemachter Prominenter. Denn ſang er heute den Lohengrin, ſo blieb es ihm nicht erſpart, um das Handwerk von Grund auf kennen zu lernen, morgen etwa im „Tannhäuſer" zu ſtatieren. Allein nicht nur die Bekanntſchaft mit dem Handwerk, auch eine ſolche mit den Kollegen vom Bau zu machen fand der junge Sänger reichlich Gelegenheit. Wenn ihn das Los traf, lediglich als Komparſe zu amten, verſchloſſen ſich ihm die Sologarderoben, und Erb mußte in die Ankleideräume des Chores überſiedeln, weil man den „Anfänger" in den Gemächern der Halbgötter nicht dulden wollte. Dünkel, Neid und Mißgunſt der anderen machten dem am Geſangshimmel aufſteigenden Stern die Anfänge ſeiner Bühnenlaufbahn zum Dornenpfad. Die harte Schule des Theaters formte jedoch auf dieſe Weiſe nicht allein den künſtleriſchen, vielmehr auch den menſchlichen Charakter Karl Erbs, der im Gegenſatz zu der Überheblichkeit, den Gehäſſigkeiten und Heimtücken, die ihm begegneten, voll echter Schwabengradheit, ſchlicht und wahrhaftig, leutſelig und gütig, mit einem Wort der Adelsmenſch von Herzens Gnaden blieb, in deſſen Geſang deshalb ſtets die Reſonanz ſeeliſcher „Innen"räume, menſchlich echten und edlen Gefühls erlauſchbar iſt.

Eifrig wurde nach den erſten Erfolgen das unerläßliche Geſangsſtudium betrieben, mit zähem Fleiße Verſäumtes nachgeholt, und es zeugt für die Beſcheidenheit und Einſicht des Künſtlermenſchen Karl Erb, daß er ſich, ungeachtet ſeiner frühen Triumphe, die anderen vielleicht zu Kopfe geſtiegen wären, von der großen Bühne in Stuttgart beurlauben ließ, um ſich erſt an einem kleineren Theater über ſeine Kräfte und Möglichkeiten völlig klar zu werden, dort die Anfänger-Vorurteile durch Schaffung eines ſtattlichen Rollenfundus vergeſſen zu machen und ſo gerüſtet den Schritt zu höchſten Zielen zu wagen. Lübeck nahm ihn mit Freuden. Dort hat er alles geſungen, was der bunte Spielplan von ihm erheiſchte, heute Operette und morgen den Siegfried in der „Götterdämmerung".

Bald nach ſeiner Rückkehr nach Stuttgart verkörperte der Künſtler in einer privaten Aufführung von Hans Pfitzners „Armen Heinrich" in München die Titelrolle. Jeder, der Erb nur einmal in dieſer Rolle erleben durfte (Heinrichs Abſchied von ſeinen Waffen habe ich nicht mehr mit derart herzverzehrender Schmerzensgewalt, gleichſam mit blutender Stimme, die köſtliche Stelle „In deiner Jugend zarter Blüte" nie wieder mit dem Ausdruck ſo unendlicher Zartheit ſingen hören!), wird begreifen, daß der Intendant von Speidel ganz Ohr war. Drei Gaſtſpiele folgten, ſchlugen glänzend ein — über eine begeiſtert anerkennende Beſprechung hat der Beglückte ſogar Freudentränen vergoſſen! — und der Vertrag mit der Münchener Oper war getätigt. Die ganz große Zeit des Bühnenkünſtlers Karl Erb, der übrigens der letzte königlich bayeriſche Kammerſänger ward, hub an.

Wo beginnen, wo enden, wenn man der unvergleichlichen Leiſtungen der Erb'ſchen Geſtaltungskunſt in dieſen zwölf Jahren nur einigermaßen erſchöpfend gedenken will? Beſonders unvergeßlich wird ſich vielen der Mozartſänger eingeprägt haben. Gedenkt man des Belmonte, Oktavio, Ferrando und Tamino, wie ſich dieſe im Einmaligen des Erb'ſchen Stimmtums unſerer Erinnerung vermählt haben, iſt man in der Tat verſucht, das ſtolze Wort zu wagen: „Wir werden nimmer ſeinesgleichen hören!" Denn dieſer Tenor mit der wundervoll müheloſen, ſtets ungequälten, weil natürlichen Höhe, die ihren Beſitzer jedoch nie verlockt hat, Stimmakrobatik zu treiben oder gar virtuoſe Rekorde aufzuſtellen, geſchmeidigt zu einem wahrhaft zaubervollen, wie im zarteſten Silberglanz erſchimmernden Piano, mit ihrer heldiſchen Kraft, in ihrem adligen, höchſt perſönlichen Timbre, das eben nur Karl Erbs ſein konnte, ſobald man ſeiner Kehle nur einen einzigen Ton erklingen hörte, war berufen zur Idealerfüllung des Mozartgeſangs und ſeiner ſeeliſchen Inhalte, ſeiner Zartheit und Schwärmerei, ſeines ritterlichen Feuers und ſeiner dämoniſchen Leidenſchaft. Man könnte bei dem aus dem Lebenskreis des ſüdſchwäbiſchen Barocks hervorgegangenen Karl Erb an Urbeziehungen zum verwandten Genius Mozarts denken.

Indes, bloßes Spezialiſtentum wäre niemals unſeres Meiſters Sache geweſen. Hinter dem Mozartſänger ſtand der Wagnerſänger nicht zurück. Als man in München 1913 die erſte Aufführung des „Parſifal" im Prinzregententheater wagte, ward Erb zum Träger der Titelgeſtalt auserſehen. Mit ihm, der den dritten Aufzug mit einer Ausdrucksinnigkeit und Darſtellungshoheit ſondergleichen zu geſtalten wußte, fühlte man ſich tatſächlich an „geweihtem Ort". Nicht anders erging es dem Hörer mit ſeinem Lohengrin, ſeinem Walter Stolzing. Dieſe kann man ebenſo wenig vergeſſen wie ſeinen Floreſtan, ſeinen Nureddin im „Barbier von Bagdad", ſeinen Bacchus in der „Ariadne auf Naxos". Der Geſtalter in Erb fühlte ſich jedoch zu höchſtem Perſönlichkeitseinſatz angeeifert, wenn er von den einigermaßen gleichförmigen Aufgaben des Tenor-Liebhabers zu den lockenderen Zielen tiefgreifender Charakterformung vorſtoßen durfte. Ich habe ſeitdem keinen Loge mehr erlebt, der in der Stimmfärbung dergeſtalt den Ausdruck des Neidvoll-Hämiſchen hätte hörbar werden laſſen können wie Karl Erb, ohne ſich dabei des geringſten Naturalismus' in der prachtvoll flüſſigen, akzentdurchprägten Deklamation ſchuldig zu machen. Seine Geſtaltung des Alviano in Schrekers „Gezeichneten", der Tragödie des häßlichen Menſchen, zählt für mich zu den nachhaltigſten Eindrücken, die ich je von einem Sänger und gar vom Schauſpieler im Sänger empfangen. Bei ſolchen beſonderen Gaben, wie ſich deren nur wenige Tenöre rühmen durften, konnte, als Pfitzners „Paleſtrina" im Juni 1917 zur Uraufführung in München vorbereitet wurde, über die Beſetzung der Titelrolle kein Zweifel herrſchen. Sie fiel ſelbſtverſtändlich an Erb, und dieſer erſte Paleſtrina iſt für mich bis auf den heutigen Tag der vollkommenſte geblieben.

Doch nicht im Ernſte allein erſchöpfte ſich unſeres Meiſters Geſtaltungskunſt; eine ſeiner gewinnendſten Eigenſchaften iſt von jeher ſein unverfälſchter, gemütvoller Schwabenhumor geweſen, der nicht, ein Ausfluß eines klügelnden Verſtandes, aus dem Intellekt, vielmehr unmittelbar und erwärmend aus dem Herzen quillt. Mit wieviel ſchalkhafter Draſtik wußte Erb etwa die Verkleidungen des Grafen Almaviva in Roſſinis „Barbier von Sevilla" darzuſtellen, und wenn ſeit ſeinem Weggang von München, Hugo Wolfs „Corregidor" nicht mehr auf dem Spielplan der Bayeriſchen Staatsoper erſchienen iſt, ſo war mit einer der Gründe, daß keiner der Nachfolger ſich an den Maßen meſſen laſſen wollte, die ein Karl Erb normgleich für die Titelpartie aufgeſtellt hatte.

In München wuchs der Künſtler ferner in die Aufgaben des Oratorien- und Liedgeſangs hinein dank einer planmäßigen, natürlichen Entwicklung, reifend und ſich zu immer reinerer Vergeiſtigung erhebend mit der Zahl der Lebensjahre. Als ein bedauerlicher Unfall den Künſtler zwang, ſeiner Bühnentätigkeit, die er ſeit 1925 am Charlottenburger Opernhaus ausgeübt hatte, zu entſagen, widmete er ſich, nach ſeiner Heimat Ravensburg in einem Zug echter Schwabentreue zurückkehrend und von dort aus nun in deutſchen Landen konzertierend, ausſchließlich dem Konzertſaal. Sein Evangeliſt in Bachs Matthäuspaſſion, den er ſchon nahezu 300mal geſungen, ließ ihn als Bachinterpreten zu europäiſcher Berühmtheit gelangen, denn Erb bringt für dieſe erhabenſte Aufgabe, die einem Sänger werden kann, nicht nur alle ſtimmlichen und ſtimmtechniſchen, ſondern zugleich die ſeeliſchen Vorausſetzungen mit, ein von heiliger Andacht erfüllter Künder des Evangeliums.

Die Neigung zur Lyrik, zu allem Liedhaften in der Kunſt liegt unſerem Meiſter, wie ich ſchon eingangs erwähnte, im naturſinnigen Schwabenblute. Menſchen aus ſeiner Gegend ſind tiefe Empfinder. Ihnen erſchließt ſich die keuſche Knoſpe der Liedſeele, die ſich einem oberflächlichen Opernvirtuoſen nie eröffnen würde. Mit wieviel Stilbewußtſein weiß unſer Meiſter zu ſcheiden zwiſchen Arien- und Liedſtil als zwei völlig getrennten Welten! So iſt er im letzten Lebensjahrzehnt zum Liedgeſtalter geworden, der nur wenige neben ſich, keinen aber über ſich zu dulden hat. Es gibt keinen leidenſchaftlicheren Sucher und glücklicheren Finder auf dem Felde des „unbekannten Schubert" als Karl Erb, und wer etwa das wundervolle „Nachtſtück", „Totengräbers Heimweh" oder „Vor meiner Wiege", Perlen ſeiner Geſangs- und Verinnerlichungskunſt, noch nicht von ihm gehört haben ſollte, hat dieſe Stücke noch nie in ihrer höchſtmöglichen Vortragserfüllung erlebt. Schumann, Franz, Brahms, Hugo Wolf und Hans Pfitzner — kann der Seelenkern ihrer Lyrik tiefſchürfender gedeutet werden als durch dieſen berufenſten Spielmann deutſcher Liedherrlichkeit? Dabei naht Karl Erb jeder ſeiner Auf-

gaben mit der Demut des wahren Künſtlers. Iſt er doch verhältnismäßig ſpät zur Deutung mancher Lieder gekommen, weil er ſich jetzt erſt würdig und befähigt fühlte, ſie im urſprünglichen Schöpferſinne zu geſtalten. Und wenn er ein Lied von einem anderen Sänger in höchſter Vollendung wiedergegeben glaubte, hat er lieber auf die eigene Darſtellung verzichtet aus Scheu, hinter jenem Vorbild zurückzubleiben. Aber längſt iſt Karl Erb ſelbſt als Liederſänger ein größtes Vorbild geworden, des entſcheidenden Geheimniſſes mächtig, ſtets alles, aber nie zuviel zu geben: nie das Zuviel einer virtuoſen Abſicht, aber immer das Alles des ganzen Menſchen, der, andere zu beglücken und zu erheben, vom eigenen Herzblut ſpendet. Wenn Karl Erb ſingt, ſtrahlen die Augen, leuchten die Geſichter. Die Menſchen ahnen in ihm den Einklang von Kunſt und Leben, von Menſchen und Künſtler. Dies Künſtler- und Menſchentum könnte man aber, ſo dünkt mich, in keinem ſchlichteren und innigeren Bilde zeigen, als es der Meiſter kurz vor ſeinem 60. Geburtstage von ſich ſelbſt entworfen hat, wenn er ſchreibt:

„„Ich kann es ruhig eingeſtehen, ich habe mehr erreicht, als ich erhofft und verdient habe. Was will ich mehr?

Alles in allem: man tue es mir gleich!
Dann ſeid Ihr im Alter — wie ich — beglückt und reich!“

Prof. Carl Kittel 25 Jahre im Dienſte der Bayreuther Feſtſpiele.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Carl Kittel iſt ein Sohn der öſterreichiſchen Landſchaft. Sein Künſtlerweg führt ihn vom Donauſtrand zur Feſtſpielſtadt im Frankenlande. Die Vaterſtadt Wien, wo er am 20. September 1874 geboren iſt, ſchenkt ihm auch den muſikaliſchen Heimatgrund. Als Stipendiat der öſterreichiſchen Hauptſtadt genießt er bis 1897 ſeine künſtleriſche Ausbildung auf dem Wiener Konſervatorium und wird dort mit dem Johannes Brahms-Prämium und einem Stipendium ausgezeichnet. Der Brucknerſchüler Joſef Schalk erteilt ihm vier Jahre hindurch Klavierunterricht. Bei Robert Fuchs wird er in der Kompoſitionslehre und im Kontrapunkt unterwieſen; deſſen Bruder Joh. Nep. Fuchs (Hofkapellmeiſter und Direktor des Konſervatoriums) führt ihn in die „praktiſche Kapellmeiſterei“ ein.

Nach Beendigung der Studien auf der Wiener Akademie unternimmt der junge Kittel unter dem Zwang eines unwiderſtehlichen Dranges nach Welt und Weite mit dem Udel-Quartett Konzerteiſen durch europäiſche Länder. Seine Laufbahn führt ihn von 1897 ab als Chordirektor der Oper nach Graz und dann im Jahre 1901 als Chordirektor und Kapellmeiſter nach Hamburg. Von der Elbeſtadt aus empfahl ihn Prof. Julius Knieſe im Jahre 1904 an Coſima und Siegfried Wagner. Nach den Jahren ſeiner Karlsruher Dirigententätigkeit ſteht Carl Kittel ſeit dem Feſtſpieljahr 1912 in Dienſten des Hauſes Wahnfried. Im Jahre 1923 verpflichtet ihn die Stadt Bayreuth zu verſchiedenen muſikaliſchen Ämtern (Lehrer am Lyzeum, Leiter der Singſchule und einer Chorvereinigung).

Wer den Ufa-Film mit Aufnahmen der Bayreuther Feſtſpielarbeit ſah, wird ſich auch der Szenen erinnern, wo Carl Kittel mit berühmten Künſtlern Soloproben am Klavier abhält. Dieſer treue Sachwalter iſt ja mit der Alt-Bayreuther Überlieferung der künſtleriſchen Arbeit im Feſtſpielhauſe aufs innigſte verwachſen. Dankbar empfangen jetzt mancher Sänger und manche Sängerin von Ruf und Rang wertvolle Hinweiſe und Anregungen des unermüdlichen Mithelfers am Bayreuther Erbe. Im Jahre des bevorſtehenden 100. Geburtstages Coſima Wagners läßt Kittel im diesjährigen Feſtſpielführer Aufzeichnungen von Geſprächen mit der Hüterin Bayreuths erſcheinen. Wie er denn überhaupt des öfteren als Schriftſteller aus den reichen Erinnerungen ſeiner Bayreuther Feſtſpielarbeit anregend zu plaudern weiß.

Auch die Bayreuther Feſtſpiele 1937 ſehen Kittel wieder am Werk unter den Hunderten von Mitwirkenden, die ſich für das hohe Vermächtnis der berühmteſten Feſtſpielſtätte in deutſchen Landen einſetzen. Idealität der Geſinnung, künſtleriſche Leiſtung und nimmermüde Arbeitsfreude ſind die ſelbſtverſtändlichen Vorbedingungen im künſtleriſchen Tätigkeitsbereich der Bayreuther Feſtſpielbühne. Sie wurden nunmehr ein Vierteljahrhundert lang von Carl Kittel treulichſt erfüllt. Dem verdienſtvollen Künſtler gilt unſer Gruß und Glückwunſch!

Die Bruckner-Ehren-Medaille

wurde im Rahmen des Staatsaktes vor der Walhalla am 6. Juni 1937 dem Führer des Deutschen Volkes als Erstem durch den Präsidenten der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Prof. Max Auer überreicht. Im weiteren Verlaufe des Regensburger Bruckner-Festes wurde die Bruckner-Ehren-Medaille in der Festsitzung im alten Reichssaal zu Regensburg dem Reichsminister Dr. Joseph Goebbels, dem Ministerpräsidenten Ludwig Siebert, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, dem Präsidenten der Intern. Bruckner-Gesellschaft Prof. Max Auer, dem Präsidenten der Intern. Bruckner-Gesellschaft Geheimrat Dr. h. c. Siegmund von Hausegger, dem Ehrenmitglied der Intern. Bruckner-Gesellschaft Gustav Bosse, Herausgeber der „Zeitschrift für Musik" und dem Philharmonischen Orchester zu München verliehen. Das Philharmonische Orchester zu München erhielt diese Auszeichnung, weil es sich seit vielen Jahrzehnten (noch als Kaim-Orchester unter Ferdinand Löwe und dem jungen Peter Raabe) ganz besonders und immer erneut für Anton Bruckner eingesetzt hat.

Die Bruckner-Ehren-Medaille wurde von Prof. Hans Wildermann geschaffen, dem mit dieser Medaille ein besonders glücklicher Wurf gelungen ist. (Abbildung vergl. Maiheft 1936 der ZFM.) Der Kopf Anton Bruckners verkörpert uns den großen Meister in wahrer Lebenstreue, das Musikalische ist in diesem Antlitz besonders glücklich festgehalten und vereint sich im Ausdruck mit der Gottesgläubigkeit. Die Rückseite zeigt den Genius der Musik in Gestalt eines Engels mit der Harfe. Die Medaille, die gelegentlich des Einzugs Anton Bruckners in die Walhalla zu so besonderer Bedeutung gelangte, darf als eines der schönsten Bildwerke neuerer Kleinplastik bezeichnet werden.

Verleihung der Goetheplakette an Präsident Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe.

In Würdigung seiner großen Verdienste auf dem Gebiete der Musik verleiht die Stadt Frankfurt am Main anläßlich der Tonkünstlerversammlung 1937 des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

dem Präsidenten der Reichsmusikkammer
Herrn Professor Dr. Peter Raabe
die Goetheplakette.

Die Ehrung gilt dem deutschen Musiker und Schriftsteller, der sich jederzeit in selbstloser Hingabe für die Weltgeltung deutscher Musik eingesetzt hat und der als Präsident der Reichsmusikkammer die vielfältigen Kräfte der deutschen Musikausübung führt und fördert.

Sie gilt zugleich dem kämpferischen Menschen und Kameraden, dessen Leben immer nur unter einem Gebot gestanden hat und steht: dem Dienste an Kunst, Volk und Vaterland.

Frankfurt am Main, den 8. Juni 1937.

Der Oberbürgermeister:
Dr. Krebs,
Preußischer Staatsrat.

Beispielhaftes Eintreten des Präsidenten der Reichsmusikkammer für die lebende Generation.

Peter Raabe hat in der vergangenen Spielzeit 14 Werke lebender Komponisten in 24 Aufführungen dirigiert, nämlich:

Theodor Blumer: Symphonie (Leipzig), Joh. Nep. David: Partita für Orchester (Berlin), Martin Grabner: Alpenländische Suite (Leipzig), v. Koczalski: Klavierkonzert G-dur (Berlin), Otto Leonhardt: Symphonie g-moll (Köln, Sender), Helmut Meier von Bremen: Symphonische Ouvertüre (Berlin), Karl Pfeiffer: Klavierkonzert (Remscheid), Hans Polak: Musik für Orchester mit Klavier (Leipzig), Karl Schuchardt: Vorspiel für Orchester (Köln, Sender), Joseph Suder: Sinfonietta (Berlin), Karl Thieme:

Feſtliche Muſik (Leipzig), Werner Trenkner: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema (Berlin, Nürnberg, Guben, Oldenburg, Wilhelmshaven, Deſſau, Erfurt, Annaberg, Heidelberg, Karlsruhe, Augsburg), Trenkner: Variationen über ein Thema aus der „Zauberflöte" (Remſcheid), Hermann Wunſch: Variationen über ein Schweizer Volkslied (Köln, Sender).

Nochmals: 25 Jahre Guſtav Boſſe Verlag.

Aus Wien wurde der Wunſch laut auch einen dort erſchienenen kleinen Gedenk-Artikel hier zum Abdruck zu bringen. So laſſen wir diesmal noch je einen kleinen Aufſatz aus dem Oſten (Wien) und dem Weſten (Aachen) hier folgen:

Deutſches Verleger-Jubiläum. (Wiener Neueſte Nachrichten.)

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Der in muſikwiſſenſchaftlichen und muſikliebenden Kreiſen angeſehene Verlag Guſtav Boſſe in Regensburg feiert im Mai dieſes Jahres das Jubiläum ſeines 25jährigen Beſtandes. Im Mai 1912 gründete Guſtav Boſſe, ein Schüler Hugo Riemanns und Arthur Seidls, in Regensburg ſeinen mit Idealismus und Weitblick geführten Muſikbuchverlag, als deſſen größte Früchte die an 60 Bände zählende „Deutſche Muſikbücherei" und die nunmehr vollendete große aus 9 Teilbänden beſtehende Bruckner-Biographie von Aug. Göllerich - Max Auer am beſten die große Arbeit repräſentieren, die Guſtav Boſſe hiermit im Dienſte deutſcher Muſik und Muſikforſchung geleiſtet hat. In der „Deutſchen Muſikbücherei" nehmen einen Hauptteil jene Bände in Anſpruch, die — neben den Schriften über die Größten unter den deutſchen Tondichtern — ſpeziell den öſterreichiſchen Meiſtern Bruckner, Hugo Wolf, Nicolai uſf. gewidmet ſind. Im Jahre 1929 übernahm Guſtav Boſſe die Hauptſchriftleitung und Herausgabe der berühmten, 1834 von Robert Schumann begründeten „Zeitſchrift für Muſik", jenes Blattes, das im wahrſten Sinne ſtets — gemäß der Abſicht des erlauchten Begründers — der Erneuerung der deutſchen Muſik gedient hat und unter Boſſes Leitung dieſem Grundſatze aufs treueſte und entſchiedenſte anhing. Im ſelben Jahre eröffnete er ſeine, jetzt ſchon auf 52 Bände angewachſene Reihe „Von deutſcher Muſik", eine Folge von kleineren Handbüchern zur muſikaliſchen Praxis, Äſthetik und zur ſogenannten Muſikpolitik. Mit der Herausgabe muſikwiſſenſchaftlicher Werke, wie der Forſchungen des muſikhiſtor. Inſtituts der Univerſität Leipzig, des Tonkünſtlerlexikons von Altmann-Frank, und des ſeit 1920 erſcheinenden „Almanachs der deutſchen Muſikbücherei" iſt die Tätigkeit des rührigen und idealgeſinnten deutſchen Verlegers Boſſe nur annähernd umſchrieben. Auch wir Deutſchöſterreicher können ihn aus dem gegebenen Anlaſſe nur aufs herzlichſte beglückwünſchen und ihm für das Geleiſtete dankbar ſein.

„25 Jahre Deutſche Muſikbücherei" (NS-Lehrerbund Mitteilungsblatt Gau Köln-Aachen).

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Es iſt gewiß nicht oft der Fall, daß ein junger Muſikgelehrter Studium und Gelehrtenarbeit den Rücken kehrt und Kaufmann, „Unternehmer" wird. Dieſer Fall iſt indes bei dem Riemann- und Seidlſchüler Guſtav Boſſe aus Vienenburg am Harz gegeben. Achtundzwanzigjährig gründete er in Regensburg ſeinen Verlag der „Deutſchen Muſikbücherei". Darüber waren im Mai dieſes Jahres 25 Jahre ins Land gegangen. Während dieſer Zeit hätte der junge Verleger reichlich viel Gelegenheiten gehabt, den Anſchluß an den „Zeitgeiſt" zu finden und genau wie viele andere in allen möglichen Ismen der Tonkunſt und der Weltanſchauung zu „machen". Er tat es nicht, tat es bewußt nicht, ſondern wuchs im Gegenteil immer tiefer in die völkiſche Auffaſſung und Verantwortung ſeiner Tätigkeit hinein. So erwuchs denn der kleinen Gemeinde der Kämpfer für eine völkiſche Muſikpolitik, namentlich in den Syſtemjahren, in Guſtav Boſſe und ſeinem Verlage ein treuer und verläßlicher Helfer und mutiger Freund. In dieſer Hinſicht wirkte ſich das urſprüngliche Gelehrtentum Boſſes ſpürbar als idealiſtiſche Grundveranlagung ſeines Weſens überhaupt aus. Deshalb iſt es aus dem gegebenen Anlaſſe nicht mehr als recht und billig, dieſem Helfer und Führer heute öffentlich Dank und Anerkennung für ſeine Haltung zuteil werden zu laſſen. Es kann dies nicht beſſer und nicht

richtiger als dadurch geschehen, daß man ihn nicht in erster Linie als Kaufmann, sondern als klarblickenden und opferbereiten deutschen Kulturpolitiker begreift und würdigt. Nicht vergessen werden darf hierbei Bosses frühe Erkenntnis der Schädigung der deutschen Kultur durch das Judentum: Göllerich kam 1921 mit seiner großen Brucknerbiographie zu ihm, weil er das Werk den Juden der Wiener Universal-Edition nicht geben wollte; dem Verfasser dieser Zeilen ermöglichte Bosse schon 1923 in großzügiger Weise eine Umfrage über Umfang und Art des damaligen jüdischen Anteils in der deutschen Musikpflege; Friedrich Kloses „Lehrjahre bei Bruckner" kamen trotz ihrer deutlichen Judenfeindlichkeit heraus, usw., usw.

Wesentlicher aber war die völkische Gesamtausrichtung des Verlages, der es sich von Anfang an zum Ziele setzte, der damals vielgelästerten deutschen Romantik eine Heim- und Pflegestätte zu bieten. So erschienen denn als Band 23 und 24 der „Deutschen Musikbücherei" die musikalischen Novellen und Aufsätze E. Th. A. Hoffmanns in einer sonst nirgend zu habenden Vollständigkeit, gab es in der Folge große Lebens- und Werkbeschreibungen von Peter Cornelius und Joachim Raff, wurden die Briefe Albert Lortzings und Otto Nicolais herausgebracht, fand das Schaffen Theodor Uhligs Beachtung, rückte aber vor allem Richard Wagner und die Großen seines Kreises: Anton Bruckner und Hugo Wolf in den Vordergrund der Verlagsarbeit. Es ist natürlich unmöglich, in wenigen Zeilen ein auch nur annäherndes Bild des von der „Deutschen Musikbücherei" für die deutsche Musikkultur Geleisteten zu entwerfen; deshalb mag es mit der Aufzählung einiger der bekanntesten Verfassernamen sein Bewenden haben. Denn auch Namen sind Programme und verraten über Weg und Ziel eines Unternehmens oft ebensoviel wie diese. Da begegnen uns u. a. gleich zwei der ältesten Vorkämpfer für Bayreuth: Ludwig Schemann und Hans v. Wolzogen mit mehreren Bänden, da begegnet uns ferner Arthur Seidl als verdienstvoller Verfechter der einstigen „Moderne" um Richard Strauß, und da begegnen uns nicht zuletzt die Verfasser der größten bislang vorliegenden Brucknerbiographie: August Göllerich und Max Auer.

Kurz und gut: die „Deutsche Musikbücherei" ist aus dem heutigen Musikschrifttum schlechterdings nicht mehr wegzudenken. Sachliche Gediegenheit und persönliche Einsatzbereitschaft drückten und drücken diesem Werke den Stempel des Werthaften und damit des Dauernden auf.

In gewisser Weise fand dieses Werk seine Krönung, als Bosse im Jahre 1929 die alte Schumannsche „Zeitschrift für Musik" erwarb und damit dem Kampfe um Wesen und Geltung der deutschen Musik ein neues Kampffeld zur Verfügung stellte. Zum Lobe der „Zeitschrift für Musik" braucht an dieser Stelle kein Wort verschwendet zu werden: Ihr Ruf steht in der deutschen wie in der ausländischen Musikwelt fest. Sie konnte diesen Ruf aber nur erreichen, weil Robert Schumanns kämpferischer Feuergeist ihr wieder zum Führer und Robert Schumanns völkisch gegründete Lebenstiefe ihr wieder zum Maßstabe alles Wirkens geworden ist.

An den deutschen Musikern nicht nur, sondern an den deutschbewußten Gebildeten überhaupt ist es nun, dem Werke des Idealisten Bosse im kommenden zweiten Vierteljahrhundert seines Daseins Treue um Treue zu erweisen. Hat es diese Treue doch wie wenige Werke seiner Art verdient. Denn es ist zu einem guten Teile seinem mutigen Vorkämpfertume zu danken, wenn wir heute in schier unerschöpfliche Schrifttumsschätze über die deutsche jüngere Musikvergangenheit und außerdem zu einer großen Musikzeitschrift greifen dürfen, die den Geist des „Ewigen Deutschland" im Bereiche der Tonkunst lebendig erhalten hat und lebendig erhalten wird.

Das Orchester des Staatskonservatoriums Würzburg musiziert in der Bayr. Ostmark.

Von Prof. Dr. Oskar Kaul, Würzburg.

Mit Konzertfahrten durch die fränkischen Lande hatte der Direktor Geh. Rat Dr. Zilcher schon bald nach dem Kriege eine wichtige Aufgabe in Angriff genommen, die dem doppelten

Zweck diente, einmal den kleineren Städten, die über kein eigenes Orchester verfügten, sinfonische Musik in gediegener Wiedergabe darzubieten, andrerseits aber im erzieherischen Interesse der Anstalt selbst die intra muros erprobte Leistungsfähigkeit der Orchesterschule auch außerhalb unter Beweis zu stellen. Diese Konzertfahrten waren schon zu einer ständigen Einrichtung geworden, als finanzielle Schwierigkeiten ihre Fortsetzung vereitelten. Umso freudiger war daher die von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Gaudienststelle Bayerische Ostmark ausgehende Anregung zu begrüßen, in ihrem Bereich mit dem Würzburger Orchester zu musizieren und dadurch den Volksgenossen besondere Feierstunden zu verschaffen. Das Unternehmen, um dessen Vorbereitung der als Komponist bestens bekannte Gaumusikreferent Karl Schäfer in Bayreuth sich sehr verdient gemacht hatte, stand diesmal unter einem neuen Leitgedanken. Nicht mehr nur im Sinne konzertmäßiger, für einen begrenzten Hörerkreis bestimmter Veranstaltungen sollte es durchgeführt werden, sondern es ging vor allem darum, gute Musik ins Volk zu tragen, den Alltag derer zu verschönen, denen nie das Erlebnis einer Sinfonie oder dgl. beschieden ist und auf diese Weise nach besten Kräften dem Ziel des „Feierabends" zu dienen. Diese Aufgabe gewann aber noch ganz besondere Bedeutung, galt sie doch der Kulturarbeit im deutschen Grenzlande, wo der Kampf um deutsche Art den Einsatz aller Mittel zur Pflege der nationalen Kulturgüter erfordert. Hier mitzuhelfen, war daher für eine musikalische Bildungsstätte Mainfrankens, das sich mit der Bayer. Ostmark stammesbrüderlich verbunden weiß, eine selbstverständliche und gern übernommene Pflicht.

Der Reiseweg ging über Hof in die Gegend der oberfränkischen Porzellanindustrie, nach Schönwald und Arzberg ganz nahe der tschechischen Grenze und endigte in Wunsiedel. Gemäß dem Grundsatz, daß nur das Beste gut genug sei, um den Feierstunden einen erlebnisstarken Inhalt zu geben, war die Spielfolge ganz auf Mozart eingestellt. Es kam freilich darauf an, das Eingänglichste auszuwählen, und dazu schien die Ouvertüre zur „Zauberflöte" und die Jupiter-Sinfonie ebenso geeignet wie die Deutschen Tänze und zwei Instrumentalkonzerte. Die jubelnde Begeisterung, mit der diese Werke überall aufgenommen wurden, hat dieser Wahl Recht gegeben. Daß unter den Besuchern die Arbeiterschaft erfreulich zahlreich vertreten war, darin beruhte der schönste Lohn für das Bestreben, wahren Dienst am Volk zu tun. Den freudigen Beifall durfte nicht zuletzt das vortreffliche, nur aus Schülern bestehende Orchester unter Dr. Zilchers hinreißender Führung für sich selbst in Anspruch nehmen. Jeder gab sein Bestes, und so konnte die Würzburger Orchesterschule auch draußen sich nicht besser empfehlen als durch die prächtigen Leistungen, die von gründlicher und zielbewußter Arbeit zeugten. Dr. Zilcher spielte selbst das A-dur-Klavierkonzert, herrlich wie immer, und den Hörern bereitete es auch sichtlich Freude, mit dem Meister am Flügel zugleich einen Studierenden am Dirigentenpult zu sehen. Zum andern war wiederum drei Studenten Gelegenheit gegeben, im D-dur-Violinkonzert ihr solistisches Können zu zeigen und damit alle Ehre einzulegen. Als zum Schluß als Zugabe die Freischütz-Ouvertüre erklang, da erreichte der Jubel der dankbaren Hörer seinen Höhepunkt. Der schöne Erfolg dieser von echt kameradschaftlichem Geist getragenen Fahrt läßt erhoffen, sie möchte nicht das letzte Unternehmen dieser Art gewesen sein.

Pepita, die spanische Tänzerin.

Roman aus dem alten Berlin von Anna Charlotte Wutzky, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1936.

Besprochen von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Vorspiel. Gegenwart.

Großer Kurhaussaal einer Badestadt des deutschen Westens. Sonderveranstaltung: „Einmaliges Gastspiel der weltberühmten spanischen Tänzerin Manuela del Rio". Bis in den letzten Winkel gefüllter Saal. Zum Brechen volle Emporen. Das Orchester eröffnet mit einem zündenden spanischen Marsch. Der famose Klavierbegleiter der Tänzerin zaubert „Sevilla" aus den Tasten. Und nun Manuela del Rio selbst: mittelgroß, dunkelhaarig und -äugig, leuchtend-bunt gekleidet, jeder Nerv fiebernd vor Tanzlust — so

tanzt die Gebändigt-Trunkene Tänze ihrer Heimat, Bilder ihrer Heimat, Gestalten ihrer Heimat, Gesichte ihrer Heimat, tanzt sie die Seele ihrer Heimat.

Die Zuschauer sind hingerissen. Zugabe um Zugabe wird erklatscht. Endlich schließt sich der Vorhang zum letzten Male.

Auf dem Heimwege ersteht im Sinnen und Plaudern das Schreiten und Wirbeln, Springen und Wiegen, Schweben und Stampfen der Tänzerin noch einmal vor unserem Auge, klirrt und klingelt, girrt und lockt, braust und erstirbt das Spiel der Kastagnetten wieder vor unserem Ohre; tauchen Volk und Land des „Mädchens aus der Fremde" in Glut und Leid, in Nacht und Tag zum Greifen nah und wahr aus dem Erlebten auf. Dann tönt hier und dort Musik aus Cafés und Tanzlokalen, dröhnen die Elektrischen durch die schon stillen Straßen der Stadt, heischen Gewohntes und zu Besorgendes unsere Beachtung, und — nehmen die Gespräche eine andere Wendung.

Vor dem Einschlafen ein letztes Hinschauen und Hinhorchen auf die vor drei Stunden noch mit allen Sinnen verschlungene Bühne . . . Am andern Tage kaum eine Minute Zeit, sich der gestrigen Vorgänge zu erinnern . . .

Hauptteil. (Vor 85 Jahren.)

Und doch geistert das Erlebte im Blute nach. Denn als nach drei Tagen die Hand nach „Pepita" greift, bleibt das Buch zuerst eine Weile verschlossen. Die Umschlagzeichnung (von Prof. Hans Wildermann) hält den Blick gefangen. War das nicht eine der oft wiederkehrenden Bewegungen der Spanierin? Was kündete dieser freudig hochgereckte Leib? Von was für einer Seele war er beschwingt? Wird der Mund der Dichterin sie deuten? Wird der Andere das so ganz Andere überhaupt deuten können?

Über dem Fragen war das Buch wie von selber aufgegangen und glitt das Auge wie unter einem inneren Zwange in die ersten Zeilen und Seiten, um hernach Stunden um Stunden in ihrem Banne zu verharren.

Pepita, die Tochter eines spanischen Generals und einer deutschen Tanzkünstlerin, kommt auf ihrem Wege über die Hauptstädte Europas nach Berlin. Es ist um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Kgl. Oper öffnet ihr ihre Pforten. Der Hof und die Straße, der Adelspalast und das Bürgerhaus sind berauscht. Ränke vereiteln weitere Gastspiele an der „Königlichen". Der gute alte Direktor Deichmann vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater verpflichtet die Umworbene für seine Bühne. Und verpflichtet sich ihr auch menschlich als Helfer in den schweren Seelennöten, die bald genug über Pepita hereinbrechen.

Berlin erlebt seinen „Pepitanismus". Die alte Bettina von Arnim wird noch einmal jung, Prinzessin Augusta tritt aus ihrer Zurückhaltung heraus, Adolf Menzel verfällt dem Zauber der Natur und Kunst in höchster Steigerung vereinigenden rätselhaft-reizenden Fremden, das Volk auf der Straße, die Mädchen in der Küche pfeifen und tanzen, was sie zum soundsovielten Male im Friedrich-Wilhelmstädtischen gehört und gesehen haben und was ihnen sogar die Drehorgeln vorspielen.

Einer aber liebt Pepita, ein reicher junger Engländer, Mitglied der englischen Gesandtschaft in Berlin. Einer aber auch haßt die von aller Welt Vergötterte: Juan de Oliva aus Sevilla, z. Zt. Solotänzer an der Kgl. Oper und — Pepitas Gatte. Dieses Rohlings und Lüstlings wegen war sie vor einem Jahre aus Spanien geflohen. Und nun war er — auch ein sein Fach ausgezeichnet Beherrschender — ihr im fernen Berlin zuvorgekommen. Er kannte ihre Sehnsucht nach der Heimat ihrer Mutter besser, als sie geahnt hatte . . .

Es ist nicht meine Aufgabe, die tausend Qualen der heimlich grausam Verfolgten, die teuflische Erfindungsgabe des Verfolgers und seiner Helfer — darunter eine echt-berlinische „Pflanze" —, die mannhafte Vor- und Fürsorge Deichmanns, die weiche und doch unwandelbare Liebe des jungen Lord und all das viele Persönliche und Zeitgeschichtliche, das die Dichterin in und um das Schicksal Pepitas gewoben hat, nachzuzeichnen. Jedenfalls: die Hauptpersonen sind lebendig erfühlt und klar gestaltet; die Handlung entwickelt sich folgerichtig; die Blicke, die wir in die maßgeblichen Salons der Leute von Welt und in das Treiben des „Volkes" tun, wirken überzeugend echt. Derbheit steht neben Empfindsamkeit, Blasiertheit neben Natürlichkeit, Aufrichtigkeit neben Hinterlist, Können neben Stümperhaftig-

keit, Freude neben Leid, Charakter neben Schurkigkeit, kurz: das Leben selbst in zeitgebundener Zeitlosigkeit steht vor uns da und reißt uns in seinen Strudel.

Nachspiel. (Morgen und irgendwann.)

Einige Fragen und Wünsche bilden seine Anfangsmotive: Weshalb wandelt sich der feile „Skribent" mit dem Decknamen Odysseus Orientalius-Hispanius am Ende in einen „blonden Talmilord"? Seine Haltung weist doch stets eindeutig auf den „Orientalius". — Kann selbst der verliebteste Lionel Lord Sackville, Earl de la Warr, so schwärmerisch sprechen, wie es ihm hin und wieder in den Mund gelegt wird? Unwahrscheinlich. Warum erfahren wir nichts über den Grund des frühen Endes Pepitas? Unsere Einbildungskraft verbindet dieses Ende irgendwie noch mit den Nachstellungen Juans.

Und nun ein Wunsch an uns, die Leser von heute: wie herrlich, wenn wir noch die Erlebniskraft der Berliner von dazumal besäßen! Um wieviel reicher wären wir dann, um wieviel stärker und nachhaltiger ließen wir uns dann innerlich bewegen! Verwünscht aus innerstem Herzen die Hast und die Lautheit unserer Tage! Sie hat uns flacher und ärmer gemacht. Oder sollten wir etwa so werden, um dafür nach einer anderen Richtung hin umso aufnahme- und gestaltungstüchtiger zu werden?!?

Probleme? Ja; aber nur als Nachspiel. „Pepita" selber wälzt sie nicht. Sie rührt nur an die Tiefen des Lebens, sie reißt sie aber nicht auf. Sie hält uns aber in wacher Spannung und bietet solchermaßen Unterhaltung und schließlich auch Entspannung besonderer Art. Darum mag sie uns gut und gern in die Stunden und Tage unserer Muße, in die Ferien und in die Erholung begleiten. Und wem dann Gedanken darüber kommen, daß Pepita das Schöpferische ihres Tanzes dem deutschen Erbe in ihrem Blute zuschreibt, und wem über dem Lesen überhaupt erst eine Ahnung von der Macht des „Mysteriums Tanz" aufgeht, umso besser . . .

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Erich Anders: Konzert für Oboe und Orchester. Werk 68 (Ulm a. D.)

F. Max Anton: Vorspiel und freie Fuge für Violine und Klavier (Konzertgemeinschaft Gotha durch Isabella Schmitz und Max Martin Stein).

Bela Bartok: Chorwerke (Budapest).

Reinhold I. Beck: Trio Nr. 1 für Pianoforte, Klarin. u. Horn d-moll (Berlin-Charlottenburg).

Reinhold I. Beck: Sextett für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabaß F-dur (Berlin-Charlottenburg).

Helmut Bräutigam: „Volk auf dem Wege" für 4—8st. gem. Chor a cappella (Konzertgemeinschaft Gotha unter Walter Niemann).

Hans Brehme: „Das hohe Lied vom Fliegen", Kantate (Köln, 25. Juni unter Schulz-Dornburg).

Arnold Ebel: „Die Trommel", Kantate nach Liedern der Bewegung (Berlin, 12. Juni).

Friedrich Eckart: Divertimento für großes Orchester (Mannheim).

Hubert Eckartz: Kantate „Werkleute sind wir" (Dortmund).

Siegfried Franz: Variationen und Fuge über ein Thema von W. Hensel (Mannheim).

Emil Frey: Konzert für Violine und Orchester (Berlin, 11. Juni).

Bruno Heroldt: Konzerte für Klavier und 11 Soloinstrumente (Vogtl. Musikfest Bad Elster, unter KM Lessing).

Hans Oskar Hiege: Quintett für Flöte, Streicher, Klavier (Berlin).

Fred Humpert: „Ein Menschenleben", Sinfon. Dichtung (Hindenburg).

Adolf Huska: Egerländer Ouvertüre (Plan).

Eduard Kreuzhage: Romanze und Rondo für Klarinette und Klavier (Oskar Kroll und Irma Zucca-Sehlbach).

Fred Lohse: „Klavierbuch 1936" (Vogtl. Musikfest Bad Elster).

Wilhelm Maler: „Flämisches Rondo" (Essen, 1. Juni unter Bittner).

Francesco Malipiero: „Passion" f. Chor, vier Einzelsänger und Orchester (Florenz).

Karl Meinberg: Sonate für Bratsche und Klavier in f-moll (Hannover).

Karl Meinberg: Sonate für Flöte und Klavier in A-dur (Hannover).

Karl Meinberg: Sonatine für Klavier in C-dur (Hannover).

Karl Meinberg: Sonate für Violine und Klavier in a-moll (Hannover).

Siegfried Walter Müller: Böhmische Musik (Plauen, unter KM Gotthold Ephraim Lessing).

Georg Nellius: Chorzyklus „An die deutsche Mutter" (Dortmund).

Lorenzo Perosi: „Inno Eucaristico" für Chor (Bologna).
Otto Reinhold: Der Weg. Kantate für gem. Chor, Holzbläser, Cembalo und Orgel (nach Worten von Rilke) (22. Schles. Musikfest in Görlitz durch Dresdener Kreuzchor).
Erich Rhode: Klavierquintett in E-dur, op. 48 (Philharmonischer Verein Fürth).
Jakob Ritzmann: Variationen über „Freut euch des Lebens" f. Violine u. Klavier (Leipzig).
Otto Rudnick: Spruch f. gem. Chor und großes Orchester (Liegnitz).
Michael Rühl: Liederzyklus für Sopran und Klavier (Bad Kreuznach).
Hans Wolfgang Sachse: Sechs Gesänge für Bariton und Orchester nach Worten von Knut Hamsun (Orchesterfassung) (Vogtländ. Musikfest Bad Elster, unter KM Lessing).
Fritz Silber: Abendmahlskantate (Deutmannsdorf).
Kurt Thomas: Das hohe Lied der Arbeit (Plauen, unter KM Gotthold Ephraim Lessing).
Kurt Thomas: Konzert für Klavier und Orchester (Berlin).
Georg Vollerthun: Kantate „Lob Gottes in der Musik" (Berlin).
Herm. Wagner: „Musik für drei Instrumente" und „Fünf schlichte Weisen" für Gesang und Klavier (Vogtländ. Musikfest Bad Elster).
Fried Walter: Streichquartett cis-moll (Leipzig).
Eberhard Wenzel: „Von der ewigen Liebe". Kantate f. gem. Chor, Soli u. Orchester (22. Schles. Musikfest in Görlitz, durch Dresdener Kreuzchor).
Gerhard Wiemer: Heroische Ouvertüre, Sarabande und Fuge über ein Thema von Händel (Insterburg).
Eugen Zador: „Tanzsinfonie" (Budapest, Konzert des Philharmonischen Orchesters, Leitung: Knappertsbusch, 14. Febr.).

Bühnenwerke:

Alban Berg: „Lulu" (Zürich, 2. Juni).
Alfred Casella: „Die Erschließung der Wüste". Opern-Mysterium (Musikmai Florenz).
Alberto Ghislanzoni: „Re Lear", Oper (Rom).
G. F. Händel: „Radamisto" (Düsseldorf).
Ludwig Heß: „Tranion". Komische Oper (Stadttheater Bonn).
Eduard Künneke: „Zauberin Lola", musikalische Komödie (Dortmund).
Hanns Claus Langer: „Die letzte Fahne", Tanz-Drama (Beuthen).
Lars Erik Larsson: „Die Prinzessin von Cypern" (Stockholm).
Hans Schilling: „Baronin Vanstenland", Oper (Oldenburg).
Friedrich Schreyvogel: „Die fremde Frau", Oper (Wien).
R. Wagner-Régeny: „Die Hochzeit im Walde", Tanzspiel (Göttingen).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Ottmar Gerster: „Hymne an die Sonne" für Chor (Breslau).
Franz Hochstätter: Konzert f. Violine u. Orchester (Breslau).
Zoltan Kodaly: Tedeum (Duisburg).
Kurt Osko: Sinfonietta in d-moll (Königsberg).
Otfried Wauer: Kantate „Feier des Lebens" (Priesnitz).
Hans Wedig: Wessobrunner Gebet (Duisburg).

Bühnenwerke:

Wilhelm Kempff: „Die Fastnacht in Rottweil" (Hannover).
Richard Mohaupt: „Die Wirtin von Pinsk", Oper (Dresden).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

WESTDEUTSCHE GRENZLAND-TAGUNG DER GEMISCHTEN CHÖRE — GAU VII RHEINLAND — ZU AACHEN.

19./20. Juni 1937.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Die Tagung war ein friedlicher, wenn auch nichts weniger als leidenschaftsloser Kampf um die Palme im Dienste am Kunstwerk. Witten i. Westf., Wuppertal, Krefeld, M.-Gladbach, Eschweiler und natürlich Aachen selbst hatten namhafte Chöre entsandt. Eine ideale Vergleichsmöglichkeit!

Vom Geschmack in der Werkwahl aus gesehen, standen alle Chöre auf bemerkenswert hoher Stufe. Nicht ein einziger wirklicher Fehlgriff. Die zeitgenössischen Tonsetzer kamen mit Erpf, Graener, Pfitzner, Rehmann, Siegl, Stürmer und H. Unger verhältnismäßig ausgiebig zu Gehör. Leider schöpfte unter diesen allen nur B. Th. Rehmann aus dem Erleben unserer Tage. Die anderen hatten mehr oder minder alte Dichtungen als Wortvorlage gewählt. Seltsamerweise sangen sämtliche gemischten Chöre Aachens als Hauptwerke solche geistlichen Inhalts. „Ausgerechnet" der Domchor bot ein weltliches Werk; der Madrigalkreis folgte ihm hierin bei seinem zweiten Auftreten. Bei weiteren ähnlichen Anlässen wird man die irgendwie geistliche Musik zugunsten der weltlichen, und innerhalb dieser wieder die zeitnahe Musik, stärker berücksichtigen müssen.

Und nun einige Einzelheiten. Die beiden kleinsten Chorgemeinschaften (Märkischer Kammerchor, Witten, Leiter: R. Ruthenfranz und der Aachener Madrigalkreis, Leiter: Josef Kuck) zeigten sich wohlgeschult und auch schwierigen Aufgaben gewachsen. Die Bachauffassung der Wittener schien mir indes zu weich zu sein. Dagegen bot der Aachener Lehrer- und Lehrerinnengesangverein unter Willi Weinberg ein Ur- und Musterbild bachischer Kraft und Fülle — eine ganz hervorragende Leistung. Mit Brahms' Liedern und Romanzen hatte sich der Eschweiler Liederkranz (Leiter: J. Willems) eine dankbare und sehr musizierfreudig gelöste Aufgabe gestellt. Ähnliches gilt von den Fest- und Gedenksprüchen desselben Meisters, durch den Krefelder Lehrerinnengesangverein unter Franz Oudille lebendig wiedergegeben. Der Madrigalchor M.-Gladbach mit R. Keitel am Pult mühte sich an Otto Siegls „Verliebten alten Reimen" mit sichtlicher Liebe, doch ohne tiefere Wirkungen zu erzielen. Liebe und Erfolgswirkung stellten den Aachener Domchor mit der „Langemarck"-Trilogie seines Kapellmeisters in die vorderste Reihe der unbegleitet singenden Chöre. Starken Widerhall fanden auch die schönen Darbietungen der Volkssingschule unter Leo Nießen. Hier wächst den Erwachsenenchören bestgebildeter, d. h. auch: unverbildeter Nachschub heran! Graeners Marienkantate, Pfitzners Schlußchor aus der Kantate „Von deutscher Seele" und Bruckners Te Deum bildeten den großartigen Abschluß des künstlerischen Teiles der Tagung. Der Krefelder Singverein (Leiter: Heinz Auraths), der Elberfelder und Barmer Singverein (H. Schnackenburg) und der Städtische Gesangverein Aachen (H. von Karajan) mitsamt dem Städtischen Orchester Aachen sorgten für wahrhaft festliche Aufführungen.

In Anerkennung der Güte der hier unmöglich einzeln aufzuzählenden Solisten und mit Einschluß der namentlich durch Prof. Stoverocks Ausführungen wichtigen Arbeitstagung der Chorvorstände darf das Westdeutsche Grenzlandsingen zu Aachen auf eine ausgezeichnet gelungene Veranstaltung zurückblicken. Die bis ins kleinste klappende Organisation lag wieder in den bewährten Händen des Aachener Chorkreisführers Karl Scheins.

DAS 38. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN BASEL.

Von Dr. H. Ehinger, Basel.

Es sind durchaus nicht immer die großen Städte, in denen sich die jährlichen Tagungen des Schweizerischen Tonkünstlervereins abspielen, ja, die Erfahrung hat gelehrt, daß jene schlichten Zusammenkünfte in abgelegenen Orten mit einem, höchstens zwei Konzerten oft zu den reizvollsten ihrer Art zählen. Wenn jedoch schon ein Musikzentrum gewählt wird, dann geschieht es durchaus zu Recht, daß alle Möglichkeiten genützt werden. Und so war es denn auch beim 38. Tonkünstlerfest in der Rheinstadt. Es war fast zu reich befrachtet, rief den Teilnehmer außer zur Delegiertenversammlung und zum Bankett binnen knappen drei Tagen zu sechs musikalischen Darbietungen.

Indessen dürfte das ganze Unterfangen seine Rechtfertigung in sich getragen haben, wurde doch den außergewöhnlich zahlreichen schweizerischen und ausländischen Besuchern — es waren beispielsweise neben Pressevertretern Deutschlands und der Schweiz solche aus fünf weiteren Ländern zugegen — ein gültiger Querschnitt durch das heutige Schaffen der Schweiz geboten. Selbstverständlich, daß mit 17 Werken ebenso vieler Autoren keine Vollständigkeit hergestellt, ebenso selbstverständlich, daß nicht alles gleichwertig war, was zum Vortrag gelangte. Den Gesamteindruck darf man aber doch im Kennwort „vortrefflich" zusammenfassen.

Dem Chorkonzert des Basler Gesangvereins lieh das Münster die Würde seines hohen gotischen Raums. Auf die Proben zweier Genfer, die das 50. Lebensjahr eben überschritten haben, Fragmente aus dem Oratorium „Saint François d'Assise" von Henri Gagnebin und das Orchesterstück „Tombeau" von Jean Dupérier, folgte bereits einer der Höhepunkte des Festes. Denn es erwies sich das Stabat Mater des 40jährigen Walther Geiser als eine Schöpfung, die den großen Apparat — Baritonstimme, gemischter Chor, stark besetztes Orchester — nicht zu äußerlichem Prunk aufbietet, sondern ihn zu reifem Ausdruck und kraftvoller geistiger Durchdringung, bei maßvoll moderner Sprache, verwendet. Fand hier Hans Münch eine zwar schwierige, doch meisterlich gelöste Aufgabe, so mußte er als Dirigent der Allgemeinen Musikgesellschaft erfahren, daß es heute in seinem Lande schwer hält, ein Sinfoniekonzert in befriedigender Weise auszugestalten. Allen Bedingungen entsprach eigentlich bloß die 6. Sinfonie des Berner MD Fritz Brun, der dem Wesen und der Generation nach sich bemüht, die Linie Brahms—Bruckner fortzusetzen. Reich an klanglichen Feinheiten sind die sieben Soprangesänge „La Flûte du Jade" des kürzlich verstorbenen Waadtländers Pierre Maurice. Ihn kennt man in Deutschland, mit dem ihn ein zwanzigjähriger Münchener Aufenthalt verband, als Opern- und Ballettkomponisten. Weniger überzeugend vertreten waren diesmal die beiden Genfer Jean Binet und André Marescotti. und des Zürichers Paul Müller Konzert für Violine und Orchester, klassizistisch geformt, doch sehr zeitgemäß gesinnt, hätte ebensogut einem intimeren Rahmen angestanden.

Wir denken dabei an das Konzert des Basler Kammerorchesters, das in Paul Sacher einen

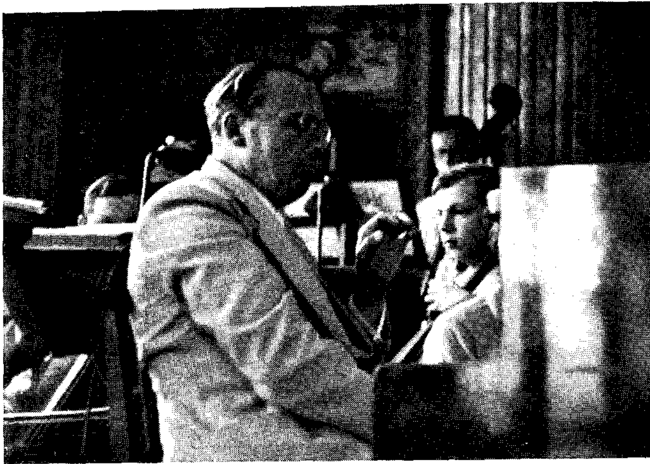


ZFM-Archiv

Kammerſänger Karl Erb
als „Paleſtrina“

geb. 13. Juli 1877







Aufnahmen M. Bauer-Würzburg

Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher bei der Probenarbeit für das Würzburger Mozartfest

ebenso begabten wie aufgeschlossenen Leiter besitzt. Was hier geschah, erwies sich als sehr ergiebig — und hätte sich zudem noch beträchtlich ausbauen lassen. Von den in Deutschland bekanntesten Verfassern zeigte die Streicherserenade des Berners Willy Burkhard alle Vorzüge dieses kultivierten Musikers. Durch seine echt konzertante Haltung bestrickt das Geigenkonzert Albert Moeschingers, dem Walter Kägi ein überlegener Vermittler war. Heinrich Sutermeister, in süddeutschen Bühnen und Sendern oft berücksichtigt, legt mit seinem keck musizierenden Divertimento für Streichorchester als weitaus Jüngster der Aufgeführten mehr als eine Talentsprobe ab. Ebenfalls sehr beachtlich das lebendige Flötenkonzert des Walter Müller von Kulm (Basel). Zwischen den Instrumentalstücken erklangen als interessanter Versuch eines weiteren Baslers die Vertonungen zweier Oden des Horaz für Bariton, Chor und Orchester von Rudolf Moser. — Fand bei dieser Veranstaltung der Entdeckungsfreudige beträchtliche Anregung, so brachte die Matinee der Gesellschaft für Kammermusik willkommene Bestätigungen. Man vernahm in reifem Vortrag durch das Basler Streichquartett — als Ehrung für den verstorbenen Lenker der Basler Musikgeschehnisse während eines Vierteljahrhunderts — das Quartett „Amselrufe“ von Hermann Suter. Mit ihm, sowie dem Liederkreis „Wanderung im Gebirge“ Othmar Schoecks, herrlich gestaltet durch Felix Loeffel, und dem prachtvollen vierten Streichquartett Conrad Becks waren Komponisten berücksichtigt, die längst auch im Reich Geltung haben.

Gar nicht ausgeschlossen, daß die Oper „Tartuffe“ von Hans Haug, dem geborenen Basler, der als Dirigent des westschweizerischen Radioorchesters in Lausanne lebt, ihren Weg finden wird. Als sein eigener Textbearbeiter hat Haug die fünf Aufzüge der genialen Komödie von Molière geschickt in zwei Akten zusammengefaßt. Ist die musikalische Äußerung zwar nicht durchwegs originell, so doch stets von wahrem Bühnengeist durchdrungen, dabei namentlich in thematischer Hinsicht treffend, in Stimm- und Instrumentenbehandlung vorzüglich gearbeitet. Eine saubere Aufführung, mit KM Gottfried Becker am Pult, legte für das Basler Stadttheater Ehre ein.

Willkommene Ergänzung zu all dem Neuzeitlichen brachte die Darbietung der Schola Cantorum Basiliensis, des von Paul Sacher gegründeten und geleiteten Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik. Unter der künstlerischen Verantwortung August Wenzingers, des auch in Deutschland begehrten Gambisten, wurde aus dem umfassenden Werk Ludwig Senfls eine reizvolle Auswahl an Chor- und Ensemblegesängen, Blockflöten- und Lautenstücken dargereicht. Und hier begegneten sich die beiden Nachbarstaaten unmittelbar: die kleine Schweiz hat vor viereinhalb Jahrhunderten in Senfl Deutschland einen der größten Tonkünstler geschenkt; deutsche und schweizerische Gesellschaft aber sind heute daran, in gemeinsamer Arbeit eine Gesamtausgabe des Meisters herauszugeben.

BRAUNSCHWEIGER THEATER-FESTWOCHE.

„Zeitgenössische Dichter und Komponisten.“

30. Mai bis 5. Juni 1937.

Von Direktor Ernst Brandt, Braunschweig.

Die zum zweitenmal durchgeführte Festwoche hat nicht unwesentlich an Zuspruch und Erfolg gewonnen. Die Einleitung bildete eine Morgenfeier mit abwechslungsreichem Programm. Carl Momberg sang überaus stimmungsvolle Lieder von Othmar Schoeck, Arthur Kusterer spielte sein Konzert für Klavier und Streichorchester unter Leitung von Kurt Teichmann. Trotzdem die einzelnen Sätze im Charakter stark unterschiedlich sind, das Klavier stellenweise als obligates Streichinstrument behandelt wird, war der Erfolg stark anerkennend — nicht zuletzt durch die ausgezeichnete Wiedergabe. Im zweiten Teil des Programms referierte Rolf Cunz aus Berlin über „Der Tanz im Theater“. Die Bestrebungen einer neuen deutschen Tanzkunst wurden plastisch und überzeugend dargestellt. Die dann folgenden Tänze (Ilse Meudtner, Berlin, und Mitglieder des Landestheaters Braunschweig) illustrierten die Ausführungen in bester Weise.

Die Oper wartete zunächst mit „Diener zweier Herren“ von Arthur Kusterer auf, die nach „Wie es Euch gefällt“ in der Aufführung des vorigen Jahres stark aufhorchen ließ. Bei dem flotten Spiel (Pandolfo: Richard Lüttjohann, Laura: Gerti König, Doktor Lombardi: Heinrich Cramer, Silvio: Kurt Unruh, Florindo: Carl Momberg, Beatrice: Tilly Blättermann) unter der musikalischen Leitung von Ewald Lindemann bedeutete diese Oper durchaus einen Gewinn. Voller Spannung sah man dem zweiten Opernabend entgegen, der „Persephone“ von Stravinsky (deutsche UA), „Vom Fischer un syner Fru“ von Othmar Schoeck (EA) und das Ballett „Das blaue Tuch“ (UA) von Hans Macke, Musik nach spanischer Volksmusik von Joaquin Nin, von Ewald Lindemann für Orchester bearbeitet, brachte. Während Persephone groß in der Behandlung des Stils, musikalisch von besonderer Eigenart ist und daher absolut fesselnd wirkt, mußte hiernach „Vom Fischer un syner Fru“ (nach einem Märchen von Grimm) leicht abfallen, trotzdem dieses Werk eines monumental herausgearbeiteten, dramatischen Höhepunktes nicht entbehrt. Das Ballett zeigte die Leistungen unserer Solokräfte (Thea Obenaus, Hans Macke, Michael Piel) und der übrigen Mitglieder auf erstaunlicher Höhe.

So wurde diese zweite Theaterfestwoche zu einem Erlebnis besonderer Art, für das dem Intendanten Dr. Schum unser ungeteilter Dank gilt.

DIE BRUCHSALER HISTORISCHEN SCHLOSSKONZERTE.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Die Werkfolgen der Bruchsaler Historischen Konzerte, die sich im oberrheinischen Musikleben ihren festen Platz gesichert haben, pflegen sich durch eine schöne Übereinstimmung mit dem erlesenen Raum auszuzeichnen, in dem sie — zumeist nach 150 und 200 Jahren zum ersten Male wieder — erklingen: sie spiegeln die edle Haltung der einzigartigen Schloß-Schöpfung des Kardinals aus dem Gräflichen Hause Schönborn wieder, die im Äußeren und Inneren barocke Bewegtheit mit feinem Maßgefühl, farbigen Schwung mit bedachter Würde, prunkvoll-üppige Schmuckakzente mit ruhiger Größe verbinden. So auch wieder die Vortragsfolge der diesjährigen Konzerte, die einige recht interessante Begegnungen aus der italienischen Musik des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts vermittelte. Ein Concerto grosso des Angelo Ragazzi, der eine Zeitlang zur Wiener Hofkapelle gehörte, bleibt mit seinem gediegenen Pathos etwa im Rahmen der Corelli-Konvention, wogegen eine Oratorien-Sinfonia von Caldara (diese wie die Mehrzahl der aufgeführten Werke nach Handschriften der Schönbornschen Musikbibliothek in Wiesentheid, von Fritz Zobeley bearbeitet) durch ihre harmonische Herbheit berührte. Ein fast unbekannter Portugiese, Antonio Teixeira, breitet in einer fein und empfunden kolorierten Sopran-Arie ein Stück schimmernder, reizvoll farbiger Motettenkunst aus. Von da zu der die Folge beschwingt abschließenden Opern-Ouvertüre von Giovanni Paesiello ist der Sprung zeitlich gering; desto stärker fällt die orchestrale Ausprägung des in der Nachfolge Pergolesis von Paesiello (mit Cimarosa) vollendeten Buffostils ins Gewicht, die sich hier in einem Quasi-Menuetto eine hübsche, schier gassenhauerische Volkslied-Anleihe erlaubt. Zwischen den Italienern (von denen am ersten Abend noch eine glanzvolle Arie von Paër auf dem Programm stand) waren neben ebenfalls unbekannten Franzosen Valentin Nicolai, dessen Streichquartett durch seine melodische Ausdruckskraft bestach, aus der Wiener Barockmusik Anton Hoffmeister und Florian Gaßmann und der Mannheimer Cannabich eingereiht. Hoffmeisters eigentümlich romantisierendes Clavecin-Konzert (von Friedrich Hunkler geschmackvoll interpretiert) ist handwerklich gediegenes, unbeschwertes Rokoko. Anspruchs- und temperamentvoller gibt sich Cannabich in der blendend kolorierten Polacca, die wie die Teixeira-Motette und die anschließende pompöse Gaßmann-Arie von Hannefriedel Grether (vom Bad. Staatstheater Karlsruhe) im Zierwerk mit perlender Leichtigkeit und schönem lyrischen Glanz gesungen wurde.

In der Aufführung der Werke nahm man gerne eine in der bereits hervorgehobenen gesangsolistischen Besetzung wie bei den concertanten Pulten, aber auch im Gesamtklang spürbare Qualitätssteigerung wahr, die dem ausgezeichneten Ruf der Konzerte sehr zugute kommen wird. Das gut eingespielte Kammerorchester (aus Mitgliedern des Musikvereins) musizierte unter MD Friedrich Hunklers gewandter Führung vortrefflich; ein besonderes Lob kommt den ungenannt gebliebenen Quartettisten zu.

THÜRINGER MUSIKTAGE IN COBURG.

20./21. März 1937.

Von Prof. Dr. Trunzer, Coburg.

Am 20. und 21. März fand in Coburg dank der tatkräftigen Unterstützung von Kreiskulturwart Schilling und Verkehrsdirektor Weidmann und unter persönlicher Beteiligung von Gauleiter Wächtler und Oberbürgermeister Dr. Schmidt die 1. Tagung der Staatlichen Kommission zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik statt. Prof. Dr. Oberborbeck, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar und zugleich Vorsitzender dieser Kommission war mit etwa hundert Studenten und Studentinnen der Musik nach Coburg gekommen. Als fleißige und echte Thüringer Musikanten erfreuten sie an einem Tage mit einem Werk-, einem Jugend- und einem Werbekonzert für das WHW Tausende von Menschen. Am Sonntagmorgen fand ein Kammermusikkonzert im Kongreßsaal der Veste statt mit folgendem Programm: Concerto grosso von Locatelli, S. Bach: Violinkonzert in d-moll und Doppelkonzert für 2 Violinen in d-moll. Prof. Oberborbeck war ein mitreißender Dirigent und Prof. Reiß und Frieda Cramer beste Solisten. In der Tagung entwickelte der Vorsitzende die Pläne der Kommission, welche die musikalischen Denkmäler Thüringens sammeln, sichten und der Allgemeinheit zugänglich machen will. Hierauf hielt der Musikhistoriker Peters-Marquardt-Coburg ein interessantes Referat über den gegenwärtigen Musikbetrieb in Coburg und streifte auch die große musikalische Tradition dieser ehemaligen Wettiner Residenzstadt. Musikschriftsteller und Dramaturg Dr. zur Nedden, aus Weimar hielt einen fesselnden Vortrag über das Opernschaffen von Felix Draeseke in bewußter Gegenüberstellung zu Richard Wagner. Im Brücknerzimmer der Veste waren Notenblätter und Briefe von Mozart, Bach, Brahms u. a. ausgestellt aus den Schätzen der Sammlung auf der Veste.

STRADIVARI-FEIERN IN CREMONA.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Der Gesamtplan der Festlichkeiten.

Obgleich Cremona nur eine Mittelstadt von 60 000 Einwohnern ist, hat es hellen Klang in der Musikgeschichte. Es verdankt ihn vor allem zwei großen Namen: Claudio Monteverdi, der um 1600 in Florenz die Schaffensgattung der Oper mitbegründet hat, und Antonio Stradivari, dem großen Geigenbaumeister. Die meisten anderen bedeutenden Vertreter des edeln Cremoneser Kunsthandwerkes, die Amati, Ruggeri, Guarneri und wie sie sonst alle hießen, stammten nicht aus der Stadt selbst, jedoch auch aus der Lombardei.

Kürzlich ist in Cremona auf Stradivaris 200. Todestag hin, der in den Dezember ds. Js. fällt, der Anfang mit einer Kette künstlerischer Ereignisse gemacht worden, die als Ganzes wohl das längstdauernde aller bisherigen Musikfeste überhaupt bilden. Im Gesamtplan steht für die Zeit bis Ende Oktober folgendes: Eine internationale musikwissenschaftliche Tagung; ein Kongreß italienischer Konzertgesellschaften, bei dem u. a. die Finanzierung und der moralische Schutz der Konzertvereine, Konzertsaalfragen, künstlerische und ethische Ergebnisse des gegenwärtigen italienischen Konzertwesens erörtert werden; Wettspiele junger italienischer Instrumentalisten; ein internationaler Kongreß für Geigenbaukunst, eine nationale Tagung für Volksmusik mit einem Trachtenumzug, der die Erinnerung an das ruhmreiche Handwerkertum des lombardischen Mittelalters erwecken soll; die Eröffnung einer Schule und eines nationalen Museums für Geigenbaukunst; die Enthüllung der Victoria von Calvatone (eines Kunstwerkes, das in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wieder ausgegraben wurde und nun unter dem Torbogen des Milizpalastes aufgestellt werden soll); Opernaufführungen auf dem Rathausplatz, unter Leitung des Maestro Gino Marinuzzi; eine Wiedergabe von Werken Monteverdis an derselben Stätte; zwei Konzerte mit Streichinstrumenten der alten Cremoneser Schule und eine Kammermusik im Ponchielli-Theater; zwei Konzerte des römischen Augusteo-Orchesters unter Leitung Molinaris und Mitwirkung der bekanntesten internationalen Geigenkünstler in demselben Theater; ein Kirchenkonzert unter Leitung von L. Perosi im Dom. Daneben stehen in drei der vielen prächtigen Paläste Cremonas Ausstellungen: Alte nationale Kunst (Bilder, Möbel, Gebrauchsgegenstände usw.) wird im prunkvollen Trecchi-Palast gezeigt, eine internationale Schau alter Cremoneser Geigenbaukunst im alten Welfenpalast Cittanova; im geschichtlichen Soranzo-Vidoni-Palast eine Ausstellung modernen italienischen Geigenbaues mit einem Wettbewerb, bei dem 70 000 Lire, sowie goldene und silberne Medaillen verteilt werden sollen, die vom König von Italien, von Behörden und öffentlichen und privaten Vereinigungen gespendet worden sind. Die Stadt Florenz lud eine Anzahl Teilnehmer an dem internationalen Kongreß, der während der Maifestspiele dort tagte, in liebenswürdiger Weise ein, dem Anfang der Feiern in Cremona beizuwohnen. Im Autobus ging die Fahrt über Bologna, Modena und Parma nach der berühmtesten Stätte alter Geigenbaukunst und drei Tage später wieder nach Florenz zurück.

Eröffnungs-Konzerte.

Mit einem Kammermusik-Abend wurde dieses Musikhalbjahr eröffnet. Eine ziemliche Überraschung für den aus nördlicherem Himmelsstrich kommenden Zuhörer: Der in sich versponnene, schwerblütige, wenn auch vielfach temperamentvolle vorwärtsstürmende Brahms des f-moll-Quintettes riß auch die italienischen Besucher zu einem ganz unwahrscheinlichen Jubelbeifall mit — ein Erfolg, hinter dem sogar der des e-moll-Quartettes von Verdi und der F-dur-Serenade von Viotti beträchtlich zurückblieb. Kenner des italienischen Musiklebens wissen längst — und man fand es in Florenz wieder bestätigt —, daß für die Freunde der Tonkunst südlich der Alpen die Frage „Wagner oder Verdi?“ nicht besteht, daß dort die Wortverbindung vielmehr „Wagner und Verdi“ lautet. Nach dem mächtigen Erfolg des Werkes des norddeutschen Meisters darf man sie aber schon ruhig zu „Wagner, Verdi und Brahms“ erweitern.

Am zweiten Abend war unter dem Stabe des würdigen Maestro Antonio Guarnieri ein Streichorchester von über 50 Musikern, hauptsächlich aus italienischen Künstlern bestehend, vereinigt, das mit der sprichwörtlichen italienischen Präzision ein Concerto grosso von Corelli und das in seiner Treuherzigkeit gelegentlich an Haydn gemahnende C-dur-Quintett von Boccherini (in voller Besetzung) vermittelte und mit Aufmerksamkeit die Begleitung zu Bachs d-moll-Konzert für zwei Violinen (die Herren Cillario u. Corpi) und zu einer Suite für Viola d'amore (Paul Hindemith) ausführte und sich dabei alter Cremoneser Klangwerkzeuge bediente. Der Zusammenklang war unendlich edel. Zwei Sätze von Boccherinis Werk mußten wiederholt werden. Die Konzerte fanden im Teatro Ponchielli statt, der nach dem musikalischen Verfasser der Oper „La Gioconda“ genannten, ebenso geräumigen und prächtigen wie anheimelnden Schauburg Cremonas. (Auch Ponchielli ist ein Sohn der Stadt.)

Internationaler Musikkongreß.

Die Internationale musikwissenschaftliche Tagung bildete sozusagen den Abschluß des Florentiner Kongresses und ergänzte diesen, der im wesentlichen musikalische Zeitfragen behandelt hatte, in

musikgeschichtlicher Richtung. Auch in Cremona hatte Elgo Ojetti, der Florentiner Kunstgelehrte, den Vorsitz. An zwei Vormittagen hörte ein engerer Kreis der Festteilnehmer im Soranzo-Vidoni-Palast die Referate einer begrenzten Anzahl Fachgelehrter und praktischer Musiker; sie behandelten Themen, die mehr oder weniger nahe Fühlung mit der alten Geigenbaukunst hatten. Von Italienern sprachen Luigi Ronga und Fausto Torrefranca — jener über „die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Tonschaffen und dem Instrumentenbau", der andere in ziemlich poetisierenden Worten über „Die tiefe Menschlichkeit einer musikalischen Revolution", wobei er die Violine „ein Sinnbild der neuen vorromantischen und romantischen Kultur" nannte. (Allerdings bediente er sich des Begriffes „Musikromantik" in anderem Sinne als die Musiker nördlicher Länder.) Paul Hindemith, der in Italien — merkwürdigerweise — als Tonsetzer eine gleich große Gefolgschaft hat wie als ausübender Künstler, setzte sich mit Wort und Tat für sein Lieblingsinstrument, die Viola d'amore, ein. Der Franzose Maurice Emmanuel äußerte sich über „Die französischen Lautenisten und die Musikentwicklung" und hob dabei den damals großen Zuzug von Musikern und Instrumentenmachern aus Italien hervor. Der Österreicher Egon Wellesz wies in seinem Vortrag „Italienische Musiker am Wiener Hofe im 17. und 18. Jahrhundert" ähnliche Vorgänge nach.

Ausstellung alter Cremoneser Geigenbaukunst.

Als häufiger Besucher von Musikfesten kann man gute Konzerte und Vorträge auch anderwärts hören; aber Cremonas großartige Schau von Streichinstrumenten, die einst aus seinen Werkstätten hervorgegangen und nun über die ganze Welt verstreut sind, bedeutet ein der Stadt ganz eigentümliches, einmaliges Unternehmen. Man bedauert nur, daß bloß ein sehr kleiner Teil aller derer, die es besonders angeht, die beträchtliche Sammlung solcher alten Cremoneser Kostbarkeiten gesehen haben wird. (Verständlicherweise ist sie nur wenige Wochen beieinander; sie besteht schon nicht mehr, wenn diese Zeilen erscheinen.) Im ersten Stockwerk des genannten Welfenpalastes sind wertvolle Geigen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe, sowie manche schon „historisch" gewordenen Streichinstrumente unter Glas sorgsam aufgehängt oder aufgestellt; Klangwerkzeuge von Andrea Amati, der die Cremoneser Schule um die Mitte des 16. Jahrhunderts gründete, von seinen Nachfahren, deren berühmtester sich mit Vornamen Nicolo nannte, von den Ruggeri, Antonio Stradivari und anderen Meistern bis auf die Guarneri, deren bedeutendster den Beinamen „del Gesù" annahm. Mit glücklicher Hand haben die Verantwortlichen, an ihrer Spitze Luigi Ronga, eine Fülle edler Zeugen alten Kunsthandwerkes aus den meisten Kulturländern vereinigt. Durch Vermittlung des Stuttgarter Geigenbauers Hamma hat auch eine Anzahl deutscher Sammler in Stuttgart, Köln und Leipzig dazu beigetragen.

Macht die Schau etwa nicht einen allzu gleichmäßigen Eindruck? Sicher nicht; denn schon die Verschiedenartigkeit der Formen und des Schmuckes der Tonwerkzeuge bietet manche Abwechslung. Dazu kommen manche Besonderheiten. So sieht man außer einer von Paganini mit Vorliebe gespielten Guarneri del Gesù aus dem Besitz der Stadt Genua eine „halbe Geige", eine Amati, worauf der größte Violinvirtuos als Kind übte und deren er sich in seinen ersten Konzerten bediente. (Das Klangwerkzeug gehört gegenwärtig der Baronesse Paganini in Parma, einer Urenkelin des Künstlers.) Da hängt eine Stradivari, die vormals von dem bedeutenden Geiger und Tonsetzer für sein Instrument G. B. Viotti gespielt wurde (gegenwärtig in Stuttgarter Privatbesitz), noch eine Guarneri del Gesù, die ehemals Viottis Lehrer Pugnari gehörte, eine Andrea Guarneri unter deren Vorbesitzern Carl Maria von Weber war, eine Cremoneser (?) Geige, deren sich einst Tartini bediente (daneben seine Totenmaske, beides Leihgaben der Gemeinde Pirano). ... Eine ganz ausgefallene Merkwürdigkeit stellt ein schwarz lackiertes ganzes Streichquartett dar, das sich ehemals die Kaiserin Maria Theresia in einer Zeit tiefer Trauer anfertigen ließ.

Einige weitere Tonwerkzeuge Stradivaris, z. B. eine zierliche kleine Harfe, sowie eine aus unbekannter Werkstatt stammende Orgel, die Claudio Merulo gespielt haben soll, ergänzen das eindrucksvolle Bild alten Cremoneser Kunsthandwerkes, das mit den schaffenden und nachschaffenden Musikern seiner Zeit Hand in Hand gearbeitet hat. Ein Brief Stradivaris, von Dr. Fritz Reuther (Mannheim) zur Verfügung gestellt, muß den Ausstellungsbesuchern noch umso willkommener sein, als nur sehr wenig über das Leben des Geigenbaumeisters erhalten ist; denn weder gibt es über ihn zeitgenössische Lebensberichte noch scheint ein Bildnis von ihm erhalten zu sein. (Der Zeitungsnachricht von einem Bildfunde, die kürzlich aus Rom verbreitet wurde, wird man ja schwerlich Vertrauen schenken dürfen.)

* * *

Cremona hat sein großes Jahr. Viele, die sonst den geraden Weg nach dem südlichen Italien einhalten, nun aber die Stadt mit eigenen Augen kennen gelernt haben, werden gelegentlich wieder den unerheblichen Umweg machen, um dort wieder einzukehren. Die unvergeßliche Ansicht des Gemeindeplatzes, der von einem herrlichen Dom, dem Baptisterium, dem Rathause und dem Milizpalast

begrenzt wird, eine Reihe anderer prächtiger Paläste und Kirchen und das Städtische Museum mit Bildern und sonstigen Erinnerungen aus der alten Lombardei sowie einem ständigen Stradivari-Saal, der Modelle, Risse und Teile alter Cremoneser Geigen beherbergt, lohnen auch in anderen Jahren die Besichtigung.

DRITTE RICHARD WAGNER-FESTWOCHE IN DETMOLD

18. bis 28. Mai 1937.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Alles, was von der Mit- und Nachwelt im Dienste des Kunstschaffens Richard Wagners unternommen wurde, bedeutet Kampf. Das gilt auch für die seit 1935 bestehende Richard Wagner-Festwoche in Detmold. „Der Volksgeist erst haucht der Kunst der Bühne das neuschöpferische Vermögen ein", sagt Hans von Wolzogen in einem der Aufsätze seines Bandes „Musik und Theater". Immer näher rückte die Detmolder Festwoche diesem Volksgeist im Verlaufe ihrer nunmehr dreijährigen Aufbauarbeit. Sie scheute nicht Mühsal und Enttäuschung, nicht Arbeit, Sorgen und Fehlgriffe, nicht Anzweiflung und Bekrittelung — sie überwand alle Schwierigkeiten und ging — erfüllt von der Idealität und Durchschlagskraft des Bayreuther Gedankens — kompromißlos den eingeschlagenen Weg.

Dank der ideellen und tatkräftigen Förderung durch Frau Winifred Wagner und Reichsstatthalter und Gauleiter Dr. Alfred Meyer glückte es ihrem geistigen Urheber und künstlerischen Gesamtleiter, Otto Daube, diese jetzt alljährlich zur Pfingstzeit wiederkehrende Veranstaltung mit immer umfassenderer Zielsetzung und künstlerischer Substanz auszugestalten. Sie stand diesmal im Zeichen der Verbundenheit des Kunstschaffens Beethovens und Wagners.

Die Durchführung der künstlerischen Veranstaltungen ruht auf drei Grundpfeilern: auf dem Kulturwillen der für diese Festwoche verantwortlich zeichnenden Männer, auf den opferwilligen Einsatz der beteiligten Künstlerschaft und der inmitten vaterländisch geweihter Waldlandschaft versammelten Kunstgemeinde, die neben dem altgetreuen Freund der Bayreuther Sache in diesem Jahre zum erstenmal auch den schlichten deutschen Arbeiter aus den Betrieben des Gaugebietes Westfalen-Nord umfaßte. An deutscher Kunst soll sich die gemeinschaftsbildende Kraft und neuer Schaffensmut bei Menschen entzünden, die in hartem Lebenskampfe um ihr tägliches Brot ringen. Deshalb führte die Festwoche unter Mitwirkung der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" etwa 3000 Arbeiter am Morgen in die Aufführung der 5. Sinfonie Beethovens (der ein einstimmendes kleines szenisches Spiel „Guilietta Guiccirdi" vorausging) und abends zum Miterlebnis des — allerdings stark gekürzten — Wagnerschen „Siegfried". Die Hörerschaft dieser Aufführungen war in den vorhergehenden Monaten in Vorträgen Otto Daubes auf diese Kunstabende vorbereitet. Mit der umfassenden Einbeziehung der teilweise durch Stipendien unterstützten reiferen Jugend und des werkschaffenden Menschen in die übrige Zuhörerschaft bewährte sich ein Sozialismus der Tat, der die Eigenprägung der diesjährigen Detmolder Festwoche ausmacht.

Die Reihe der Darbietungen verteilte sich diesmal auf zwei Hauptabschnitte. Die eigentliche Festwoche brachte in der programmatisch leider überladenen Eröffnungsfeier den tiefgründigen Festvortrag von Prof. Dr. Peter Raabe über die Beziehungen zwischen Beethoven und Wagner (den die ZFM im vollen Wortlaut demnächst bringt), sowie Otto Daubes mit zahlreichen musikalischen Beispielen ausgestatteten Vortrag „Das Genie der Gemeinsamkeit": seine Ausführungen feierten das deutsche Volkstum und die tragenden Ideen und wirksamen Kräfte des schöpferischen deutschen Volksgeistes als den Ursprung in den Kunstwerken Beethovens und Wagners.

Die künstlerischen Gipfelereignisse waren die Festaufführungen von „Fidelio", „Tristan und Isolde" und „Siegfried", auf welche die Hörerschaft jeweilig am Vormittag durch erläuternde Vorträge Otto Daubes vorbereitet wurde. Zum erstenmal entschloß sich diese Festwoche zu ungekürzter szenischer Wiedergabe der gewählten Musikdramen (soweit es den ersten Zyklus betraf), räumte aber mit einem von Prof. Dr. Raabe dirigierten Beethovenfestkonzert (5. Sinfonie, Egmont- und 3. Leonoren-Ouvertüre, „An die ferne Geliebte", gesungen von Herbert Alsen), einer Beethoven-Morgenfeier (Hub. Tielemann als Solist für die Klaviersonaten op. 57 und 111, Hilde Schlüter mit Goetheliedern) und der von Prof. Reichwein musikalisch, von Dr. Hans Winckelmann szenisch betreuten glanzvollen Wiedergabe des „Fidelio" dem Wiener Meister einen zu breiten Raum ein. Das ausgezeichnete Solisten-Ensemble des „Fidelio" wies die Namen Vilma Fichtmüller (Leonore), Herbert Alsen (Rocco), Albert Seibert (Florestan), Karl Schmidt (Pizarro), Hermann Kittel (Marzelline) und Bruno Miserski (Jaquino) auf. Unter Stabführung Leopold Reichweins erklang der „Tristan" in der hervorragenden Besetzung der Titelpartien mit Lotte Schrader und Gotthelf Pistor. Josef Correck (Kurwenal), Grete Lüddeke (Brangäne) und Herbert Alsen (Marke) vervollständigen das wahrhaft festlich ausschwingende Ensemble. Kurt Söhnleins Bühnenbilder zu „Fidelio" und „Tristan" waren ein beachtenswerter künstlerischer Sondergewinn der Festwoche. Beim „Siegfried" stand

Prof. Carl Kittel-Bayreuth am Pult und führte mit Gustav Wünsche (Siegfried), Vilma Fichtmüller (Brünnhilde), Bruno Miserski (Mime), Grete Lüddecke (Erda), Eduard Habicht (Alberich) das herrliche Werk zu sieghaftem Eindruck.

Das Städtische Orchester zu Bochum unterstützte die Bestrebungen der Festwoche durch pflichttreuen Einsatz und hohe musikalische Leistungsfähigkeit.

Ob die „Siegfried"- Aufführungen der zweiten Woche, die der Arbeiterschaft eingeräumt waren, ihre kulturpolitische und künstlerische Erfüllung fanden, entzieht sich meiner Beurteilung, da ich nur der eigentlichen Festwoche des ersten Werkzyklus beiwohnte. Probleme, Meinungen, Aufgaben, Erkenntnisse ergeben sich in Fülle aus der Praxis dieser von idealen Absichten und Wünschen geleiteten Festwoche, die nach dreijährigem Bestehen nach zunächst abtastendem Experimentieren immer klarer ihr künstlerisches Eigengepräge herauszukristallisieren sucht. Sie leistet wertvolle Aufbauarbeit, mag dabei um Einzelheiten ihrer Darbietungen gestritten werden — ihre Grundlinien liegen fest und werden kommenden Jahren klar und unerschütterlich den Weg zu weiterer fruchtbarer Arbeit im Dienste Bayreuths weisen. Ihr Eigenrecht wird die Detmolder Festwoche aber vor allem dann behaupten, wenn ihr der Nachweis gelingt, Kreise der Arbeiterschaft wahrhaft kulturwillig und von ehrlicher Begeisterung gepackt für das Kunstwerk Richard Wagners gewonnen zu haben.

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN DRESDEN.

22.—31. Mai 1937.

Von Prof. Dr. Eugen Schmitz, Dresden.

In der letzten Maiwoche hat in Dresden das Musikfest des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" stattgefunden. Innerhalb von neun Tagen brachte es eine schier erdrückende Fülle von musikalischen Erlebnissen, die sich auf drei Opernabende, drei große Sinfoniekonzerte, ein Chorkonzert mit Orchester und drei Kammermusikkonzerte verteilten. Um Vorstoß in musikalisches Neuland hat es sich dabei nicht gehandelt. Es ergab sich mehr eine geruhige Umschau auf das, was in verschiedenen Ländern von namhaften Tonmeistern älterer Herkunft in der Jüngstvergangenheit oder auch schon weiter zurückliegend geschaffen worden ist. Dabei gab den Grundton eine sehr wohlerzogene Synthese von Impressionismus, Klassizismus und Nachromantik an. Fast gar nicht vertreten war das eine Zeitlang so hoch in Kurs stehende Neubarock. Auch der Atonalismus sandte nur mit einem einzigen ausländischen Werk einen bescheidenen Ausläufer.

Die stärksten und mannigfachsten Eindrücke gingen von den Sinfoniekonzerten aus. Zwei von ihnen fanden im Opernhaus mit der Sächsischen Staatskapelle statt. Das erste wurde abwechselnd von Prof. Karl Böhm und KM Ernst Richter geleitet. Die Einleitung bildete ein als Operettenouvertüre bezeichnetes geistreiches Orchesterscherzo von Jean Rivier. Ein Klavierkonzert mit Orchester von Bozidar Kunc gefiel durch fast zigeunerhaft freien rhapsodischen Schwung, ein Violinkonzert von Herbert Bedford deutete durch seinen Titel „Mondscheinpfade" romantische Hintergründe an, die sich in jähem Wechsel von Schwärmerei und groteskem Scherzoton ausprägten. Die sinfonische Phantasie von Karl Höller über ein Thema barocker Orgelmusik gefiel besonders mit ihren edel getönten, in breiten Melodielinien ausströmenden langsamen Sätzen. Den herzlichsten Beifall aber fand Robert Heger für ein Präludium mit Fuge, das trotz des barocken Formschemas ebenfalls durchaus in romantischer und klassischer Ausdruckswelt beheimatet war und Formvollendung mit höchst anregendem Gedankenreichtum vereinte. Als einziges sozusagen historisches Stück ergänzten Debussys bekannte orchestrale „Nocturnes" mit ihrer feinfarbigen Stimmungskunst die Spielfolge. Ihre virtuose Wiedergabe gestaltete sich zu einem großen Aufführungserfolg für Böhm und das Orchester.

Auch bei dem anderen Sinfoniekonzert — dem der Reihenfolge nach dritten — wechselte Böhm als musikalischer Leiter mit einem Kollegen ab — diesmal dem italienischen Maestro Lualdi. Dieser brachte zunächst ein eigenes Werk, eine flotte, schmissige Komödienouvertüre zu Gehör, und dann die zum mindesten artistisch sehr anregende, geistreich gearbeitete „Jahreszeitensinfonie" seines Landsmannes Francesco Malipiero. Ein gut Teil des Beifalls galt dabei der eleganten, echt südländisch temperamentvollen Dirigentenleistung. Böhm selbst vermittelte eine sehr frische, melodienreiche Sinfonie des Finnen Madetoja, die ausgezeichnet gefiel. Eine Dichtung „Schären-Saga" des Upsalaer Universitätsmusikdirektors Hugo Alfvén erwies sich als farbiger nordischer Impressionismus: Naturtonmalerei mit lyrischen kantilenehaften Zwischenepisoden. Recht fesselnd wirkte eine Variationenfolge von Henk Badings, etwas grell wohl in den lebhaften Orchesterfarben, aber ungemein geistreich in der Abwandlung zweier gegensätzlicher Grundthemen, eines grüblerischen und eines streitbaren, die zuletzt in einer linearen, höchst kunstvollen Fuge zusammenklingen. Als liebliche Erinnerung an alte Zeiten streute Maria Cebotari zwischen die mannigfachen Neuheiten in tonschöner Wiedergabe einige der bekanntesten Lieder aus Pfitzners früher Schaffenszeit.

Vom ersten Sinfoniekonzert im Opernhaus wurde berichtet. Das zweite Sinfoniekonzert bestritt die

Dresdner Philharmonie unter Leitung von Paul van Kempen. Doch auch dieser gab einmal den Taktstock ab, und zwar an den dänischen Dirigenten Peder Gram, der sich temperamentvoll für eine klangfrohe Ouvertüre und eine Tondichtung „Sagentraum" seines dänischen Landsmannes Carl Nielsen einsetzte, wohlklingende Musik, die so etwa aus den stilistischen Bezirken Griegs stammte und ihre Verbundenheit mit der deutschen Romantik nicht verleugnete. Sehr viel stärker schlug im weiteren Verlauf eine artverwandte Orchesterpassacaglia des Norwegers L. I. Jensen ein, die ebenso wie nachher eine Rhapsodie des Bulgaren Pantscho Wladigeroff vor allem als brillantes Virtuosenstück für Orchester bewundert wurde. In beiden Werken bekam man tüchtig die Ohren voll von rassigem Orchesterklang, auf dessen Effekte weiland Meister Berlioz hätte neidisch werden können. Dagegen nahm man die etwa zehn Jahre alte Variationen-Suite über ein Rokokothema von Joseph Haas in ihrer etwas überreich gegliederten Satzfolge als anregende Studie thematischer Verarbeitung an sich harmlosen, aber geistreich gewendeten melodischen Grundmaterials. Die langsamen, romantischen Sätze machten offenkundig am meisten Eindruck. Ganz auf Klangimpression gestellt war die einzige vokale Gabe des Abends, eine Folge von Orchesterliedern von Joseph Marx. Sie wurde von dem Berliner Bariton Karl Schmitt-Walter stimmprächtig gesungen und trug den Charakter der farbig leuchtenden, sinfonischen Dichtung mit melodiös eingegliederter Singstimme, den man aus dem Schaffen dieses gewandtesten Gefolgsmanns des Straußschen Liederstiles seit Jahrzehnten kennt. Es war aber ein ganz besonders feines Stimmungsstück darunter, das weihnachtliche Kindheitserinnerungen in eine Requiemstimmung ausklingen ließ. Der Abend, dem auch Richard Strauß beiwohnte, brachte im übrigen neben den Komponisten auch dem Orchester einen großen Erfolg.

Wenig einheitlich waren die Eindrücke in den drei Kammermusikkonzerten. Hier trat alt und neu verhältnismäßig am schärfsten sich gegenüber. Der Erfolg lag dabei durchaus auf seiten des Alten. Die beiden greisen Meister Wilhelm Kienzl und Christian Sinding errangen mit Liedfolgen einen so stürmischen Erfolg, wie er keinem ihrer jüngeren Kunstgenossen auch nur annähernd beschieden war.

Achtungsvoll angehört wurde ein vom Berliner Kniestädt-Quartett stilvoll gespieltes Streichquartett von Kurt Wolfurt und als vorzüglich gearbeitete Musik aus Max Regers Schule bewertet. Echt böhmisches Musikantenblut pulste in einer schon reichlich zwanzig Jahre alten Violinsonate des Tschechen Boleslav Vomacka, am weitesten „links" standen ein Concertino für Flöte und Streichorchester von Edmund von Borck mit einem zwar ganz brav romantischen langsamen, aber sehr keck mit Tonalität und Harmonie umspringenden Ecksätzen und eine richtig „atonale" Violinsonate des Belgiers Oscar van Hemel, die aber ganz einprägsame Gedanken aufwies. Nicht leicht zugänglich war ein a-moll-Quartett von Ernst Ludwig, obwohl es auf äußerste Schlichtheit des Ausdrucks und der Technik zukam. Man hatte das Gefühl, hier gleichsam „verschleierte" Musik zu hören, die sich scheute, voll aus sich herauszugehen. Demgegenüber wirkte ein allerdings etwas lang geratenes Streichquartett des polnischen Meisters Ludomir v. Rozycki fast wie farbig belebte Theatermusik. Das Leipziger Schachtebeck-Quartett bewährte in beiden Werken seine oft erprobte Zusammenspielkunst. Mit etwas sehr harmlos gefälligen Liedminiaturen erschien der „Günstling"-Komponist Rudolf Wagner-Regeny.

Eine Cellosonate des Finnen Yrjö Kilpinen war mehr phantasiehaft rhapsodisch als sonatenhaft angelegt und erschien reich an lyrischen Einfällen. In dem Meistercellisten Professor Grümmer und in seiner eigenen Gattin Frau Kilpinen, die man als eine ausgezeichnete Pianistin mit erlesener Anschlagskunst schätzen lernte, hatte der Komponist vorzügliche Interpreten. Vom Jan Dahmen-Quartett virtuos dargeboten erklang ein Werk des führenden ungarischen Meisters Bela Bartok, das man hier schon kannte. Es ist mit seinem Gemisch von Impressionismus und Barbarismus recht kennzeichnend für Bartoks „mittleren" Stil. Ein 1935 im Tonkünstlerverein uraufgeführter Liederzyklus „Tränen und Trost" für Alt mit Kammerorchester von Kurt Striegler machte dank meisterlicher Formung und tiefer Verinnerlichung wieder starken Eindruck.

Willkommene Abwechslung bot ein Chor-Abend, den der Dresdner Lehrergesangverein mit der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Paul v. Kempen im Gewerbehaus veranstaltete. Er hatte, auch was den Besuch anlangt, verstärkte Anziehungskraft ausgeübt und verlief gleich erfolgreich für die Komponisten wie für die Ausführenden.

Die erste Hälfte des Abends war zwei nordischen Tonsetzern gewidmet. Da hörte man zuerst einige Sätze aus der „Island-Kantate" von Jon Leifs. Es ist knorrige, stets etwas düstere und doch farbige nordische Musik, bald heldisch erdverwurzelt, bald seherisch schwärmend, dann wieder wirklichkeitsnah von Naturstimmungen erfüllt. Eine rhythmisch scharf im Versmaß eines berühmten Edda-Liedes gehaltene kraftvolle, bekenntnishafte Chorstrophe stand an der Spitze. Unter den folgenden Abschnitten war tief eindrucksvoll vor allem ein einstimmiger Knabenchor, ganz in geheimnisvollem Piano gehalten und voll erhabenen Jenseitsgeistes. Scharf gegensätzlich dazu der ganz

auf realistische Tonmalerei gestellte Schlußgesang, ein Gebet für die Seefahrer, in das Sturmesrauschen und Wogenschwall klingt, indessen die Blinkfeuer ihr grell aufzuckendes Licht blitzen lassen. Die starke Romantik besonders dieses Schlusses rief lauten Beifall hervor, für den Leifs selbst danken konnte.

Ungemein herzlich wurde dann auch der Schwede Kurt Atterberg gefeiert. Er durfte stürmischen Beifall entgegennehmen für seine Chorballade „Der Barde". Auch das ist ausgeprägt nordische Musik, aber doch — wenn man so sagen darf — in der ganzen Art von Ausdruck und Technik schon etwas mehr „mitteleuropäisch" eingestellt als das Werk von Leifs. Man denkt unwillkürlich an so manche Männerchorballaden Hegars und seines Kreises, deren Stil hier auf gemischten Chor mit neuzeitlichem Riesenorchester übertragen ist. „Farbe" und „Stimmung" in reichster gegensätzlicher Entfaltung sind das Lebenselement dieser Musik. Gelegentlich nimmt in längeren Zwischenspielen auch das Orchester das Wort allein, um die malende Schilderung mit lebhaftestem Ausdruck weiterzuführen oder Überleitungen zu schaffen. Merkwürdig auch in diesem Werk — wie bei Leifs — ein gelegentlicher „seherischer" Geist, der in fast wesenlos leisen geheimnisvollen Klängen in unfaßbare Fernen zu blicken scheint. Der Text der Ballade schildert die Entstehung des dichterischen Sangs aus Naturstimmen und Naturerlebnis. Die ohnedies oft etwas dunklen Worte gehen gegen Ende der Ballade auch bei so stark besetztem Chor wie diesmal allerdings rettungslos im orchestralen Klangfarbenturm unter. Aber die Klangwirkung als solche ist elementar und hinreißend.

In eine ganz andere Welt führte dann der zweite Teil des Abends, der, dem deutschen Meister Paul Graener gewidmet, dessen „Marienkantate" brachte. In einer Folge von Marienliedern, der ein sinfonisches Zwischenspiel eingegliedert ist, führt das Werk von idyllischer Advents- und fröhlicher Weihnachtsstimmung über einen schmerzbelastet sich ausbreitenden Passionsteil zum Osterjubel. In allen Teilen ist die Kantate von ergreifend echter, inniger Stimmung beseelt. Ein stimmlich gut zusammenklingendes Soloquartett (Briem — Börner — Fischer — Driffen) einte sich mit Orchester, Chor und Dirigenten zu stilvoller Wiedergabe des Werkes, das starken Eindruck machte.

Als Opernabende waren Verdis „Macbeth", ferner „Elektra" von Richard Strauß mit Gertrud Bäumer in der Titelpartie, sowie Othmar Schoecks „Massimilla Doni" der Reihe der Musikfestaufführungen eingegliedert. Alle Werke zeugten unter der Leitung von Karl Böhm in vollendeter Wiedergabe für den alten Ruhm Dresdner Opernkultur. Am „Elektra"-Abend war der anwesende Richard Strauß Gegenstand ganz besonders herzlicher Huldigung; auch Othmar Schoeck konnte für sein schönes, gehaltvolles Werk warmen Beifall entgegennehmen.

Verschiedene gesellschaftliche Veranstaltungen rundeten die Tagung ab, von deren Verlauf die beteiligten Tonsetzer gewiß befriedigt gewesen sein werden.

WARTBURGMAIENTAGE IN EISENACH.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Von strahlendem Sonnenschein begünstigt waren die Musiktage des Vereins „Freunde der Wartburg" in diesem Jahre. Maientage im wirklichen Sinne des Wortes. Nicht allein die Struktur des musikalischen Programms, auch nicht die Wahl der künstlerischen Interpreten könnten für die festliche Gestaltung der Tage den letzten Ausschlag geben, trüge nicht die urewige Tradition der Deutschesten aller Burgen ihr gewichtiges Teil zur Erfüllung mit bei. Einem gewaltigen Dreiklang gleich vereinten sich in diesem Jahr diese drei Komponenten und formten das Fest zu einem seltenen Erlebnis. Im Mittelpunkt des Musikprogramms stand seit Jahren zum ersten Male wieder Ludwig van Beethoven, dessen „Fidelio" am Vorabend im Eisenacher Stadttheater in einer ausgezeichneten Aufführung durch das Deutsche Nationaltheater Weimar in Szene ging. Der herzliche Beifall galt den Solisten Hilde Ploetz, Käte Sundström, Willy Störring, Karl Heerdegen, Rudolf Lustig und dem Betreuer der Partitur, Staatskapellmeister Paul Sixt. Das Festkonzert im Bankettsaal der Wartburg brachte des großen Meisters Es-dur-Klavierkonzert (op. 73) in der Interpretation Walter Rehbergs (Stuttgart) und die unsterbliche 5. Sinfonie. Einleitend hörte man Webers „Freischütz"-Ouvertüre. Die Weimarische Staatskapelle unter Leitung von Paul Sixt vermittelte den vielen hundert Zuhörern tiefe Eindrücke künstlerischen Erlebens vor allem in der Gestaltung der Schicksalssinfonie und nicht endenwollender Beifall durchrauschte den festlichen Saal und dankte für die musikalischen Gaben. — In der Morgenfeier ging dem Festvortrag Heinz Steguweits über „Die Schönheit wahrer Volksdichtung" das f-moll-Klavierquintett von Johannes Brahms (op. 34) voraus. Neben den zur Zeit auf der Wartburg weilenden Dichtern waren eine große Reihe führender Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens anwesend. Die Thüringische Regierung wurde durch Staatsrat Dr. H. S. Ziegler vertreten. An die Wartburg-Maientage schloß sich der 5. Deutsche Dichtertag an, der in eine Feierstunde im Minnesängersaal mit einer Ehrung des jüngsten Dichters Gerhard Schumann (Mitglied des Reichskultursenats und des Kulturringes der SA) und des Weimarer Schriftstellers Heinrich Lilienfein seinen Höhepunkt erreichte.

VOGTLÄNDISCHES MUSIKFEST IN BAD ELSTER.

15.—18. Juni.

Von Dr. Hans Dietrich Hellbach, Plauen.

Der rasche künstlerische Aufschwung, den die Sinfoniekonzerte des Sächsischen Staatsbades in den letzten Jahren unter KM Leßing genommen haben, fand einen besonders sinnfälligen Ausdruck in einem dreitägigen Musikfest ausschließlich vogtländischer und sudetendeutscher Komponisten. Aus der Fülle an Material waren Werke ausgewählt, die die ganze Vielseitigkeit heutiger Musizierrichtungen spiegelten und dennoch als gemeinsamen Grundzug den Willen zu einer gesunden, knappen Form erkennen ließen.

Daß diese Forderung nach Klarheit und Ehrlichkeit für die Komponisten keine Einengung zu bedeuten braucht und sie durchaus nicht in eine festgelegte Stilrichtung zwängt, bestätigte gleich das erste Orchesterkonzert: Bruno Heroldts Konzert für Klavier und 11 Soloinstrumente mit seiner reizvollen Erneuerung der alten concerto-grosso-Technik, Georg Göhlers wahrhaft aus klassischem Geiste gestaltete Passacaglia über ein Thema von Händel und Hans Wolfgang Sachses feinfühlige Variationen über ein Baßthema von Debussy mit ihrer frei ausschwingenden Lyrik knüpfen zwar an ganz unterschiedliche musikalische Traditionen an, bewähren aber im Rahmen der gegebenen Stilgrenzen eine erfreuliche Selbständigkeit der Gestaltung. Auch Karl Thiemes „Festliche Musik" reiht sich trotz bewußten Verzichtes auf eine logische Durchformung des thematischen Materials dank ihrer musikantischen Frische gut in den Umkreis einer spielfreudigen Gegenwartsmusik.

Ein Kammermusikabend belegte diese Vorliebe unserer Zeit für ein volkstümlich aufgelockertes Musizieren mit weiteren reizvollen Beispielen: Hermann Wagner läßt mit seiner aus der jugendmusikalischen Arbeit des NS-Studentenbundes hervorgegangenen „Musik für drei Instrumente" sogar der Besetzung weitesten Spielraum, um eine Wiedergabe auch durch Laienspieler an Heimabenden oder im Lager zu ermöglichen, und verwendet dabei die Stimmen eben rein „vocaliter", ohne Rücksicht auf einen bestimmten Klangcharakter. Auch Otto Färbers Quartett für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello erstrebt Durchsichtigkeit der Linienführung und Einfachheit im Gedanklichen. Eine schwungvoll gearbeitete Violinsonate von Richard Petzoldt, die durch Eigenwilligkeit des Klavierparts und Überraschungen in der harmonischen Struktur fesselt, gab E. J. Kiskemper Gelegenheit, sich als geschmackvollen Geiger vorzustellen, während sich für die „Fünf schlichten Weisen" Hermann Wagners mit selbstloser Hingabe und ausgezeichnetem stimmlichen Material Magda Lüdtke-Schmidt, Berlin, einsetzte. Fred Lohses impressionistisch orientiertes, daneben aber einen gesunden Formwillen offenbarendes „Klavierbuch 1936" fand in der Wiedergabe durch Karl Weiß-Dresden besonderen Beifall.

Auch seine „Deutschen Reigen" für Orchester, als Einleitung des großen Abschlußkonzertes gespielt, erwiesen sich in der Wärme ihrer romantischen Klanggebärde als wertvolle Bereicherung der neuen Orchesterliteratur, während Egon Kornauth in seiner „Elegie auf den Tod eines Freundes" bewußt an die Puccini-Tradition anknüpft. Die neue Orchesterfassung von Hans Wolfgang Sachses „Sechs Gesängen für Bariton" nach Versen von Knut Hamsun fesselt sofort durch ihren schwermütigen Stimmungszauber, stellt aber mit ihrer reichen Instrumentation einen Sänger wie Gerard van den Arend, Berlin, vor keine leichte Aufgabe. Den turbulenten Ausklang des Festes bildete Sigfrid Walther Müllers effektvoll gearbeitete „Böhmische Musik", die aus einer ganz elementaren Freude am Rhythmus geboren ist und mit ihrer symphonischen Aufweitung von Tanzformen für das heutige Musikschaffen bezeichnend ist.

Der als Generalmusikdirektor nach Baden-Baden berufene spiritus rector des ganzen Festes, KM Leßing, hat mit der großen Reihe dieser Ur- und Erstaufführungen ein Musterbeispiel zielbewußter heimischer Musikpflege gegeben und läßt mit der vorbildlichen Höhe der Wiedergabe, an der das Städtische Orchester Plauen einen nicht geringen Anteil hatte, seinen Weggang besonders lebhaft bedauern.

GLUCK-GEDÄCHTNISFEIER DER UNIVERSITÄT ERLANGEN.

Zum 150. Todestage des Meisters.

18. Juni 1937.

Von Dr. Heinrich Weber, Erlangen.

Mit einer eindrucksvollen Aufführung der Oper „Orpheus und Euridike" in einer Neubearbeitung durch Universitätsmusikdirektor Prof. Georg Kempff vollbrachte die Universität Erlangen eine würdige Ehrung des deutschen Reformators der Oper. Der Erfolg der Erlanger neuen Fassung des „Orpheus" mag den Anstoß zu weiteren Gedächtnisaufführungen der Hauptwerke des Meisters geben. Erlangen selbst will in den nächsten Sommersemestern sich besonders der Pflege der Gluckschen Meisteropern widmen. Die Vorzüge der Freilichtbühne vor der Orangerie des Schloßgartens kommen der Naturnähe Gluckscher Kunstauffassung und Gestaltung und der Bildwirkung der antiken Reigen zustatten.

Die angekündigte Freilichtaufführung des „Orpheus" wurde durch schweres Hagelwetter kurz vor dem Beginn unmöglich gemacht. Die Durchführung des Spieles im Redoutensaale war hinsichtlich der

Bildwirkung ein Notbehelf. Doch war es am Vorabend bei der für die Arbeiterkreise zugänglichen Generalprobe im Freien möglich, die wundervollen Bilder der das Geschehen begleitenden Tanzdichtung zu bewundern. Entwurf und Ausführung dieser Tanzdichtung war das Werk von Carla Schlichthaar und ihrer Erlanger Gymnastikschule. Die Einheit von Gebärde und Musik war dabei in hohem Maße erreicht. Auf szenisches Beiwerk war so gut wie ganz verzichtet, alles auf innere Sammlung und Weihe angelegt. Würdig wirkten die Aufzüge der griechisch gekleideten Chöre (Georg Kempffs Akademischer Chor), deren Gesang ruhevoll und großartig den Grundton des mythischen Spiels verkörperte. In diesem mächtigen Rahmen stand die Gestalt des Orpheus, die in Gesang und Spiel eine tief eindrucksvolle, in manchen Zügen ideal schöne Wiedergabe durch Ruth Patschke-Blessing vom Stadttheater Magdeburg erfuhr. Lisa Walter von der gleichen Opernbühne war die mit Orpheus schon von Magdeburg her ausgezeichnet zusammengespielte Euridike. Als Gott Amor sang Marta Lipps, Erlangen, mit Glück die Botschaft des allwaltenden Zeus. Das Orchester mit Richard Jauer als Soloflöte war aus dem Manöver zur Aufführung geeilt, die Harfe schlug Ruth Butoeski, Nürnberg.

Das besondere Ereignis bei der Aufführung war die Neueinrichtung des dritten Aktes durch Professor Georg Kempff. Nichts Geringeres als eine völlige Umbiegung des dramatischen Ausganges des „Orpheus" hat Kempff gewagt. Er streicht die Wiedererweckung der ins Totenreich zurückgesunkenen Euridike und streicht den ganzen triumphalen Schluß. Er ersetzt den Gluckschen Schluß durch die Wiederaufnahme der Trauer um den Tod der Euridike vom Anfang der Oper, deren Geschehen sich damit zur wahren Tragödie rundet. Diese Wendung gibt Kempff dem Werke nicht willkürlich. Sie entspricht dem Sinne des Mythus von Orpheus und Euridike. Sie entspricht auch der Gesinnung unserer Zeit, die für die Tragik mehr Verständnis hat als die Zeit eines weltanschaulichen Optimismus, als das Wiener und das Pariser Publikum zur Zeit Glucks. Um zu dem tragischen Schluß überzuleiten, bricht Kempff im Rezitativ Nr. 44 nach der Frage des Orpheus „Sag', was begehrst du?" ab und fügt eine von ihm selbst gedichtete und vertonte Szene zwischen Amor und Orpheus ein. Amor verkündet als Willen des Zeus, daß Orpheus ohne Euridike ins Leben zurückkehren und in seinem Gesang ihr Gedächtnis ehren soll. Die Schlußszene bringt den Orchestersatz 31, darauf die Arie „Ach, ich habe sie verloren"; dann trennt sich Orpheus von dem Grabe der Euridike, und der Eingangschor mit seiner Klage um Euridike erklingt als Schlußchor mit vertiefter Wirkung.

Die Aufnahme des Weihespieles war bei den in Massen erschienenen Zuhörern glänzend und schuf die Stimmung für das Vorhaben, in Erlangen Gluckſche Opern besonders zu pflegen, dem „Meister der Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdruckes", wie Prof. Kempff ihn nannte, zu Ehren.

MAIFESTSPIELE IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Ich weiß nicht, ob es Zufall war oder ob es der künstlerische Leiter der heurigen Spiele, Mario Labroca, so beabsichtigte: Noch niemals seit ihrer Begründung entsprach eins dieser Maifeste der musikwissenschaftlichen Bedeutung der Stadt so gut wie in diesem Jahre; denn diesmal traten Konzertdarbietungen noch mehr als sonst hinter den theatermusikalischen Aufführungen zurück, und mit der Ansetzung der „Incoronazione di Poppea", Monteverdis letzter Oper, wurde die Brücke zwischen den Jahrhunderten noch deutlicher erkennbar geschlagen. Im ganzen war aber das Gesamtbild dasselbe wie bei den früheren Florentiner Maitagungen: Der einheimischen und der ausländischen Musik war je etwa die Hälfte aller Aufführungen zugestanden, und als Mittler wirkten möglichst Künstler der Ursprungsländer. Ähnlich verhielt es sich ja auch mit dem internationalen Musikkongreß, der diesmal wieder auf so breiter Grundlage wie vor vier Jahren veranstaltet wurde. (Über ihn wurde schon im vorigen Heft berichtet.)

Es entspricht der alten Vorliebe der Italiener für das „lyrische Theater", daß Florenz zwar zwei Opernbühnen besitzt, aber keinen ganz großen Orchesterkonzertsaal. Außer dem mächtigen Stadttheater, das für gewöhnlich 5000, im Notfalle jedoch bis zu 7000 Zuhörer faßt, und vor allem für Opern und Ballette mit großer Besetzung verwendet wird, steht das kleinere Pergolatheater für Stücke zur Verfügung, die sich mit minderem Aufwand begnügen. Seit einigen Jahren ist auch der zauberhafte Boboli-Park hinter dem Pitti-Palast als Freilichtbühne im Gebrauch. (Dagegen hat man heuer von der Piazza Signoria, wo vor zwei Jahren ein Savonarola-Drama gegeben wurde, als Theaterstätte abgesehen.) Den größten Teil des Mai hatten die Spiele in der Städtischen Schauburg ihre Heimstatt und siedelten im letzten Drittel ins Pergola-Theater über, um gegen Mitte Juni im Boboli-Park ihr Ende zu finden, denn auch in der Kunststadt am Arno ist der „Wonnemonat" nicht regelmäßig warm und beständig genug, als daß die Verantwortlichen des Musikfestes es wagen können, schon so früh Freilichtspiele anzusetzen. Das späte Ende bringt es freilich mit sich, daß auswärtige, zumal ausländische Berichterstatter dabei nur noch ausnahmsweise zugegen sind. (Der Verfasser dieses Berichtes glaubt, der einzige der aus nördlichem Himmelsstrich zugereisten gewesen zu sein, der auch den Anfang Juni aufgeführten Freilichtspielen noch beiwohnte.

Es war aber nicht etwa beſonderes Verdienſt dabei, vielmehr wurde er durch bloßen Zufall ſo lange zurückgehalten.)

Als einzige Werke deutſcher Herkunft konnte man diesmal den „Triſtan" der Münchener Staatsoper und „Figaros Hochzeit" — dieſe allerdings mit italieniſchen Kräften und in deren Sprache — hören: zwei der größten Ereigniſſe des Monats. Mit den Münchener Einzelſängern war das ganze Orcheſter mitgekommen; ſogar die Dekorationen hatten die weite Reiſe mitgemacht. Karl Hartmann und Anny Konetzny ſchufen die Titelrollen prachtvoll nach; mit unvergleichlicher Stimme und überzeugender Geſtaltung vermittelte Joſef v. Manowarda den König Marke; ergreifend Hans Hermann Niſſen als um ſeinen Herrn beſorgter Kurwenal. Karl Elmendorff leitete das farbig ſpielende Orcheſter überlegen. (Nur den Chor ſtellte die „Maifeſtſtagione" des Theaters, doch ſang er gleichfalls in deutſcher Sprache.) Bei der erſten der beiden Wiedergaben war das Haus überfüllt, bei der zweiten, einer Nachmittagsvorſtellung, gerade ausverkauft. Der erſten wohnten die italieniſche Kronprinzeſſin und die Herzogin d'Aoſta bei. Der Erfolg ſteigerte ſich beide Male von Akt zu Akt und war nach dem letzten auch für ſüdländiſche Begriffe außerordentlich.

Zwei weitere ausländiſche Gaſtſpiele: Die Pariſer Komiſche Oper brachte in dem nicht mehr ganz friſchen eigenen Bühnenrahmen mit M. Gaudin und J. Micheau in den beiden Hauptpartien zwei Vorführungen von Debuſſys „Pelleas und Meliſande", deren ſchönſte Seiten die Einzelgeſangsleiſtungen waren, und an vier Abenden zeigte das Ruſſiſche Ballett de Baſil, das wohl hauptſächlich aus ruſſiſchen Emigranten beſteht und ſonſt vor allem in Amerika und Monte Carlo wirkt, in mehrfach wechſelnden Spielfolgen ſeine glänzende Durchbildung, die etwa auf der Schule Diaghileff weiterbaut. Man ſah u. a. Goldonis „Tanzſchule" in pantomimiſcher Einrichtung von L. Maſſine und mit Muſik von Boccherini, die Jean Françaix hübſch für das Orcheſter eingerichtet hatte, einen größtenteils gelungenen Verſuch, Berlioz' „Fantaſtiſche Symphonie" ſichtbar zu machen — allerdings eine etwas gewagte Angelegenheit —, den unvermeidlichen „Nachmittag eines Faun" von Debuſſy und Tänze aus „Fürſt Igor" von Borodine. In den raſſig hingelegten letzten erreichte die Kunſt der Ruſſen ihren Höhepunkt. Die noch ſpäter zu nennenden einheimiſchen Vertreter des Faches blieben hinter ſolchen Leiſtungen erheblich zurück.

Von italieniſchen Meiſteropern hörte man je ein Früh- und Alterswerk des bedeutendſten Muſikdramatikers des Südens: „Luiſa Miller", die zwar noch nicht die volle melodiſche Kraft des mittleren Verdi, aber bereits deſſen mitreißende Rhythmik bekundet, und den unvergleichlichen „Othello", das muſikaliſch vertiefte, harmoniſch beſtrickende Werk letzter Reife. Auf der Bühne ſtanden Einzelkräfte vom Range der Caniglia (Luiſa und Desdemona), Stabile (Jago), Merli (Othello), Volpi (Rudolf), Paſero (Graf Walter) u. a. Die Dirigenten Gui und de Sabata bewährten vor dem Ständigen Florentiner Orcheſter die ſchon ſprichwörtliche italieniſche „Präziſionstechnik".

Mit den bedeutenden Erfolgen der beiden Verdi-Opern nahm es beinah auch Roſſinis komiſcher Einakter „Il Signor Bruschino" auf, der unter dem Stabe Antonio Guarnieris ſehr lebendig geſungen und geſpielt wurde. Aber der große Beifall, der ſchon nach der ſpritzig hingelegten Ouvertüre einſetzte, war zweifellos zum guten Teile als — Widerſpruch vieler Anweſender gegen eine vorangehende zeitgenöſſiſche Oper aufzufaſſen. Rief es doch ſogar einmal laut von den Emporen mitten in die Muſik hinein: „Questa è musica!"

Schade, daß die Art der Vorführung von Monteverdis „Incoronazione di Poppea" — der erſten ſeit faſt drei Jahrhunderten — in manchem Betracht enttäuſchte. Gewiß machten die einzelnen Bilder im unvergleichlichen abendlichen Boboli-Parke einen äußerſt erhabenen Eindruck; die Einzelſänger mit Gina Cigna (Poppea) und Giovanni Voyer (Nero) an der Spitze, ſangen faſt durchweg hervorragend; Tänzer und Chöre, das Orcheſter unter Gino Marinuzzi taten ihr Beſtes. Aber die Wiedergabe ließ doch, vor allem wegen Verwendung einer unvollkommenen Bearbeitung (G. Benvenuto), viel zu wünſchen übrig, und der prächtige Rahmen paßte nicht für das Werk, das für das kleine Venediger Theater San Giovanni e Paolo und für ein kleines Orcheſter geſchrieben iſt. (Monteverdi war von der großen Beſetzung des 30 Jahre älteren „Orpheus" längſt abgekommen.) Ferner waren die Vereinheitlichung der Schauplätze der drei Akte, die Einführung des Chores (das Venediger Theater hatte gar keinen), die viel zu lang gedeuteten Notenwerte abzulehnen. (Die Bearbeitung weiß nichts davon, daß die Werte ſolcher alten Partituren auf die Hälfte oder ein Viertel zurückgeführt werden müſſen, um dem heutigen Gebrauch zu entſprechen.)

In einer Gedächtnisfeier für Ottorino Reſpighi, der vor etwa anderthalb Jahren abgeſchieden iſt, waren zwei ſeiner letzten Operneinakter mit einem Ballett zuſammengeſpannt. „Maria aus Ägypten", drei „Epiſoden", welche die fromme Geſchichte der Läuterung einer ſündigen Frau ſchildern, iſt ſchon von einem

Venediger Feste her bekannt. Die Titelrolle sang Maria Carbona mit feierlichem Ausdruck. Neu für uns waren die anderen beiden Stücke. Die altrömische Historie „Lucrezia", nach einem von Claudio Guastalla mit der epischen Knappheit eines Kleist gestalteten Buche, ist auch von echter musikalischer Dramatik erfüllt. Maria Caniglia bewährte darin ihren Ruf als eine der ersten Bühnensängerinnen Italiens. In dem als Rahmenhandlung hingestellten Ballett „Die Vögel", dem Satyrspiel des Abends, wird dem Zuschauer der phantastische Traum eines Bauern vor Augen geführt. Respighi hat die Vorgänge mit einer reizvollen Musik umkleidet, deren Themen dem musikalischen Rokoko entnommen sind. Unter Leitung des Maestro Marinuzzi kamen gut ausgeglichene Aufführungen zustande.

An einem weiteren Abend wurde, zusammen mit dem „Signor Bruschino", das einaktige Opernmysterium „Die Erschließung der Wüste" von Alfredo Casella in Uraufführung geboten. G. Pavolinis Buch führt in gleichnishafter Weise aus, wie einige in der Wüste abgestürzte Flieger sich des unwirtlichen Landes bemächtigen, dessen barbarische Krieger bezwingen und ihm Kultur und Glück bringen. Diese Vorgänge umspielt der Tonsetzer mit einer Musik, die geschickt gearbeitet ist und nichts verdirbt. Das Gleichnishafte und Legendäre der Handlung wird durch Beteiligung von Stimmen betont, die aus den Bergen, der Erde, den Pflanzen klingen. (In der vorjährigen Internationalen Kunstausstellung von Venedig war ein ganzer Pavillon mit Bildern und Plastik zu sehen, deren Motive sich hauptsächlich auf den abessinischen Krieg bezogen. In Florenz hatten wir das Gegenstück auf dem Gebiete der Oper.) Trotz ausgezeichneter Wiedergabe — unter Leitung Guarnieris (Musik), Wallersteins (Spiel) und der jetzt an der Mailänder Scala wirkenden Ballettmeisterin Margarete Wallmann — war die Aufnahme des Stückes geteilt; der Widerspruch mancher Zuhörer richtete sich offenbar gegen die Musik. Ohne aus dieser mehr machen zu wollen, als sie verdient, muß aber festgestellt werden, daß die Ablehnung übertrieben war. Sie ist nur damit zu erklären, daß die große Menge der italienischen Musikhörer alles, was nicht eingänglichste Melodik besitzt, ohne weiteres ablehnt; es ist aber auch zu sagen, daß sie kaum einen Unterschied zwischen Verdischer Vollkraft der Töne und süßlicher Melodieführung macht.

Etwas verwunderlich war es gleichfalls, daß der Tanzabend der einheimischen Schule Angiola Sartorio von der Florentiner Kritik ziemlich heftig mitgenommen wurde. Wahrscheinlich hatte diese noch die Hochleistungen der Russen vor Augen, mit deren rassigem Wesen und glänzender Durchbildung sich jenes Institut gewiß nicht messen konnte. Aber es bot doch eine hübsche, gepflegte Kunst; dazu dankte man ihm die Vorführung einiger neueren Ballette, die in Florenz noch unbekannt waren. Außer dem in Tanz umgesetzten Frühling aus Vivaldis „Vier Jahreszeiten" sah und hörte man ein Intermezzo von Virgilio Mortari, die Pantomime „Der dunkelblaue Fisch" von Mario Castelnuovo-Tedesco (Uraufführung) und das Ballett „Barabau" (mit Chören) von Vittorio Rieti. Etwas dünn der Vorgang des „Intermezzo", welches das Zusammentreffen und die unglückliche Liebe zweier jungen Leute schildert; die auch nicht erhebliche Musik hat der Tonsetzer einer eigenen Partita entnommen. Das szenisch Reizvollste enthielt der zweite Teil des Abends: Castelnuovos Pantomime zeigt das Leben und den Lebenskampf in der Meerestiefe. Ein Pfauenfisch und ein Polyp, der ihn angefallen hat, werden vom „dunkelblauen Fisch", einem Taucher, getötet. Aber dieser war eigentlich einer Koralle halber herabgestiegen; nachdem er sie gefunden, verläßt er den Meeresgrund, wo das gewohnte Leben wiederkehrt. Eine feinhörig instrumentierte, edle Musik erhöht den Reiz des Geschauten. — „Barabau" — das Wort bedeutet soviel wie „Kinderschreck" — ist ein im Grunde gutmütiger und umgänglicher Mann, der einen guten Wein, eine gut besetzte Tafel, den Salat aus seinem Garten und seine Ruhe liebt. Eines Tages entführt ihm eine Horde Soldaten seine Tochter, vor Schmerz sinkt er entseelt nieder. Bauern tragen den Leichnam weg und singen ihm ein Klagelied nach. Ein etwas matter Schluß: Kinderschreck erscheint auf einmal wieder unter ihnen. Zuerst Entsetzen, dann allgemeine Freude. Die Angelegenheit, die einige Längen aufweist, war neu für Florenz; wir haben sie schon vor mehreren Jahren in — Gera gesehen. Der Tonsetzer verwendet fast durchgängig marschmäßige Rhythmen und bekundet dabei viel Sinn für musikalischen Humor. Mario Rossi war den vier Pantomimen ein zuverlässiger Mittler am Dirigentenpulte. Fast durchweg einfallreich der von vier verschiedenen Bildnern stammende Bühnenrahmen.

Zusammengespannt mit der feierlichen „Sonata über Sancta Maria" für Chor und Orchester von Monteverdi und Strawinskys „Oedipus Rex" — dieser in szenischer Wiedergabe — erklang ferner in Uraufführung eine Passion für Chor, vier Einzelsänger und Orchester von Francesco Malipiero. (Ihr liegt der zweite Teil eines Passionsspieles von Pierrozzo Castellano Castellani — 15. Jahrhundert — zugrunde.) Für die langen Strecken gleichmäßig psalmodierenden Satzes entschädigt besonders die tief erfühlte, ans Herz greifende Partie der Maria; sie wurde von Pia Tassinari sehr ausdrucksvoll gestaltet. Maestro Molinari war der überlegene Leiter dieser Darbietungen. Die beiden

italienischen Instrumentalwerke des einzigen Orchesterabends — ein Präludium mit konzertierendem Klavier von Giuseppe Rosati und ein Orchesterkonzert von Goffredo Petrassi — zeigten von neuem, welcher geistigen Gefolgschaft sich Hindemith heute in Italien erfreut. Von einem in Stimmungen zerfließenden „Liebesgesang" (ohne Worte) des in der Schweiz ansässigen Russen Igor Markevitch blieb wenig in der Erinnerung haften. Bergs spintisierendes und in sich versponnenes Violinkonzert ist schon von anderen ausländischen Wiedergaben her bekannt. Von Luigi Dallapiccolas beiden Chören nach Michelangelo d. J. fesselte am meisten der zweite, der Händelscher Art nachgeht. Der Abend wurde von Mario Rossi geleitet.

Neben den musikalischen Ereignissen liefen die Musikertagung, worüber schon berichtet wurde, und je drei Vorträge von Alfred Cortot und Paul Hindemith. Der französische Pianist plauderte über Chopin, Schumann und Liszt und bot dazu in noch viel schönerer Ausführung Proben der Musik dieser Meister am Klavier; der deutsche Tonsetzer äußerte sich über eine neue Harmonielehre, die er aus den Obertonreihen und deren Transpositionen entwikkelte. (Sie wird in Kürze bei B. Schotts Söhnen in Mainz als Buch herauskommen.)

Der Florentiner Musikmai — bisher zweijährlich gefeiert — soll, wie man hört, von jetzt ab alljährlich stattfinden. Es ist gewiß kein ausschließlich künstlerisches Unternehmen, sondern auch mit einem Seitenblick auf den Fremdenverkehr entstanden. Aber der Gesamtplan ist gewöhnlich so reich und in sich geschlossen angelegt, daß man sich den musikalischen Genüssen voll hingeben kann, im voraus keine wesentlichen Enttäuschungen — oder wenigstens nicht viele — zu befürchten braucht und stets bereichert wieder heimwärts reist.

BRAHMS-FEST IN FREIBURG/Br.

22.—30. Mai 1937.

Von Dr. v. Graevenitz, Freiburg/Br.

In dem Festakt des 4. Konzerts der insgesamt 9 Abende umfassenden Brahms-Feier war eine ebenso gedankenreiche wie klärende Festrede des Präsidenten der Reichsmusikkammer Professor Dr. Peter Raabe eingelegt worden, die den treffenden Gedanken enthielt: „Die vielgestaltige und tiefgründige Musik des Meisters ist schon durch die Pflege der heute so eifrig betriebenen Hausmusik in viel weitgehenderem Maße als bei Bruckner und Reger (die durch vorhergehende Musikfeste der Stadt Freiburg/Br. der musikliebenden Bevölkerung näher gebracht worden sind) in breite musikalische Schichten getragen worden". Aber doch war es wohl getan, das Lebenswerk des nordischen Meisters einmal auch in zusammenhängender und nahezu erschöpfender Weise zu betrachten: In 4 Orchesterkonzerten mit den 4 Sinfonien des großen Kontrapunktikers, in einem Chorkonzert mit dem deutschen Requiem unter Leitung unseres ernststrebenden Kapellmeisters Wilh. Franzen, in 4 Kammermusikabenden mit Meisterquartetten mit dem von München mit Dr. J. Hobohm am Klavier, dem Strub-Quartett, dem Klemann-Quartett in seiner Vereinigung mit dem Meister der Klarinette Prof. Philipp Dreisbach. Es gelang so wirklich die 25bändige Gesamtausgabe des kompositionellen Lebenswerkes von Brahms in Gestaltung und Form, Klang und Gesang zu künstlerischem Leben zu erwecken, ein überzeugendes Abbild seines Wesens zu schaffen, das im Gedächtnis haften wird. Als Gestalter des sinfonischen Werkes traten in den Vordergrund getreue Helfer und Schützer des Freiburger musikalischen Lebens seit Beginn der jährlichen Musikfeste, außer Prof. Dr. Raabe auch GMD Prof. H. Abendroth-Leipzig und der Städtische Musikbeauftragte Freiburgs, GMD Franz Konwitschny. Nach dessen bisherigen Leistungen namentlich in der Höherführung unseres Städtischen Orchesters in den drei Jahren seines Wirkens in Freiburg/Br. ist sein Übergang nach Frankfurt a. Main, der bevorsteht, lebhaft zu bedauern. Mit den ergreifenden Klängen der Rhapsodie, dem Fragment aus „Goethes Harzreise im Winter", für eine Altstimme, Männerchor (den Mitglieder unserer hochstehenden Gesangvereine „Männergesangverein" und „Concordia" stellten) und dem innerlich und äußerlich gereiften Werk 68 des Meisters Brahms, der ersten Sinfonie c-moll, nahm das 3. große Musikfest der aufstrebenden Groß- und Musikstadt Freiburg/Br. ein eindrucksvolles und nachklingendes Ende.

Es bleibt dieser zusammenfassenden Besprechung der Festtage übrig, noch einmal in Kürze der richtungweisenden Gedanken zu gedenken, mit denen Prof. Dr. Raabe seine warmherzigen Ausführungen über Brahms für unsere heutige Auffassung über den norddeutschen Meister abschloß. Daß Brahms im Grunde seines Wesens schwermütig war, sagt noch nicht, daß er nicht auch unverhaltener Freude fähig gewesen wäre. Nicht weniger zurückhaltend war er freilich auch in der Wiedergabe des Tragischen. Auch in dieser Beziehung sollte man sich vor oberflächlichen Urteilen hüten wie sie z. B. über den letzten Satz der 4. Sinfonie abgegeben worden sind. Er selbst fühle sich jedesmal, wenn er es dirigiert habe, im Innersten erschüttert. (Und in solchem Sinne bot Raabe dann am Abend des 3. unter 4 Orchesterkonzerten das Werk, das Weingartner seinerzeit „ein leeres Tongerüst" genannt hatte.) In jedem großen Komponisten steckt alles, Frohsinn und Ernst. Die Werke des norddeutschen, schließlich mit Wien so eng verbundenen Meisters sind einmal Ausdruck des Erlebten, dann ein andermal wieder des Gegen-

ſatzes dazu. Nachdrücklich wies Raabe auf den Einfluß des Volksliedes auf das Schaffen von Brahms hin, namentlich in Bezug auf Thematik. (Daß das weitgeſpannte Programm dieſes Feſtes dieſe Seite des Brahmsſchaffens nicht beleuchtete, war zu bedauern.) Jede Muſik eines Großen bezeichnete Raabe als das Aufkommen einer neuen nicht jedem ſogleich verſtändlichen Tonart und Muſikſprache. Heute iſt die Muſik von Brahms Allgemeingut des ganzen deutſchen Volkes geworden und damit ſchärfe ſie den Blick für die Erkenntnis der deutſchen Seele. Dank dieſer Anſprache wurde dieſes mit der akademiſchen Feſtouvertüre op. 80 abſchließende Orcheſterkonzert zu einem wirklichen Feſtakt.

22. SCHLESISCHES MUSIKFEST IN GÖRLITZ.

28.—30. Mai 1937.

Von Dr. Herbert Hoffmann, Zittau.

Zum erſten Mal im neuen Reich konnte Görlitz wieder ſein Muſikfeſt in der neu hergerichteten und akuſtiſch verbeſſerten Stadthalle begehen. Das ungewöhnlich lange Intervall von ſechs Jahren ſeit dem letzten Feſt iſt nicht nur auf die Zeitumſtände der Jahre 1933/34 oder auf den vergeblichen Wunſch, Furtwängler, den Dirigenten der letzten drei Feſte wieder zu gewinnen, zurückzuführen: die Schwierigkeiten waren vielmehr im Weſen der ſchleſiſchen Muſikfeſte ſelbſt begründet. Seit die eigenen Orcheſter der größeren ſchleſiſchen Städte überall die ſelbſtändige Pflege von Sinfonie und Oratorium in befriedigender Weiſe ermöglichen und auch hervorragende auswärtige Orcheſter den Weg nach Schleſien finden, haben die Muſikfeſte ihren Charakter als einzige Gelegenheiten, überhaupt im größeren Stile Muſik hören zu können, eingebüßt. Ihr Gründer, Graf Hochberg, hatte ein oſtdeutſches Bayreuth der Sinfonie und des Chorwerks erträumt; erſte Orcheſter und Soliſten, die in eingehender Probenarbeit zuſammenwuchſen, ſollten zuſammen mit dem gewaltigen Feſtchor die abſolut muſtergültige Ausführung des überwiegend klaſſiſchen Programms gewährleiſten, die ſchleſiſchen Chöre durch die Arbeit unter hervorragenden Dirigenten und durch dauernde künſtleriſche Überwachung auch in ihren Alltagsleiſtungen geſteigert werden. In dieſem Sinne haben die erſten Muſikfeſte in der Tat bahnbrechend gewirkt. Wenn auch die eigentlichen Feſtaufführungen einer feſt geſchloſſenen geſellſchaftlichen Schicht vorbehalten blieben, ſo waren es doch Feſte der Gemeinſchaft, denn die Proben waren für ein geringes Entgelt zugängig. Man muß es erlebt haben, wie die ganze Stadt eine Woche lang ungeteilt der Muſik lebte, um zu begreifen, was die Muſikfeſte für Görlitz bedeuteten!

Die Neugeſtaltung unſeres Lebens forderte eine Ausrichtung der Muſikfeſte auf neue Ziele. Die die wirtſchaftlichen Grundlagen zunächſt bedrohende Umſchichtung der muſikgenießenden Gemeinde erforderte eine kräftige Herabſetzung der Eintrittspreiſe und damit Übernahme in die Regie der Stadt. Weiter erfuhr zum erſten Mal das zeitgenöſſiſche Schaffen Schleſiens Berückſichtigung. Die Veranſtaltungen wurden auf drei Tage zuſammengedrängt. Bedauerlich bleibt der Wegfall der öffentlichen Haupt- und Generalproben; gerade hier hätte ſich die Möglichkeit zu einer beſonders intenſiven Breiten- und Tiefenwirkung ergeben!

Den weihevollen Auftakt bildete ein Orgelkonzert in der Peterskirche. Eberhard Wenzels feinſinnige und die Möglichkeiten der erneuerten Caſparini-Orgel ausſchöpfende Ausdeutung des Präludium und Fuge d-moll von Buxtehude, des Präludium mit Fuge A-dur von Bach und der Orgelſonate d-moll op. 60 von Reger ſchenkte uns die erſte Feſtſtunde.

Im Mittelpunkt des Programms ſtand von jeher das Chorwerk, diesmal Haydns „Schöpfung". Wenn wir auch lieber ein bisher noch nicht aufgeführtes und mit den alltäglichen Mitteln nicht ohne weiteres befriedigend zu bewältigendes Werk zu hören gewünſcht hätten, ſo brach ſich bald mit beglückender Kraft die Überzeugung Bahn, daß gerade Haydns ſchlichtes Werk wie kein anderes geeignet iſt, einen neuen Anfang zu ſetzen und uns die Zeit eines neuen Werdens erleben zu laſſen. Prof. Rudolf Mauersberger (Dresden) beherrſchte den aus Mitgliedern der Görlitzer Chorvereinigungen und der Singakademien von Breslau, Glogau, Hirſchberg, Lauban, Schweidnitz, Waldenburg und Neiſſe zuſammengeſetzten Rieſenchor mit feſter Hand. Seine Auslegung bezwang durch ungemein klare dynamiſche Gliederung. Die Soliſten Helene Fahrni, Heinz Marten und Rudolf Watzke ließen keinen Wunſch offen, das Städt. Orcheſter leiſtete Vorzügliches; die Chöre waren von Eberhard Wenzel aufs beſte vorbereitet.

Das Konzert des Dresdener Kreuzchores unter Mauersbergers Führung brachte neben der „Deutſchen Motette" von Richard Strauß, deren ungewöhnliche Schwierigkeiten mit unerhörter Muſikalität gemeiſtert wurden, und a-cappella-Chören von Orlando di Laſſo, Hasler, Lechner, Cornelius und Löwe zwei bedeutſame Uraufführungen. Die Kantate „Der Weg" für gem. Chor, Holzbläſer, Cembalo und Orgel (nach Worten von Rilke) von dem 1899 geborenen Otto Reinhold offenbart von der unſinnlichen Jenſeitigkeit des Verſes „Ich ſpielte durch den Wundergarten meines Kinderlandes", geſungen zu einem zauberhaft ſilbrigen Klangſpiel der Holzbläſer von einer Knabenſtimme, bis zu der blut-

volleren Rhythmik des wirkungsvollen Satzes „Reitet der Reiter" eine weite Spanne der Empfindung; die Form steigert sich von schlichter Deklamation zu vielstimmigen Choralsätzen. Der gleichen vergeistigten Innerlichkeit entstammt die Kantate „Von der ewigen Liebe" für gem. Chor, Soli und Orchester von Eberhard Wenzel. Mit klarer Thematik findet die Stelle des Korintherbriefes „Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete" eine bis zur gewaltigen Schlußfuge sich steigernde Ausdeutung. Die ausgezeichnete musikalische Schulung eines jeden Mitgliedes des Kreuzchors, sein geschlossener und heller Klang, kamen den beiden neuen Werken ebenso zugute wie die ansprechenden Leistungen von Claire Frühling (Sopran), Gerhard Bertermann (Bariton) und des Städt. Orchesters. Cembalo und Orgel waren bei Horst Schneider und Kurt Richter in bester Hand. Die 2400 Zuhörer nahmen die beiden Werke mit fast unerwarteter Begeisterung entgegen und feierten dankbar Prof. Mauersberger und die Komponisten.

Das erste Sinfoniekonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters wurde von der dritten Leonorenouvertüre eingeleitet, die Prof. Hermann Abendroth mit dem ganzen Einsatz seiner Persönlichkeit dirigierte. Ganz außerordentlich wirkte die eindringliche Stärke, die plastische Formkraft seiner Zeichengebung, mit der er seine Absichten restlos auf das ihm begeistert folgende Meisterorchester übertrug! Die formsichere, knappe und klangschöne 5. Sinfonie von Max Trapp, die für Görlitz neu war, errang einen lebhaften Erfolg. Der Jubel steigerte sich zu letzter Höhe nach dem „Eulenspiegel" von Richard Strauß: hier konnte die erstaunliche Virtuosität der Philharmoniker sich voll entfalten! Prof. Abendroth legte, ohne der übermütigen Laune Zwang aufzuerlegen, die Darbietung des vielschichtigen Werkes in einem langsameren als dem üblichen Zeitmaß an, und erreichte damit eine Deutlichkeit, die das Werk in ein neues Licht rückte. Den Höhepunkt dieses Abends aber bildete die erschöpfende Wiedergabe des Klavierkonzerts B-dur op. 83 von Brahms durch Prof. Elly Ney. Ihr wahrhaft hinreißendes Spiel, das pathetische Pracht, fast unbegreifliche Wucht ebenso in sich schließt wie stille gesangvolle Innerlichkeit, sowie die stets spürbare Besessenheit, mit der diese Künderin seelischer Größe ihrer Kunst dient, formten aus der Masse der Zuhörer eine festliche Gemeinde. Ähnlich tiefgehend war ihre Wirkung im Solistenkonzert des dritten Festtages, in dem sie wahrhaft poesieerfüllt die Sinfonischen Etüden und die Wandererfantasie vortrug. Vorher hatte Georg Kulenkampff mit schlackenloser Technik und edlem Ton, der den großen Raum mühelos lebendig füllte, von merkbarer Spielfreude getrieben, die Violinsonate C-dur von J. S. Bach gespielt. Heinz Marten sang mit weichem Tenor, von Walter Schartner aufmerksam begleitet, Lieder von Schubert und Brahms. Claire Frühling brachte Lieder der schlesischen Komponisten Emil Poser, Gerhard Strecke, Hermann Buchal und Ernst August Voelkel zum Vortrag, wobei sich die Gesänge „Hinauf denn" und „Der Weg ist hart" von Poser bei schlichter Linienführung als gehaltvolle Arbeiten erwiesen. Obgleich es dahingestellt sein mag, ob man den übrigen Liedern einen Dienst erwies, in dem man sie in diesen allzu anspruchsvollen Rahmen stellte, wurden die anwesenden Komponisten herzlich gefeiert.

Das zweite Orchesterkonzert brachte mit der Wiedergabe der VIII. Sinfonie von Bruckner durch Prof. Abendroth den unbestrittenen Höhepunkt des Festes. Vorher war die Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner und das Violinkonzert A-dur von Mozart, von Kulenkampff sehr vornehm und überlegt gespielt, erklungen.

Der unbestrittene künstlerische Erfolg und die Anteilnahme der Volksgenossen haben die Lebensberechtigung der Schlesischen Musikfeste erwiesen. Wir dürfen hoffen, daß sie wieder das werden, was sie nach dem Willen ihres Begründers sein sollen: festlicher Höhepunkt des Musiklebens unseres Grenzgaues, vorbildliche Aufführungen der unsterblichen Meisterwerke, Erlebnis der musikverbundenen Gemeinschaft schlesischer Menschen!

THEATERFESTWOCHE IN HANNOVER.

Von Dr. Ludwig Unterholzner, Hannover.

Hannover hat in diesen Tagen die nun vor dem Verfall geretteten Herrenhäuser Gärten wieder geöffnet, das in aller Welt berühmte Gartenbau-Denkmal aus der Zeit, da die Kurfürstin Sophie und der Philosoph Leibniz Hannover Glanz und Ansehen gaben. Aus Anlaß der Wiederherstellung dieses großen Barockgartens, der als einziges Beispiel in seiner ursprünglichen geometrischen Flächenaufteilung auf uns gekommen ist, veranstaltete Hannover eine Theater-Festwoche, die mehrere bedeutsame Aufführungen umfaßte. Die eigenartigste unter ihnen war die Einstudierung der Schäferoper „Nachtigall und Rabe" des Mozartjüngers Josef Weigl auf dem ältesten deutschen Gartentheater in Herrenhausen. Von ihr ging ein seltsam stimmungsreicher Zauber aus, der sich sowohl auf die Reize der neuerstandenen Naturbühne, wie auch auf die noch heute wirksamen, gemütvoll idyllischen Werte der kunstreich bearbeiteten Musik des langer Vergessenheit entrissenen Opernwerkes gründet. In eine Aufführung von Goethes „Laune des Verliebten" waren eine Serenade und einige von Siegbert

Mees in Instrumentalstücke umgewandelte Liedkompositionen der Brüder Bernhard Theodor und Christoph Gottlob Breitkopf verwoben. Beiden Musikern, deren Erstgenanntem wir die frühesten Vertonungen goethischer Gedichte verdanken, war Goethe während seiner Leipziger Zeit in Freundschaft verbunden.

Wohl die bedeutsamsten Veranstaltungen der Festwoche trug das hannoversche Opernhaus und zwei davon standen neben einer „Traviata"-Aufführung mit Erna Berger und einer Wiedergabe des „Barbier von Bagdad" mit Ludwig Weber in den Titelrollen, besonders im Mittelpunkt des Interesses. Die eine war eine „Fidelio"-Aufführung mit Viorica Ursuleac als Leonore und Hermann Abendroth als Gastdirigent. Vor allem die Stabführung Hermann Abendroths, die auch die scheinbar unscheinbarste Einzelheit bis ins Letzte durchfühlte, mit- und vorausempfand, riß die „Fidelio"-Musik aus einem unerschöpfbaren Temperament in einer steilen Kurve zu ihren jubelsturmvollen Höhen empor. Die andere Großtat der Festwoche war die Neueinstudierung des „Tannhäuser" durch Clemens Krauß, der hiefür einige Tage in Hannover weilte und mit einer riesenhaften Arbeitsintensität eine Aufführungsleistung zustande brachte, die gleichfalls mit heller Begeisterung aufgenommen wurde. Sie zeichnete eine meisterhafte, höchst subtile Berechnung der dramatischen Wirkung aus, gleicherweise im Ausbruch eines sich leidenschaftlich entflammenden Temperamentes, wie in der stillen Versunkenheit in vielen kammermusikalisch verdichteten Psychologismen der Tannhäuser-Musik. Einen unmittelbar bleibenden Eindruck der Neueinstudierung stellt die von Adolf Mahnke, Dresden, geschaffene Gesamtausstattung dar, die unter den vielen Versuchen einer szenischen Wagner-Erneuerung von beispielhaftem Wert ist.

Neben den Leistungen der Gäste in den verschiedenen Opernaufführungen dankt man auch dem hannoverschen Ensemble (Carl Hauß, Peter Anders, Reiner Minten, Josef Correck, Hilde Singenstreu u. a.) nachhaltigste Eindrücke. Vor allem war es eine Freude, erneut die gründliche Gediegenheit der künstlerischen Arbeit bestätigt zu erfahren, zu der der hannoversche Opernbetrieb durch seine Vorstände (KM Arno Grau, KM Felix Oberhoffer, Opernspielleiter Hans Winckelmann und Spielleiter Georg Wambach) und besonders durch seinen Intendanten Prof. Rudolf Kraffelt erzogen ist.

In die Theater-Festwoche war auch ein Festkonzert des Opernhaus-Orchesters unter Rudolf Kraffelts Leitung und mit Tiana Lemnitz als Solistin eingegliedert. Mit ihm wurde das 300jährige Bestehen des Opernhaus-Orchesters gefeiert, das sich aus der von Herzog Georg von Calenberg gegründeten Hofkapelle entwickelt hat. Schon diesem stattlichen Alter nach gehört das hannoversche Opernhaus-Orchester zu den traditionsreichsten Instrumentalkörpern der deutschen Musikgeschichte, noch mehr aber durch die Tatsache, daß ihm für kürzere und längere Zeiten keine geringeren Musiker als Heinrich Schütz (durch einen jüngsten Archivfund nachgewiesen), Agostino Steffani, G. F. Händel, Heinrich Marschner und Hans von Bülow vorstanden. Prof. Dr. Fritz Stein überbrachte zu dem „höchst erwünschten Freudentag" die Glückwünsche der Reichsmusikkammer und hob insbesondere die Stetigkeit der Entwicklung, und des Ausbaues, die die Stadtverwaltung dem Orchester seit langem gewährte, als einen nacheifernswerten Vorzug kommunaler Kunstpolitik hervor.

MOZART-FEST DER STADT HEIDELBERG

29. Mai bis 4. Juni 1937.

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Mozart — Frühling — Heidelberg: Drei Klänge, die, miteinander verbunden, wohl einen herrlichen Akkord ergeben. Die Vielseitigkeit, mit welcher Mozart auf allen Gebieten seiner Kunst Vollendetes geschaffen hat, läßt ein Musikfest mit seinen Werken ganz besonders berechtigt erscheinen, jedoch unter der Voraussetzung, daß dabei auch seine Hauptbedeutung, nämlich als Musikdramatiker, gebührend betont wird. Diese Voraussetzung wurde diesmal sehr glücklich geschaffen durch Einbeziehung des Städtischen Theaters in den Rahmen der Festveranstaltungen.

Je eine vortreffliche Aufführung des „Figaro" und des „Don Juan" legten gutes Zeugnis ab dafür, daß Heidelberg sich auch als Theaterstadt sehen lassen kann. Regie (Intendant Erlich und Spielleiter Baumann) und musikalische Leitung (GMD Overhoff) verbürgten von vorneherein eine würdige Wiedergabe der beiden unsterblichen Opern. Zu dem trefflichen Ensemble unserer hiesigen Opernkräfte: Grundler (Almaviva, Masetto), Hilgrey (Bartolo, Leporello), Waibel (Antonio, Komthur), Dr. Krögler (Ottavio), Kempny (Cherubin), Hoffmann (Marzelline), Münch (Donna Anna) und die kleineren Partien traten als auswärtige Gäste: Karl Hammes-Berlin (Figaro, Don Juan), Adele Kern-Berlin (Susanne, Zerline), Hildegard Kleiber-Darmstadt (Gräfin, Donna Elvira) und vereinigten sich mit jenen zu schönen Gesamtleistungen.

Die Kirchenmusik Mozarts war vertreten durch seine unvollendete c-moll-Messe (in der Bearbeitung von Aloys Schmitt), vom Bachverein unter der Leitung seines Dirigenten, Prof. Poppen, und der solistischen Mitwirkung des Gesangsquartetts Ria Ginster, Luise Lobstein-

Wirz, Ernst Bauer, Hans Hager vollendet durchgeführt. Man täte besser daran, die von Mozart selbst vollendeten Teile der Messe ohne die Schmitt'schen Ergänzungen zur Aufführung zu bringen. Denn dieser prachtvolle Torso, der für uns eine der tiefsten Offenbarungen Deutscher religiöser Musik darstellt, wird durch die Verbindung mit den nicht auf gleicher Höhe stehenden Chorstücken der Bearbeitung von Schmitt nur beeinträchtigt.

Der Messe voraus gingen die Ouverture zu „Idomeneo" und eines der kleinen, nach Sonaten von J. Chr. Bach eingerichteten Cembalokonzerte in Es-dur (Renata Noll).

Zwei Kammermusikkonzerte gaben dem Strub-Quartett und dem Elly Ney-Trio Gelegenheit, eine Anzahl Mozartscher Werke aus diesem Gebiete zu vermitteln: die Streichquartette C (K.-V. 465) und D (K.-V. 575) und als besonders schöne Leistung das g-moll-Quintett (unter Mitwirkung des Bratschisten Georg Schmidt), ferner das kleine Klaviertrio G (K.-V. 564) und das g-moll-Klavierquartett. Als Solopianistin betätigte sich außerdem Frau Professor Elly Ney mit der Fantasie c-moll (K.-V. 475) und der in gleicher Tonart stehenden bekannten Sonate.

Ein Konzertabend war dem Symphoniker Mozart gewidmet mit den beiden großen Symphonien in g-moll und C-dur und dem von Elly Ney gespielten B-dur-Klavierkonzert (K.-V. 450).

Den stimmungsvollen Rahmen des schönen, aber durch seine Ausdehnung ziemlich anstrengenden Festes bildete je ein von günstigem Wetter unterstütztes Serenadenkonzert im Schloßhofe, deren Programme für diese Umgebung geeignete Werke verschiedener Gattung enthielten: die Ouverturen zu Titus und Cosi fan tutte, das Violinkonzert in D (K.-V. 271/a), Solist: Professor Strub, das Clarinettenkonzert A (K.-V. 622), Solist: Otto Lemser, die wieder aufgefundene konzertante Symphonie mit den Bläsersolisten H. Bechler, O. Lemser, Fr. Mühlhausen, H. Karafek und die „Haffner"-Symphonie und -Serenade (Violinsolo: Konzertmeister Berg).

Eine rege Beteiligung seitens der einheimischen und auswärtigen Besucher bewies wiederum, daß die alljährlichen Heidelberger Mai-Musikfeste sich zu den lebenskräftigsten Veranstaltungen dieser Art entwickelt haben.

DAS FEST DER DEUTSCHEN VOLKSMUSIK IN KARLSRUHE.

5.—7. Juni 1937.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Bei dem ersten Reichstreffen der in der Fachschaft Volksmusik der RMK zusammengefaßten Volksmusikvereine und Laienorchester ging der Sprecher des Eröffnungskonzerts, Prof. Dr. Fritz Stein, von dem unglücklichen Gegensatz zwischen Kunst- und Volksmusik aus, um danach in ähnlichen Formulierungen wie Rudolf Schulz-Dornburg in seinem kameradschaftlichen Appell in einer Morgenfeier „Alte und neue Blasmusik" die Aufgaben der Volksmusik im Werk der kulturellen Erneuerung unseres Volkes zu umreißen. Beide Sprecher brachten die Verpflichtung der Musikschaffenden gegenüber dem Volke und die Aufnahmebereitschaft der Träger der Volksmusikbewegung gegenüber dem neuen Wollen der jungen Komponisten in ein fruchtbares Verhältnis. In der Kette der Wertungsspiele, die nach instrumentalen Fachgruppen geordnet waren, hörte man in durchweg achtbarer Leistung manches, was unleugbare Grenzen der Volksmusik fühlbar werden ließ oder auch sein Herkommen aus dem überwundenen Bereich salonmusikalischer Übung nicht verleugnen konnte. Dagegen lieferten die großen Konzertkundgebungen mit qualitätvollen Wiedergaben alter und neuer Werke (u. a. von Hermann Ambrosius, Sigfrid Walter Müller, Grabner) wertvolles Material für die Frage der Blasmusikbearbeitung älterer Werke, wobei man besonders auf Hubert Schnitzlers recht glückliche Erneuerungsarbeit aufmerksam wurde.

Den zweifellos wesentlichsten Ertrag des Festes zeitigte sein Ausklang in zwei Morgenfeiern, einer von der Reichswerkscharführung veranstalteten Arbeitsfeier, in deren Mitte die Aufführung der chorischen Kantate „Der Mensch ist frei" (von Helmuth Jahn, Musik von Max Bischoff) stand, und bei der das Kruppsche Werkorchester unter Schnitzler den musikalischen Teil bestritt, und einer Morgenfeier der HJ. Diese vom Bannorchester 109 und der Rundfunkspielschar Gebiet 21 unter H. S. Wöhrlins Leitung ausgeführte Feier brachte alte und neue Musik vom Oberrhein und stellte die eindrucksvolle Verwirklichung der Forderungen dar, mit denen Obergebietsführer Karl Cerff, der Leiter des Kulturamts der RJF, der musikkulturellen Arbeit der HJ die Richtung wies. Die Begeisterung, mit der sich die HJ der Kunst zugewandt hat, ist echt und stark. Aber zur Begeisterung muß, wie beim Reichsberufswettkampf, das Können, die Leistung treten. Nach kurzer Ablehnung der Trennung zwischen Volkskunst und Fachkunst und nach einer scharfen Wendung gegen eine gewisse Geschäftstüchtigkeit, die aus der Volksmusikbewegung glaubt Nutzen ziehen zu können, gab Cerff unmittelbar bevorstehende neue Dienstvorschriften zur Regelung des musikpflegerischen Einsatzes der HJ bekannt. In erster Linie steht der obligatorische Aufbau von Spielscharen in allen Bannen und Gebieten, die als Stoßtrupps den Gedanken der Musikpflege vorantreiben sollen. Dem schließt sich die nachdrückliche Durchsetzung des Grundsatzes an, daß der Musikunterricht ein der körperlichen Ertüchtigung gleich-

wertiger Bestandteil des Dienstes ist. „Es geht nicht an, daß ein HJ-Führer bei einem Heimabend das Wort Deutschland in den Mund nimmt und am andern Tag sich gegen den privaten Musikunterricht wendet. Damit entzieht er dem Begriff Deutschland, zu dem alles Große gehört, was deutsche Kunst und die deutsche Musik vor allem geschaffen haben, einen wesentlichen Inhalt." In enger Fühlung mit der RMK wird die HJ ihre systematische Musikpflege durchführen, in deren Rahmen allerdings der Musikerzieher, der nicht über seine enge Berufssparte hinausschaut, kaum mehr ein Wirkungsfeld haben wird. Das jubelnd aufgenommene Bekenntnis zur Leistung, zum Musikerlebnis und zur Kraft unseres Volkstums fand seinen klingenden Ausdruck in der von den jungen Spielern sauber und stilsicher ausgeführten Werkfolge, die im ersten Teil Werke von F. X. Richter, Stamitz und J. K. F. Fischer neben alemannischen Liedern und im zweiten Teil Feiermusiken von aus der HJ hervorgegangenen oberrheinischen Komponisten (Spitta, Fortner, Maler, Wöhrlin) enthielt.

LEIPZIGER MUSIKTAGE 1937.

9.—13. Mai.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

(Schluß.)

Nunmehr ist es endlich möglich, sich den — wenigen — Werken zuzuwenden, in denen sich ein neuer, der Zeit im guten Sinne zugewandter Stilwille merkbar äußert. Helmut Bräutigams Serenade für Violine, Bratsche und Cello spricht an durch ihre frische, echt jugendliche Musizierfreudigkeit. Das Werk entgeht nicht völlig der Gefahr, der solche Musik vielfach ausgesetzt ist: die wirkliche Tragfähigkeit der Themen und ihrer Verarbeitung manchmal zu wenig zu berücksichtigen. Die unbekümmerte Frische, mit der hier musiziert und im zweiten Satz variiert wird, war jedoch ein Labsal. Eine gesund-vitale Haltung, die auch in ihren besinnlichen Zügen einer kraftvollen Lebensbejahung verbunden ist, spricht sich in der „Festlichen Musik" für Orchester von Karl Thieme aus. Das Werk gleicht akkordische, durch Zusatzdissonanzen verschärfte Ballungen, bewegtes Laufwerk und maßvoll-polyphone Gestaltungsvorgänge zu einer überzeugenden Einheit aus, wirkt durch den raschen Wechsel kontrastierender Klangfarben und Klangfarbenmischungen außerordentlich farbenprächtig und hat in der strahlenden Festlichkeit des zweiten Satzes, einem fandangoartig bewegten Stück, seinen besonderen Höhepunkt. Was hier ans Licht drängt, ist ein neuer Klangwille, der ganz ausgesprochen vom Spaltklang her bestimmt ist, d. h. nicht auf einen möglichst hohen Verschmelzungsgrad der einzelnen Klangfarben ausgeht, sondern auf ihre größtmögliche Unterscheidbarkeit; das äußert sich nicht nur in der Vorliebe für besonders „hervorstechende" Instrumente wie Xylophon und Pikkoloflöte, sondern überhaupt in der Klangstruktur des Werkes, die selbst im Tutti die einzelnen Klangfarben auseinanderzuhalten gestattet.

Was schließlich die beiden stärksten Werke anbelangt, die während dieser fünf Tage zur Aufführung kamen, so ist es eigentlich weniger wesentlich, daß sie die bedeutsamsten Werke waren (das läßt sich ja wohl kaum bezweifeln), sondern für uns ist die Frage, warum sie dies waren. Warum greifen die „Partita für Orchester" von Johann Nepomuk David und die „Alpenländische Suite" für Orchester von Hermann Grabner besonders tief, warum hat man bei diesen Werken das bestimmte Empfinden, daß hier besondere Kräfte am Werke sind; der große Erfolg, den beide Stücke trotz nicht gerade „leichter Verständlichkeit" bei der Zuhörerschaft davontrugen, war ja schließlich ein deutliches Anzeichen hierfür. Das schöpferische Vermögen des Komponisten, das in jedem der Werke beachtlich genug ist, drängt sich hier auch durchaus nicht in den Vordergrund; es ist lediglich Diener eines Höheren, und tatsächlich ist jenes Etwas, in dessen Dienst das schöpferische Vermögen ausschließlich steht, die eigentliche Ursache für den tiefen, von beiden Werken ausgehenden Eindruck. Jedes dieser Werke zieht seine Kraft aus zwei starken, wesenhaften Quellströmen des deutschen Volkstums: die Davidsche Partita aus der religiösen Mystik und die Grabnersche Suite aus der seelischen Ganzheit eines deutschen Volksstammes und der ihn bedingenden Landschaft. Von der Davidschen Partita, die nun schon ihre dritte hiesige Aufführung innerhalb dreiviertel Jahren erlebte, ist ja in dieser Zeitschrift schon reichlich die Rede gewesen, und durch diese mehrmaligen Aufführungen wurde immer deutlicher, worin die Bedeutung dieses Ausnahmewerkes beruht: In der geradezu klassischen Klarheit, mit der sich die mystische Haltung in ihrer ganzen Tiefe und typisch deutschen Eigenart äußert; typisch deutsch ist diese Mystik deshalb, weil sie sich nicht in unklarer Verschwommenheit und Schwärmerei kundgibt, sondern durch höchste Anspannung denkerisch-logischer Formkräfte Gestalt annimmt. Hermann Grabner schließlich, der während dieser Musiktage noch mit den zwingend gestalteten a cappella-Chören „Straßburger Münsterengelchen", „Geistliches Trinklied" und „Der Tod ist groß" vertreten war, bringt in seiner „Alpenländischen Suite" eine Schaffensmöglichkeit zur Geltung, die in der deutschen Musik bisher noch keine allzu überragende Rolle gespielt hat: die volkhafte Eigenart deutscher Stämme in musikalischen Werken Klang werden zu lassen, also musikalische Heimatkunst zu pflegen. Es ist ja eine

höchst eigentümliche Tatsache, daß der stark betonte stammhafte Zug der deutschen realistischen Dichtung des 19. Jahrhunderts in der Musik kein entsprechendes Gegenstück hat. Damals gab es — wenigstens in der „hohen" Kunst — keine Komponisten, die mit dieser Ausschließlichkeit „Heimatkünstler" gewesen wären wie die Dichter Stifter, Reuter, Groth oder Alexis! Lediglich in der Tanzmusik der Lanner und Strauß kam das stammhafte Element musikalischer Gestaltung wirklich entscheidend zum Durchbruch. Die Dichtung war in dieser Beziehung der Musik immer voraus, denn später kam dann eine so mächtige literarische Strömung wie die Heimatkunst, und die stammhafte Bedingtheit vieler Dichter der Gegenwart ist ja offensichtlich. Verschiedene Anzeichen deuten jetzt aber darauf hin, daß sich allmählich auch die Musik auf die großen und schönen Aufgaben besinnt, die ihr im Dienst stammhaften Volkstums möglich sind, und ein gewichtiges Anzeichen hierfür ist eben Grabners „Alpenländische Suite". Sie liegt in ihrer ganzen Haltung durchaus auf einer Linie mit Werken Meschendörfers, Zillichs, Rothackers oder Wiecherts; mit diesen Dichtern hat es der Komponist der „Alpenländischen Suite" außerdem gemein, daß er aus einem ausgesprochenem Grenzlandstamme des deutschen Volkstums hervorgegangen ist, dem der Steiermark. Dieses heimatliche Volkstum — und das Volkstum der deutschen Alpenländer überhaupt — überhöht die „Alpenländische Suite" zu einem gültigen Kunstwerk. Drei Wesenszüge treten bestimmend hervor: krafterfüllte Lebensfreude — köstlich die „Watsch'n-Musik" des zweiten Satzes! — stille Besinnlichkeit und übermütiger, bis zur Tollheit gesteigerter Humor. Wie stark die Gegenwart nach solch wertvollen Werken klingender Heimatkunst verlangt, bewies die freundliche Aufnahme durch die Zuhörer.

Die Davidsche Partita wie die Grabnersche Suite waren im Rahmen dieser Musiktage der bündige Beweis dafür, daß auch schöpferisch hochbegabte Persönlichkeiten den wesentlichsten Teil ihrer Kraft aus ihrem Volkstum ziehen und daß sie umso gewichtigere Werke schaffen, je klarer und bestimmter sie einen wesenhaften Grundzug ihres Volkstums zu erfassen und zu gestalten vermögen. Hingabe an überpersönliche Mächte: dies ist auch für den schaffenden Künstler die Hauptquelle seiner Kraft, heute mehr denn je, und dieser Blick auf die großen Mächte des eigenen Volkstums sollte auch bei der Programmgestaltung solcher Musiktage Platz greifen. Nicht das liebe geltungsbedürftige Ich des Einzelnen ist wichtig; dies führt höchstens zu gesichtsloser Massenschau zum Teil überflüssiger Musik. Nicht daß jemand überhaupt etwas komponiert hat, sondern ob jemand ein gehaltvolles, aus der Hingabe an überpersönliche Mächte entwachsenes Werk komponiert hat: das ist die Frage! und nur wenn wenigstens eine gewisse, nicht zu kleine Zahl derartiger Werke vertreten ist, haben solche Tage mit zeitgenössischer Musik ihren Sinn und ihre Berechtigung.

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei solchen Veranstaltungen die Werke unbedingt im Vordergrund und die Interpreten stark im Hintergrund stehen. Wir greifen deshalb nur einige wenige der zahlreichen Mitwirkenden heraus! Besonders erfreulich, daß uns diese Musiktage die Fühlungnahme mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe vermittelten; er leitete das zweite Orchesterkonzert im Gewandhaus, das mit vier, in der Ausdruckshaltung außerordentlich verschiedenen Werken besonders schwierige Aufgaben stellte, die Prof. Raabe mit einer geradezu jünglingshaften geistigen Elastizität löste. Das erste Orchesterkonzert übernahm in kürzester Frist Theodor Blumer für den durch Unfall verhinderten GMD Weisbach und vollbrachte mit der reibungslosen Durchführung des Konzerts eine Kapellmeisterleistung, die allerhand Achtung abnötigte. In diesem Konzert wirkte auch der Riedel-Verein unter Max Ludwig mit. Einen hohen Leistungsstand bot wieder das Konzert im Konservatorium, das sich mit seinem Orchester unter Walther Davisson und seinem Chor unter Johann Nepomuk David ebenfalls in den Dienst der Sache gestellt hatte. Zusammen mit diesen erwähnten Kräften lieferten zahlreiche Solisten und Vereinigungen den Beweis, daß Leipzig durchaus über die erforderlichen Kräfte verfügt, um auch eine solche für die hiesigen Verhältnisse neue Aufgabe mit Erfolg durchzuführen.

DEUTSCHES BUXTEHUDE-FEST IN LÜBECK.

4.—6. Juni 1937.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Wenn der Fremde vom Bahnhof aus der Lübekker Innenstadt zuschreitet, erblickt er als erstes stolzes Wahrzeichen der alten Hansestadt das trutzige Holstentor. Dieses Baudenkmal trägt die Jahreszahl seiner Erstehung: 1477. Im gleichen Jahre wurde — nach Ausweis einer Inschrift auf einem Fassade-Querbalken — von Johannes Stephani auch die Totentanzorgel im nördlichen Seitenschiff der Lübecker St. Marienkirche geschaffen. Das also fast 500jährige Instrument ist eines der berühmten Denkmäler aus der deutschen Orgelbaukunst des Spätmittelalters. Die Totentanzorgel wurde von der Lübecker Orgelwerkstatt E. Kemper & Sohn in den letzten Monaten in ihrem zeitgetreuen Klangbild wiederhergestellt. Neben der historischen Orgel von St. Jakobi und der Domorgel erklangen auf diesem Instrument alle Orgelkompositionen des Deutschen Buxtehude-Festes.

Auf der Totentanzorgel musizierten vor etwa

zweieinhalb Jahrhunderten Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach. Dietrich Buxtehude, der im Jahre 1637 als Sohn des aus Oldesloe i. Holstein gebürtigen Musikers Johannes Buxtehude und einer dänischen Mutter in Helsingborg am Sund geborene größte Orgelmeister des nordischen Barock, wirkte von 1668—1707 als Organist und Werkmeister an Lübecks Marienkirche. Hier fand er — gleich seinem Vater — auch die letzte Ruhestätte.

In Persönlichkeit und Werkschaffen Dietrich Buxtehudes verkörpert sich die deutsch-nordische Kulturgemeinschaft in der Blütezeit des musikalischen Barock, die sich fruchtbar und in entscheidenden Einflüssen auf unsere jüngste Musikentwicklung bis auf die Gegenwart behauptet. Hat jedoch an ihr schon jener Musiker teil, der 1705 vom thüringischen Arnstadt aus die Fußwanderung nach Lübeck unternahm: der 20jährige J. S. Bach weilte zu mehrmonatlicher Lehrzeit bei Dietrich Buxtehude, der ihn am liebsten zu seinem Amtsnachfolger erwählt hätte. Karl Söhle und Hans Frank gestalteten die Begebenheiten dieses lübischen Zwischenspiels zu reizvollen Erzählungen. Prof. Max Seifferth (Berlin) wies in seinem Festvortrag nicht allein auf wichtige Einflüsse Johann Buxtehudes und sehr wahrscheinlich auch der Hamburger Orgelschule auf die künstlerische Entwicklung des lübischen Meisters hin, sondern betonte auch, wie Dietrich Buxtehudes Erbe maßgeblich auf Bachs Schaffen einwirkte.

Die Aufführungen der drei Festtage zeigten in ihrem klug gewählten Querschnitt durch Buxtehudes Gesamtwerk sein Vermächtnis an Mit- und Nachwelt. Mit Recht durfte Vizepräsident Prof. Dr. h. c. Paul Graener, der die Grüße der Reichsmusikkammer überbrachte, Dietrich Buxtehude als nachstrebenswertes Vorbild für eine Gesundung in der Musikentwicklung unserer Tage feiern. Buxtehudes Schaffen gibt sich in aller Schlichtheit, Natürlichkeit, Lebensfrische und redet bei aller Tiefe der Empfindung die Sprache des Volkes. Wenn dieser Meister an der Totentanzorgel oder auf den jetzt ebenfalls wiederhergestellten Emporen im Mittelschiff des herrlichen Kirchenraums von St. Marien musiziert, wenn er den Tod des geliebten Vaters in ergreifender Klage besingt, wenn er eine lübische Festkantate jubilierend anstimmt oder urwüchsig fröhliche Hochzeitsarien für Brautpaare der einheimischen Patrizierhäuser liefert, wenn er der musica sacra in einzigartigen Vokalschöpfungen verschworen ist — immer gilt's dem Mitbürger seiner Lübecker Heimat, dem er die Segnung und Wohltat seiner Kunst mitteilen will.

So umspannte die erfreulicherweise nicht überladene Werkfolge des Buxtehudefestes Orgelkompositionen, Kantaten, Kammermusik, weltliche Gesänge und als Gipfelereignis die Aufführung des einzigen uns überkommenen Beispiels aus dem Zyklus der altlübischen Abendmusiken: des von Dr. Willy Maxton im Jahre 1924 wiederentdeckten „Jüngsten Gerichts" (vgl. darüber ZFM Januarheft 1929 und Novemberheft 1930).

„Die Pflege der Tradition auf dem Gebiete der Musik gehört zu den vornehmsten Verpflichtungen, die uns auferlegt sind. Indem wir die wunderbaren Schätze unserer deutschen Musik wieder aus der Vergangenheit zu neuem Leben erwecken, befruchten wir das Musikschaffen und Musikleben der Gegenwart. Gerade die Hansestadt Lübeck mit ihrer großen musikalischen Vergangenheit und ihrem frischen vorwärtsstrebenden Musikwillen erscheint mit als Pflegestätte einer solchen Tradition besonders ausersehen" — das waren Prof. Dr. Peter Raabes Geleitworte zum Deutschen Buxtehude-Fest, das — aus Anlaß seines 300. Geburtstages — einem der bedeutendsten schöpferischen Meister des musikalischen Barock und zugleich einem berufenen Förderer kultureller und künstlerischer Gemeinschaftsarbeit im Ostseeraum des 17. Jahrhunderts galt.

Kein Bildnis ist von Dietrich Buxtehude überliefert, aber sein Werk überlebte die Jahrhunderte und feiert in den letzten Jahrzehnten dank der zähen Pionierarbeit von Forschern wie Philipp Spitta, Wilhelm Stahl, André Pirro und jüngeren Kräften (Bruno Grusnick, Heinrich Edelhoff) nicht nur in Deutschland, sondern auch in den skandinavischen Ländern eine umfassende Wiedererstehung.

Im Lübecker Heimatboden wuchs dieses Meistertum zu jener Kunstgröße empor, die den Ruf der alten Hansestadt als führende Stätte der Kirchenmusik und des Besitztums an wertvollen alten Orgeln begründete. So darf Lübeck denn auch gegenwärtig als Vorort der Buxtehudeforschung und -pflege gelten und fühlt sich dabei in freundschaftlicher Zusammenarbeit mit nordischen Künstlern und Gelehrten verbunden. Das von der Hansestadt Lübeck und der Reichsmusikkammer gemeinsam veranstaltete Deutsche Buxtehude-Fest war ausschließlich Werken dieses Meisters gewidmet, für deren Aufführung sich die Marienkirche als geschichtlich und instrumental getreuer Heimatgrund dieser Kunst ergab.

Den Orgelmeister Buxtehude ehrten der Kopenhagener Domorganist N. O. Raastedt und Johannes Brennecke (der Nachfolger Hugo Distlers) mit Konzerten in St. Marien und St. Jakobi. In der von GMD Heinz Dressel geleiteten Kantatenaufführung im Dom wirkten der verstärkte Chor der Lübecker Singakademie und das Städtische Sinfonie-Orchester neben Helene Fahrni und Josef von Manowarda mit. In den Kantaten „Ihr lieben Christen freut euch nun", „Also hat Gott die Welt geliebt", „Mein Herz ist bereit" oder in dem von Bruno Grusnick wiederentdeckten und heraus-

gegebenen Dialog „Erbarm dich mein, o Herre Gott" und in dem glanzvollen „Motetto" („Benedicam Dominum") bewundern wir die geniale Ausdrucksgestaltung des Textes, die Buxtehude mit einfachsten Mitteln der Harmonik, Melodik und formalen Struktur gelingt. Im Festgottesdienst von St. Marien erklang seine „Missa brevis" als einziges von ihm überkommenes Werk dieser Art (eine im a cappella-Stil der Palestrinazeit gehaltene Schöpfung), sowie sein „Te Deum" (Wiedergabe durch den Domchor unter Leitung von Dr. Fritz Jung).

In einer kammermusikalischen Morgenfeier im stimmungsvollen Rahmen eines altlübischen Patrizierhauses spielte das Kammer-Trio für alte Musik (Günther Ramin, Reinh. Wolf, Paul Grümmer) Trio-Sonaten des Meisters. Adelheid Armhold sang zwei reizvolle Hochzeitsarien als Beispiele volksverbundener lübischer Musikpflege im Barock.

Die von Walter Kraft mustergültig geleitete Aufführung des „Jüngsten Gerichts" bot das Werk im historisch getreuen Abbild seiner äußeren Wiedergabe: die Aufstellung aller Mitwirkenden geschah auf den 1669 erbauten, jetzt wieder nutzbar gemachten Emporen, von woher nun diese Schöpfung in berückender Klangwirkung ertönte. Wir erlebten das „Jüngste Gericht" als Mysterienspiel einer faustischen Barockzeit, die in der Kraft und Tiefe ihrer Ausdrucksgewalt über alle zeitgebundenen textlichen Elemente hinweg zutiefst berührte. Der hohen Leistungsfähigkeit der Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, sowie den Solisten Helene Fahrni, Adelheid Armhold, Gertrude Pitzinger und Eduard Meyer-Menzel und den Instrumentalkräften war eine nach Stilreinheit und Klangprägung erfüllende Ausdeutung zu danken, die dem Kenner die Mühen sorgfältigster Kleinarbeit verriet und im Gesamteindruck uneingeschränkte Anerkennung erntete.

Der Besuch des In- und Auslandes war über Erwarten groß. Die Veranstaltungen waren überfüllt. Auch eine quellengeschichtlich wichtige Buxtehude-Ausstellung im St. Annenmuseum sowie die ergänzende Ausstellung der Lübecker Stadtbibliothek über Kirchen- und Abendmusiken seit dem Mittelalter bis zu den berühmten Abendmusiken des 18. Jahrhunderts in Lübecks Marienkirche fanden rege Beachtung.

Der deutsche und dänische Rundfunk sandte bedeutsame Abschnitte der Aufführungen. Die mit wertvollen literarischen Gaben ausgestattete Geschenkmappe an die Pressevertreter und Ehrengäste wurde mit dankbarer Freude entgegengenommen. Aus ihr seien jene Worte mitgeteilt, mit denen der verdienstvolle Lübecker Musikgelehrte Wilhelm Stahl seine soeben veröffentlichte Buxtehudebiographie beschließt: „Je weiter und tiefer die Musik Buxtehudes vordringt, desto mehr verstärkt sich der Eindruck ihrer wirklichen Größe. Vielleicht werden die jetzt hochgehenden Wogen der Begeisterung für alte Musik mit der Zeit wieder etwas abebben; vielleicht wird manches von dem, was aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogen wurde, wieder versinken. Buxtehude braucht einen Wechsel der Kunstanschauungen nicht zu fürchten. Seine Musik ist nach Inhalt und Form in sich so geschlossen, schlackenlos und vollendet, daß ihr, unabhängig vom Zeitgeschmack, als wahrhaft klassischer Kunst auch die fernere Zukunft gehört."

REICHSTAGUNG DER NORDISCHEN GESELLSCHAFT IN LÜBECK.

19.—21. Juni 1937.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die Vierte Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in Lübeck bot drei wichtige kulturelle Veranstaltungen, die als Beitrag zum „Neuaufbau der seelischen Zellen der nordisch bestimmten Völker" (A. Rosenberg) gelten dürfen: die von nordischer Volkskunst (Musik und Tanz) bestrittene Aufführung auf der Freilichtbühne, das Marktspiel einer Holberg-Komödie und die beiden Mitternachtskonzerte in der St. Marien- und Katharinenkirche.

Im dichtgefüllten Rund der Freilichtbühne wurden die skandinavischen Gäste bei ihrem Erscheinen aufs herzlichste begrüßt. Ihre der heimatlichen Volkskunst gewidmeten Darbietungen ernteten stürmischen Beifall. Was zwingt uns doch bei dieser Kunst gleich in den Bann: Volksmusik und Volkstanz der Skandinavier strömen aus lebendig fühlenden Herzen, sind unmittelbarer Ausdruck für überschäumende Lebensfreude und unbekümmerten Lebensmut. Ture Rangström spricht einmal von der „inneren Notwendigkeit" dieser Romantik, die für den nordischen Menschen „eine singende Sehnsucht aus der Natur und des Menschenherzens tiefstem Innern" sei. Im Naturgefühl, in der Verbundenheit mit der Heimatscholle ruhen die kraftvollen Wurzeln und Quellen dieser unerschöpflich sich verschenkenden Volkskunst Skandinaviens. Von hier aus schwingt sie sich über alle Fernen und Grenzen auch in unser Herz.

Die vom Studenter-Sangforening (Kopenhagen) mit temperamentvollem Einsatz und sichtlicher Freude gesungenen dänischen Volksliedbearbeitungen brachten eine wirkungsvolle Auswahl zwischen ernstem und heiterem Musikgut. Scharfgeschnittene rhythmische Prägung, gefeilte Klangfassung und aufmerksame Deklamation waren Kennzeichen dieser lebensfrisch geübten Vortragskunst der dänischen Akademiker.

Auch der von Domkirchenkapellmeister Josef Hedar betreute „Lunds Student-Sang-

förening“ ersang sich mit Volks- und Kunstliedern seiner schwedischen Heimat aufrichtigen Beifall. Dieser Akademikerchor aus der südschwedischen Universitätsstadt verfügt über treffliches Stimmaterial und eine im Klanglichen fein ausgewogene musikalische Kultur. In disziplinierter Haltung der Sänger zeigt sein Vortrag weichfließende Verschmolzenheit der Stimmgruppen und gepflegte Schattierung der Linienführung.

In schmucken, farbenfreudigen Nationaltrachten erfreute die Tanzgruppe Lalla Cassel mit schwedischen Volkstänzen. Bodenständige Heimatkunst lebt in diesen verschiedenartigen Gruppen- und Einzeltänzen, die in ihrem bunten Figurenwechsel die erfinderische Kraft der Phantasie des Volksgeistes ausweisen.

Aus seinem künstlerischen Wirkungskreis in Upsala, der berühmten ältesten skandinavischen Universität, hatte der Komponist Dr. Hugo Alfvén den Weg in die alte Hansastadt gefunden. Leider mußte seine angekündigte „Festspielmusik“ ausfallen. Zusammen mit dem Städtischen Orchester zu Lübeck und der Tanzgruppe Lalla Cassel vereinigte sich Hugo Alfvén zur Aufführung seiner „Midsommarvaka“. Dieses vom Stimmungszauber nordischer Waldromantik erfüllte Werk verlangt eigentlich das Halbdunkel der hellen nordländischen Sommernächte. In solcher magischen Stimmungskraft der Nordlandsnatur würde es noch tiefere Wirkung üben als bei der Taglichtaufführung auf der Freilichtbühne.

Die Tanzpantomime schildert das Leben und Treiben auf einem ländlichen Mitsommerfest in Schweden. Stofflich wurzelt das Spiel in der heimischen Volkssage, die den Sieg eines bäuerlichen Mädchens und Burschen über böse Waldgeister (die verführerische Huldra und die kleinen Trolle) feiert. Alfvéns Musik entspricht in ihrer melodischen Substanz und farbigen tonmalerischen Charakteristik der innigen Naturverbundenheit und romantischen Empfindungswelt des nordischen Menschen. In ihrer duftigen Harmonik und lyrischen Ausdrucksgebung zeigt sie sich von der heimatlichen Volkskunst befruchtet.

Die von Lalla Cassel einstudierte und von ihrer Tanzgruppe bestrittene Wiedergabe des einprägsamen Spiels hinterließ eindruckstiefe Wirkung. In solistischen Aufgaben traten Brita Dahl, John Carlberg, Lalla Cassel und Horsten Thul (Mitglied des Balletts der Kgl. Oper zu Stockholm) hervor.

Diese zweistündige Feier skandinavischer Volkskunst war ein überzeugender Beitrag aus der deutsch-nordischen Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiete, wie sie auf den Reichstagungen der Nordischen Gesellschaft tatkräftig verwirklicht wird.

Zwei Mitternachtskonzerte waren die überlieferungsmäßige musikalische Bereicherung dieser bedeutsamen Tagung. In der angestrahlten Marienkirche gab Prof. Günther Ramin (Leipzig) der Stimmungsgewalt des herrlichen Raums mit Klängen auf der fast 500jährigen Totentanzorgel die künstlerische Weihe. In der Katharinenkirche sangen wiederum die beiden Akademikerchöre aus Kopenhagen und Lund. Als Kleinod barocker Kammermusik hörten wir aus Philipp Telemanns fruchtbarem Schaffenskreis seine vor zweihundert Jahren veröffentlichte a-moll-Suite Nr. 1 in der Aufführung durch das Steiner-Quartett (Berlin) und mit Walter Kraft (Lübeck) am Cembalo. Das ideale Zusammenspiel dieser Künstler entfaltete alle Vorzüge virtuoser kammermusikalischer Kultur und wahrte nach Stilgebung und Klangfassung die Eigengesetzlichkeit dieser reizvollen Tonschöpfung. Die bei den Chorvorträgen mitwirkenden Kammersänger Thorsten Hagnell und Henry Skjaer waren im Rahmen dieser Feier berufene Vertreter kleinerer solistischer Aufgaben.

Außer den verpflichteten Künstlern nahmen noch der dänische Komponist Ebbe Hamerik und der deutsche Pianist Hermann Hoppe an dieser vorwiegend verkehrspolitisch ausgerichteten Tagung teil. Aus Oslo entbot der Norsk Komponistforening der Reichstagung in einem Telegramm seine herzlichsten Grüße.

Zur Aufführung der Holberg-Komödie „Der politische Kannengießer“ als Marktspiel hatte Johan Hye-Knudsen (Kopenhagen) eine stilgerechte, urwüchsig illustrierende Bühnenmusik geschrieben.

PARISER MUSIKFESTE.

Von Anatol von Roessel, Paris.

Die Feste nahmen Ende Mai mit der Konzertaufführung der Legende „Heilige Elisabeth“ ihren Anfang: ein weihevoller Auftakt zu den vielen musikalischen Darbietungen der Weltausstellungszeit! Das Oratorium von Franz Liszt (aufgeführt in Paris das erste Mal im Mai 1886, in Anwesenheit des greisen Komponisten) hinterließ in der stimmungsvollen Kirche St. Eustache einen gewaltigen Eindruck, dank der liebevoll sorgfältigen Einstudierung seitens Alfred Cortot mit dem 300 Mitglieder zählenden Philharmonischen Chor und Orchester. Von den Solisten hob sich Panzera in der Darstellung des Landgrafen besonders hervor durch vergeistigten Ausdruck und noble Stimmführung.

Ein zweites Festkonzert, betitelt „Das junge Frankreich“, konnte einem zugereisten Musikfreund keinen vorteilhaften Eindruck von dem Schaffen der „Jungen“ bieten, da die Werke von Maessian und Jolivet (u. a. „Ein Friedensruf“ für Chor und Orchester) nicht dazu geeignet waren ihr Können ins beste Licht zu setzen. Am

gelungenſten war noch die Uraufführung der Paſſacaglia für Klavier und Orcheſter von Daniel Leſur, der verſtanden hat, ſeiner Kompoſition eine logiſche Entwicklung zu geben durch Beſeelung der linearen Einſtimmigkeit. Ferner ſpielte das Lamoureux-Orcheſter zum erſten Male ein Oratorium „Pax" von Georges Dandelot (komponiert 1935), ein Chorwerk von einſtündiger Dauer, das „Krieg und Frieden" ſchildernd, mit mit einem erlöſenden „Hymnus an die Natur" wohlklingend endet. Nicht ſo epigonenhaft iſt Maurice Jaubert in ſeiner neuen ſymphoniſchen Kantate „Jeanne d'Arc" (für eine Singſtimme mit Orcheſter), welche die ſeeliſchen Regungen der Nationalheldin klangempfindlich wiedergibt. Eine tieſere Wirkung übten zwei geiſtliche Chöre von Lili Boulanger aus. Hier handelt es ſich um eine entſchieden große kompoſitoriſche Begabung, deren Entwicklung jäh unterbrochen wurde: die Komponiſtin verſchied 1922 im Alter von kaum 24 Jahren! Ihr bedeutender Nachlaß, merkwürdigerweiſe ſtets auf düſteren Ton geſtimmt, offenbart Einheit der Perſönlichkeit ſowie erſtaunliche geiſtige Spannkraft, verbunden mit energievoller Klarheit der Konzeption nebſt einer gewiſſen Wärme.

Man ertrank faſt in der Maſſe des qualitativ Gebotenen des „Rumäniſchen Muſikfeſtes", das Mitte Juni ſtattfand. Der Stoff war für das weſteuropäiſche Empfinden zu fremd, um ſich gleich in dieſe ganz andere Muſikkultur hineinzufinden. Die hier Geſtalt gewordene Expreſſion mit ſtarker klanglicher Exponierung entſpricht dem Charakter des rumäniſchen Folklores, der ſich z. B. in den Rhapſodien von Georges Enesco ganz widerſpiegelt. Auch Stan Goleſtan nähert ſich in dem von Lola Bobesco ſchön vorgetragenen Violinkonzert dieſer nationalen Muſik, dagegen gebraucht M. Michalovici in ſeinem „Capriccio" nur die Volksrhythmen, bleibt aber in der Themenſchaffung durchaus ſelbſtändig. Enesco, der muſikantiſche Geiger und Dirigent der Feſtkonzerte, ließ ferner zwei Kompoſitionen der Leipziger Schule hören: Jonel Perleas koloriſtiſche Orcheſtervariationen (reichlich polyphoniſch, etwas zu lang!) und Michel Joras flott inſtrumentierte Ballettſuite „Auf dem Moraſt".

Das dritte Konzert war dem Volksgeſang gewidmet. Der Bukareſter Chor „Carmen", ausgezeichnet durch friſche und klangvolle Stimmen, trug unter der feinfühligen Leitung von Profeſſor Kiresco mit glänzender Diſziplin und großem Enthuſiasmus viele leicht anſprechende Melodien vor, die das Publikum in Entzücken verſetzten: dynamiſch waren die Leiſtungen ſchlechthin vollendet! Am nächſten Abend hörte man in demſelben „Théâtre des Champs-Elysées" (am Eingang der Ausſtellung!) den polniſchen Domchor aus Poſen, der in Frankfurt bereits auffiel. Man bot Kirchenmuſik edelſter Art verſchiedener Schulen . . . bis auf die Deutſche, die gerade in Paris hoch in Ehren ſteht. Nur vom „Bruckner der Wiener Schule" wies die Vortragsfolge das tiefgründige „Ave Maria" auf, deſſen Schluß man wiederholen mußte. Schließlich gab der Chorleiter Dr. Gieburowsky das Volkslied „In ſtiller Nacht" in Brahms'ſcher Bearbeitung zu, etwas ungleich wie die vorhergehenden Geſänge in den Klangfarben einzelner Stimmgattungen.

Das Symphonie-Orcheſter von Stockholm kam für zwei Konzerte nach Paris und brachte viel ſchwediſche Muſik mit, die nur teilweiſe charakteriſtiſch iſt. Die Namen der 14 Komponiſten des Programms waren hier bis jetzt ſo gut wie unbekannt. Ich will vor allem Kurt Atterberg herausgreifen, der einen eigenen Stil aufweiſt, mit viel innerem Schwung und äußerer Klarheit! Der Gaſtdirigent Nils Grivelius beherrſcht ſeine ausgezeichnete Künſtlerſchar nicht nur virtuos — in den hohen Trompeten zum Teil faſt klangſchwelgeriſch, ſondern auch mit viel Takt, alle falſche Gefühligkeit ſtets vermeidend . . . denn die ſchwediſche Muſik iſt ſehr gemütvoll (ſiehe der ſchöne langſame Satz der III. Symphonie von Alfen, deren Finale kontrapunktiſch übrigens wie eine wilde Jagd erſchien). Auch Eric Weſtberg gebraucht für den Schluß der II. Symphonie die Kanonform, als Allegro giocoso ſehr wirkungsvoll. Etwas „unmodern" mutet das Klavierkonzert h-moll von Adolf Wiklund an, das Sven Brandal brillant ſpielte. Neben ihm ſind die Soliſten der Kgl. Stockholmer Oper zu erwähnen: Joël Berglund (Baſſiſt) und Juſſi Björling (Tenor), die große Begeiſterung hervorriefen. In der Tat zwei nordiſche Stimmen von einer ſeltenen Fülle und Ausgeglichenheit!

Unter den „Muſikfeſten" gibt es Kurioſitäten, z. B. ein Feſtkonzert der „Vierteltonmuſik" von Ivan Wyſchnegradsky! Man ſtelle ſich vor: auf dem Podium . . . vier Flügel, von denen die Hälfte einen Viertelton höher als die gebräuchliche „Pariſer Stimmung" ſteht. Der Geſamteindruck: verſtimmte Inſtrumente, auf welchen vier gute Pianiſten ſich vergeblich bemühen die an ſich problematiſchen Werke des ruſſiſchen Komponiſten zur Geltung zu bringen . . . auch für unſere „modernen Ohren" eine zu ſtarke Zumutung!

XVI. WÜRZBURGER MOZARTFEST.

12.—16. Juni.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Überſchaut man die lange Folge der bisherigen Mozartfeſte, dann erkennt man unſchwer ein ſtändiges Ringen des Leiters, Geheimrat Dr. Zilcher, um eine möglichſt vollkommene Feſtgeſtaltung. Es ſind zwei Umſtände, die zu dieſem immer neuen, nie abſchließbaren Kampfe nötigen. Der eine Kampfplatz liegt in dem Garten (die Nachtmuſik),

der andere iſt angegeben durch die Frage „Wie ſtark ſoll die Vorherrſchaft Mozarts ſein?" Gegeben iſt ein unvergleichlicher Vorteil: das märchenhafte Schloß Balthaſar Neumanns, der unantaſtbare Geſchmack dieſes gleichſam in Mozartſchem A-dur ſtehenden Kaiſerſaals, der gewaltige und doch ſo anmutige Gartenraum hinter dem Kaiſerſaalriſalit, der überdies alles Tongeſchehen ſo gut zuſammenhält. Duft und Verklärung ſchenken dieſe Örtlichkeiten jedem kleinſten Gebilde aus Mozarts Hand. Freilich iſt damit auch der Rahmen des hier Aufführbaren eng geſchloſſen. Andrerſeits verlangen ſie, daß man ihnen auch alles entreiße, alles aus ihnen erblühen laſſe, was gerade ſie in ſo einzigartiger Weiſe ermöglichen. Daher beſtimmt das Schloß beides, traumhafte Erfüllungen, aber auch den ewigen Kampf darum.

Die Kampflage iſt in den beiden oben genannten Hauptfeldern ganz verſchieden. Bei der Nachtmuſik iſt es vor allem ein Ringen darum, außer den hörbaren Wirkungen auch ſolche des Lichtes zu erobern. Dann erſt, wenn magiſches Licht aufflutet in der tiefen Nacht, unter Sternenſchimmer, wenn ſich bei dem Klang Mozartſcher Muſik Tanzgruppen bewegen, enthüllt ſich ja die große Phantaſiemacht des Gartens ganz, der plaſtiſche Zauber der Baumgruppen, die erhabene Schönheit der Architektur. Zilcher hat viel verſucht, ſogar eine dramatiſche Aufführung. Schließlich bildete ſich die Form heraus, weitverſtreute, einheitlich geordnete Tanzgruppen über das ganze Raumfeld hin zu bewegen. Dazu ſchrieb Zilcher ſeine Phantaſie „An Mozart", die weſentlich Mozartſche Tanzkompoſitionen verwendet. Neu iſt der Verſuch, drei Welten hier auszugleichen: das Hiſtoriſche der Mozartzeit (Rokokopaare der Tanzſchule Effner), die freiſchaltende überzeitliche Phantaſiegewalt Mozarts (Theaterballett Würzburg-Kiſſingen), die heutige Zeit, vertreten durch HJ und BDM. Der Verſuch wurde heuer von Dr. Diehl vom ſtädtiſchen Kulturamt geleitet. Daß der Weg gangbar iſt, erwies ſich, wenn auch die Aufführung nicht die gleiche Schönheit wie im Vorjahre erzielte.

Eine grundſätzlich andere Löſung, als die bisher verſuchten, iſt noch nie angeregt worden. Ich glaube aber, daß man doch Folgendes überlegen ſollte. Ließe ſich nicht über dem Springbrunnen inmitten des großen Rondells eine Rundbühne erſtellen? Das böte doch keine beſonderen techniſchen Schwierigkeiten. Dann wäre die „ideale Ferne" ebenſo wie die verhältnismäßig gleiche Nähe für alle die Tauſende von Zuſchauern gegeben, die Aufmerkſamkeit ließe ſich konzentrieren, man bräuchte nicht ſo viel Dilettanten, das ſoliſtiſche Element käme erſt wirklich zur Geltung; auch die ſymboliſche Einbeziehung des Dritten Reiches ließe ſich leichter und künſtleriſcher durchführen. Bei der jetzigen Geſtaltungsart gewinnt kein Zuſchauer auch nur annähernd den vollen Überblick über das Geſamtgeſchehen; was er aber ganz nahe vor ſich hat, ſtört ihn durch die allzu realiſtiſche Wirkung, durch das viele Ungenügende, was ſich ihm dabei naturgemäß geradezu aufdrängt. Ich glaube doch, daß bei einem ſolchen Verſuche von vorneherein das eigentlich künſtleriſche Element in zahlreichen Punkten viel beſſer geſichert wäre.

Zum zweiten Hauptpunkt: der Geſtaltung der Vortragsfolge. Da bietet zunächſt Mozart ſelbſt durch den Umfang ſeines Werkes gewiſſe Schwierigkeiten. Namentlich inſoferne als ſeine Bühnenwerke kaum einbegriffen werden können. Hier möchten wir ausdrücklich Geheimrat Zilcher unſeren großen Dank ausſprechen, daß er einen Weg fand, „Idomeneo" und „Gomas und Zaide" zu bringen. Bedauerlich iſt, daß Mozarts Requiem in unſrer Mozartſtadt jahrzehntelang nicht mehr erklang. Ob es zu kühn iſt, ſich eine abendliche Aufführung in der kerzenerhellten Schloßkirche vorzuſtellen? Gewiß, der Raum faßt nicht große Maſſen. Aber die Aufführung ließe ſich wohl wiederholen. Auch an die Meſſe in c könnte man denken. Wie weit, und in welchem Verhältnisſatz zu Mozart andere Meiſter einbezogen werden können, darauf gab Zilcher im Laufe der Jahre immer wieder neue, manchmal kühne Antworten. Nicht immer war es leicht, alles zu bejahen. Im großen und ganzen aber ſei Zilchers Mühe durchaus anerkannt. Tatſache iſt freilich, daß die Hörer mit einem Hunger nach Mozart kommen, daß ſie eigentlich gar nicht genug Mozart erleben können, und zwar vorwiegend den ernſten Mozart. Daß Zilcher dieſer letzten Forderung immer Rechnung trug, iſt ſehr zu rühmen, beſonders auch deshalb, weil es ſeiner eigenen Haltung und Neigung entſpricht.

Unſer heuriges Mozartfeſt ſtand rein und nur auf Mozart. Eine Radikallöſung, wie man ſieht, die auch Begeiſterung auslöſte. Der erſtaunlich große, beinahe zu große Beſuch bezeugte ſicherlich u. a. auch die große Befriedigung über eine ſolche Generalfolge. Daß man aber immer nur Mozart bringen ſoll, wird kein Einſichtiger wünſchen. Der Geſamteindruck des Feſtes erreichte einen Grad verklärten Leuchtens, der es auch unter ſeinesgleichen ragend macht.

Angeſetzt waren vornehmlich Hauptwerke. Die Symphonien in g und Es, das Klavierkonzert in c-moll (K.-V. Nr. 491), die Ouvertüre in B-dur (K.-V. Anhang Nr. 8, Einrichtung von Sandberger), die Concertante Symphonie für Violine und Viola (K.-V. Nr. 364), das Streichquartett in G (K.-V. Nr. 387), das Divertimento in D (K.-V. 251), Chöre aus „König Thamos", „Idomeneo", das „Ave verum", Mittelſätze aus dem E-dur-Konzert für Violine (K.-V. Nr. 261) und aus dem Es-dur-Konzert für Horn, die Bläſer-Serenade in c (K.-V. 388) und das Bläſerquintett in Es (K.-V. Nr. 452), endlich das Quartett in D für Flöte, Violine und drei Streicher (K.-V.

Nr. 285), das B-dur-Trio (K.-V. Nr. 502), sowie eine Reihe von Arien aus den dramatischen Werken.

Der glänzende Verlauf des Festes war nicht zum wenigsten bedingt durch Zilchers glühendes und oft auch wieder bewegend sorgsames Dirigieren. Ferner durch die Solisten. Sie waren von erstem Rang: Hermann Zilchers glanzvoller Vortrag des Klavierkonzertes in c (mit Zilchers eigenen Kadenzen), Wilhelm Stroß (Violine) mit dem A-dur-Konzert (streng, weitend, domhaft), Walther Ludwig-Berlin, männlicher Tenor von beglückender Jugendfrische. Dazu ausgezeichnete einheimische Künstler, Adolf Schiering (Violine), Willy Schaller (Viola), Hermann Zanke (Flöte), Fritz Huth (Horn). Das Schiering-Quartett erreichte seine Höhenleistung in dem G-dur-Quartett. Die Würzburger Bläservereinigung nennt man mit überzeugter Schätzung.

OPERN-URAUFFÜHRUNG

W. A. MOZART: „DIE GNADE DES TITUS"

in der Neu-Übersetzung Willy Meckbachs.

Uraufführung in Nürnberg.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Mozarts Spätwerk „Die Gnade des Titus" — einstmals ein großer Erfolg — erscheint heute nur selten in den Spielplänen unserer Bühnen. Trotzdem die ungewöhnliche musikalische Schönheit der Oper außer Frage steht. Gerade um der kompositorischen Werte willen fehlte es nicht an Versuchen, den „Titus" wieder bühnenfähig zu machen. Und da man schließlich schlechterdings zu einer fertigen Oper kaum eine neue Handlung zurechtzimmern kann, hält man sich an den Text. Wir allerdings glauben, daß es gerade an dem wenig wirksamen Aufbau des Bühnengeschehens liegt, wenn es trotz dem Genius eines Mozart und trotz aller Gegenwartbemühung nicht gelang, dem Werk vollgültigen Lebensraum zu schaffen. Bekanntlich sind Mozarts Opernbücher samt und sonders keine genialen Taten gewesen. Nur die Vertonung des großen Klassikers verhalf dem dichterischen Mittelmaß zur Unsterblichkeit. Der Verschwörungsgeschichte um die römische Kaiserkrone aber fehlt zunächst schon das Primitivste und zugleich Wichtigste: sie ist instinktlos entwickelt, ohne Sinn für einfachste Bühnenwirksamkeit. Das ist umso bedauerlicher, als der Handlungskern an sich gut ist.

Daß eine feinfühlige Bearbeitung trotzdem viel nützen kann, bewies die Neu-Übersetzung Willy Meckbachs. Sie hat die ältere Textfassung mit schönem Verständnis für den Eigenwert des Wortes und für sinngerechte Verlebendigung sprachlich bereinigt. Dabei wurde vor allem auch auf die enge Verbindung mit dem Ausdrucksmäßigen und Metrischen der Musik Wert gelegt. Wesentliche Vorteile brachte dem Werk die Kürzung und Straffung der Secco-Rezitative. Der Handlungsverlauf wurde so erheblich verdeutlicht, die Dramatisierung des Stoffes mehr gefestigt. Es spricht für den künstlerischen Ernst Meckbachs, daß er die eigentlichen musikalischen Werte der Oper völlig unangetastet ließ. Der Bearbeiter rückte damit bewußt von jenen verbesserungsfüchtigen „Neuerern" ab, die — Nichtzugehöriges einfügend, Wichtiges umstellend und Wesentliches streichend — glauben, auch mit der kompositorischen Arbeit eines Mozart ad libitum schalten und walten zu dürfen.

Die Nürnberger Oper, die die Meckbachsche Bearbeitung vor kurzem erstmalig herausbrachte, betonte weniger den großen Zug der „opera seria", als — vom Musikalischen ausgehend — die Linienfreude des Rokoko. Aus diesem Grund verlegte man die Aufführung in das (kleinere) Schauspielhaus, das dem Spiel den reizvoll-intimen Rahmen bot. Die Erstaufführung — Leitung: Dressel; Regie: André von Diehl; Bild: Grete; in den Partien: Mikorey, Eipperle, Handler, Prybit; für die Kastratenrollen: die Altistinnen Carlssohn und Rühl — betonte nachdrücklich die wundersame Innerlichkeit der herzbewegenden und beglückenden Mozartschen Musik. Der Erfolg Meckbachs war (relativ) sehr überzeugend.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 7. Mai: Joh. Seb. Bach: Trio-Sonate Nr. IV e-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Peter Philips: „Ascendit Deus". Motette für fünfst. Chor. — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Sicut cervus desiderat" für vierst. Chor. — Andreas Hammerschmidt: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz". Motette für sechsstimmigen Chor.

Freitag, 28. Mai: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Philippus Dulichius (Philipp Deulich): „Gloria Patri". Achtstimm. Chor aus den „Centurien". — Johann Seb.

Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Motette für zwei Chöre.

Freitag, 4. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Walter Zöllner). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 11. Juni: Dietrich Buxtehude: Choralphantasie über: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Philippus Dulichius: „Gloria patri". Achtst. Chor aus den „Centurien". — Dietrich Buxtehude: Missa brevis für fünfst. Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 8. Mai: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge in g-moll für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Otto Reinhold: „Der Weg". Kantate für gem. Chor, eine Männerstimme, vier Holzbläser, Cembalo und Orgel. — Walter Unger: „Gottvaters blühendes Wunderkleid", für fünfst. Chor (Text von Walter Flex).

Pfingstsonnabend, 15. Mai: Altkirchlicher Hymnus (Gregorianisch) 8. Jahrhundert (von den Knaben [Alumnen] auf dem Orgelchor gesungen. Währenddessen Einzug der Kurrendeknaben vor den Altar). — Andr. Hammerschmidt: „Hymnus" für achtst. Chor, vier Posaunen und Orgel (die Soli singen die Kurrendaner vor den Maien am Altar). — „Schmückt das Fest mit Maien" (eigene Melodie) im Wechselgesang zwischen Chor, Instrumentalisten, Gemeinde und Orgel, bearbeitet von Rudolf Mauersberger, Thür. Gesangbuch (Melodie von Alberti, † 1651; Text von Benjamin Schmolck, 1672—1737). — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in A-dur für Orgel (Orgel: Herbert Collum). — Richard Strauß: „Deutsche Motette" für 4 Solostimmen und 16st. Chor a cappella, op. 62 (Die Soli werden von Kruzianern gesungen).

Sonnabend, 29. Mai: (In Vertretung der bei dem 22. schlesischen Musikfest in Görlitz mitwirkenden Kruzianer die Johanneskantorei unter Leitung von Gerhard Paulik): D. Buxtehude: Präludium und Fuge in e-moll für Orgel (gespielt von Horst Böhlig). — Heinrich Schütz: Aus Psalm 145, Psalteriolum 1642. — Michael Praetorius: „Freut euch, freut euch in dieser Zeit". — Michael Praetorius: „Nun danket alle Gott". — Gustav Schreck: Pfingstgesang. Motette für vierst. Chor.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 12. Mai: Joh. Nep. David: Präludium und Fuge G-dur für Orgel. — Flor. Peeters: Variationen über „Herr Jesus hat ein Gärtchen" (alte mystische Dichtung) für Orgel aus Op. 39 (gespielt von Friedrich Röhr). — Joh. Nep. David: Choralmotette zu vier Stimmen „Ich wollt, daß ich daheime wär". — Hugo Distler: 1. Nürnberger Großes Gloria 1525 für psalmodierende Einzelstimme (Sopran) und vierstimm. Chor, 2. Straßburger Großes Gloria 1525 für psalmodierende Einzelstimme (Tenor) und vierst. Chor.

Mittwoch, 2. Juni: Josef Rheinberger: Sonate für Orgel d-moll Op. 148: Agitatio / Adagio / Fuge (gespielt von Friedrich Röhr). — Johannes Brahms: Zwei geistliche Chöre aus Op. 37 für Knabenchor: 1. O bone Jesu, 2. Adoramus. — Johannes Brahms: Drei Motetten für vier- und achtst. Chor Op. 110: 1. „Ich aber bin elend" (achtst.), 2. „Ach, arme Welt" (vierst.), 3. „Wenn wir in höchsten Nöten sein" (achtst.).

Mittwoch, 9. Juni: Ant. Bruckner-Feier anläßlich der Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bei Regensburg am 6. Juni 1937: Friedrich Klose: Praeludium und Doppelfuge (c-moll) nach einem Thema von Anton Bruckner („Meister Anton Bruckner in treuem Gedenken") (gespielt von Friedrich Röhr). — Anton Bruckner: Drei Motetten für vierst. Chor: 1. Vexilla Regis, 2. Graduale „Locus iste", 3. Graduale „Christus factus est".

BIELEFELD. Der Konzertwinter, der mit einem Gastspiel der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler glanzvoll abschloß, brachte in den Sinfoniekonzerten der letzten Monate noch einige bemerkenswerte Neuheiten: unter MD Werner Gößling den leidenschaftlich ringenden „Sinfonischen Prolog" (zu „Don Juan und Faust") von Robert Rehan, unter Dr. Hans Hoffmann Egks „Georgika" und Höllers Frescobaldi-Fantasie. Die weiteren hauptsächlichen Ereignisse waren Schuberts Unvollendete, die Erste von Brahms, die Dritte von Bruckner und Regers Hiller-Variationen unter Gößling, Tschaikowskys Vierte unter Hoffmann. Als Gäste hörte man Eduard Erdmann mit Mozarts d-moll-Konzert, Edwin Fischer mit dem Klavierkonzert von Pfitzner, Rudolf Metzmacher (Cellokonzert von Dvořák), Siegfried Borries (Violinkonzert von Bruch) und Elly Ney mit dem G-dur-Konzert von Beethoven. Bachs Johannes-Passion erlebte im Musikverein in Dr. Hoffmanns geistig klarer Ausdeutung eine Aufführung, bei der Anny Quistorp, Lore Fischer, Alfred Wilde, Paul Gümmer und Johannes Oettel als Solisten wirkten. Starke Eindrücke hinterließen auch die Abende der Kammermusik-Vereinigung

der Berliner Philharmoniker und des Hamburger Kammerorchesters (unter Dr. Hoffmann), die Brüder Klingler mit August Wenzinger und Gustav Scheck, Orgelkonzerte von Alfred Sittard und Walter Niemann-Gotha, ein Sonatenabend, den Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff bestritten, ein Konzert auf zwei Klavieren von Adele Hellmann-Bielefeld und Franz Rupp (Schubert, Grieg, Reger), Liederabende von Erna Sack, Julius Patzak und Georg Goll-Bielefeld waren die sonstigen Ereignisse.

In der Oper fesselte eine von Kurt Eichhorn musikalisch lebendig betreute Neueinstudierung von Verdis „Traviata", die durch Curt Hampes Regie ganz unkonventionell komödiantisch aufgelockert war. Schillings' „Mona Lisa", von Gößling mit allen dramatischen Erregungen zum Klingen gebracht, gelangte besonders dank der Verkörperung der Titelfigur durch Grete Müller-Morelli zu starker Wirkung. Heiterer Spielzeitausklang war die reizend beschwingte Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Vier Grobiane" (Leitung: Gößling, Regie: Hampe). Eine Pergolesi-Morgenfeier mit der „Serva padrona" sah Dr. Helmuth Osthoff-Berlin am Pult.

Dr. Hans Otto Redecker.

ERLANGEN. Nachhaltigen Eindruck hinterließ ein von der NS-Kulturgemeinde vermittelter Trioabend von H. A. Röttenbacher (Klavier), K. Blendinger (Geige) u. O. Neumerkel, die je ein Trio und eine Sonate von Beethoven und Brahms vortrugen. Im Wassersaale der Orangerie spielte Prof. Georg Kempff meisterlich Vivaldi-Bachs Konzert für Pedalcembalo. Richard Jauer blies Flötenwerke von Händel und Bach sehr schön. Eine Leistung großen Stiles war die Händelsche Solokantate „Lukretia", von Mia Neusitzer-Tönnissen italienisch gesungen. Liselotte Schiemer (Nürnberg) erfreute mit Liedern der großen Romantiker durch eine noble Art des Vortrages. Eine Fülle von Eindrücken bot ein Vortragsabend der Gesangsschule Maria Burger-Siedersbeck. Die reifen Vorträge ihrer Schülerin Else Brock zeugten am stärksten für den Wert der Unterweisung. In einem Sonntagvormittag-Konzert hörte man Richard Jauer nicht nur als Flötisten, sondern auch als den Komponisten einer gehaltvollen, rhythmisch nicht einfachen „Spielmusik" für Flöte mit Streichern und Klavier. Eine „Tafelmusik" im Stile alter Meister, doch von guter eigener Erfindung, von H. Lang hörte man bei einer Abendmusik im Studentenhause. Unter Gerh. Pflugradt spielte das Kammerorchester u. a. Mozarts „Dorfmusikanten-Sextett".

Die Kirchenmusik blüht in Erlangen unter der Pflege von Prof. Georg Kempff. In einer Kantatefeier brachte er wertvolle liturgische Gesänge und Bachs Kantate „Erschallet, ihr Lieder". An der Barockorgel im Institut für Kirchenmusik spielte Berthold Schwarz (Berlin) ältere Meister, darunter Bachs großes „Kyrie Gott Vater", alles in liturgischer, klanglich maßvoller Haltung. Bei einer geistlichen Abendmusik, die Kantor Hermann Haas in der Altstädter Kirche veranstaltete, hörte man den Nürnberger Baß Dr. Zeltner. — Von dem musikalischen Ereignis des Sommers Glucks „Orpheus", bearbeitet und begleitet von Georg Kempff, erzählt ein Sonderbericht. Das Musikwissenschaftliche Seminar bringt einen Mozart-Abend, bei dem Prof. Steglich auf Mozarts eigenem Klavier aus dem Salzburger Mozarteum spielt.

Dr. Heinrich Weber.

ESSEN. (UA Franz J. Schmid: Cello-Konzert.) Im Rahmen eines zeitgenössischer Musik gewidmeten Abends erklang unter der einfühlsamen Leitung MD Albert Bittner ein Cello-Konzert von Franz J. Schmid. Das breit ausgesponnene, Mehrsätzigkeit in durchkomponierter Gestalt aufzeigende, neuromantisch verwurzelte Werk bietet vor allem im langsamen Satz ausschwingende Sangbarkeit. Das aus dem Wesen des Soloinstruments herausgewachsene Stück fand in Fritz Bühling einen trefflichen Interpreten. Den Beschluß des Konzertes, dessen fesselndste Gabe Bartoks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" war, machte Wilhelm Malers „Flämisches Rondo", das eine Reihe von Suitensätzen mit Ritornellen in klanglich schwergefügtem Zuschnitt umgibt.

Dr. Gaston Dejmek.

HEIDELBERG. Eine Überfülle von Konzerten mußte den Besuch der einzelnen Veranstaltungen beeinträchtigen; ein voller Saal gehörte zu den Seltenheiten. Nicht einmal die Oratorienkonzerte, früher die Höhepunkte in der Beteiligung des Publikums, übten die gewohnte Anziehungskraft aus. Und doch wurde gerade auf diesem Gebiete Auserlesenes geboten. Der Bachverein unter Leitung von Prof. Poppen brachte, neben herkömmlichen Aufführungen von Bachs Weihnachtsoratorium und der Matthäuspassion, als ganz besonders zu rühmende Leistung das „Evangelium St. Matthäi" von Heinrich Schütz in der Originalgestalt für a cappella-Chor in ganz ausgezeichneter Weise zu Gehör. (Solisten: Robert Bröll-Dresden und Hans Kohl-Mannheim). Am Heldengedenktage vermittelte er uns die interessante Bekanntschaft eines neuen Werkes von Bedeutung, des „Deutschen Heldenrequiems" op. 4 von Gottfried Müller, einem vielversprechenden jungen Tondichter. Hervorzuheben ist ferner eine Aufführung des Oratoriums „Das Lebensbuch Gottes" von Josef Haas durch den Kirchenchor St. Bonifaz (Dirigent: August Schwarz). Das Städtische Orchester unter

Leitung seines Generalmusikdirektors Kurt Overhoff bot in 7 Symphoniekonzerten eine reiche Auswahl bewährter klassischer und neuerer Werke, auch solche zeitgenössischer Komponisten, z. B.: Kurt Overhoff, Ouvertüre zu Eichendorffs „Freier" und Orchesterlieder, Wolfgang Fortner, Concertino für Bratsche mit kleinem Orchester, Werner Trenkner, Variationen und Fuge op. 2. Für das letzte Konzert war als Dirigent Prof. Dr. Dr. e. h. Raabe gewonnen worden. Eine Veranstaltung besonderer Art bildete ein im Rahmen des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen stattfindendes Huldigungskonzert für Frau Winifred Wagner mit Werken von Siegfried Wagner, Liszt und Richard Wagner, nebst Theateraufführungen von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und Richard Wagners „Holländer" mit auswärtigen Gästen. In ebenfalls 6 Konzerten wetteiferten die beiden hiesigen Kammerorchester-Vereinigungen, das „Kurpfälzische Kammerorchester" unter Konzertmeister Berg und das „Heidelberger Kammerorchester" unter Wolfgang Fortner, um die Palme des Erfolges. Auch hier kamen, neben mehr oder weniger bekannter Musik der Klassiker verschiedene Zeitgenossen zu Wort, zum Teil in Erstaufführungen: Fritz Büchtger, „Musik für Streichorchester", Wolfgang Fortner, „Konzert für Streichorchester", Paul Höffer, Serenade über „Innsbruck, ich muß dich lassen", f. Oboe, Violine, Bratsche und Cello, Otto Jochum, „Abendmusik" für Kammerorchester, Wolf-Ferrari, Serenade für Streichinstrumente, Ulrich Sommerlathe, Musik für Flöte und Harfe, Albert Roussel, Sinfonietta für Streichorchester. Die intimere Kammermusik war vertreten durch die auswärtigen Streichquartett-Vereinigungen: Das Peter-Quartett, das Römische Streichquartett, das Stuttgarter Wendlingquartett und das Salzburger Mozart-Quartett. Außerdem veranstalteten Kammermusik-Konzerte: Toni Seelig (Klavier) mit hiesigen Solisten (Streichern und Bläsern) und der Münchener Sopranistin Charlotte Weineder, ferner Stephanie Pellissier mit der jungen Geigerin Irene Driesch. Auch der Liederabend mit Kammermusik der hiesigen Sopranistin W. E. Schick mit Otto Lemser (Klarinette) und dem Münchener Pianisten Prof. Ruoff ist an dieser Stelle zu nennen, sowie die in kleinerem Rahmen gehaltenen Kammermusikveranstaltungen des jugendlichen Flötisten W. Holschuh.

Die Opernaufführungen des Städtischen Theaters hielten sich durchweg auf der in den Vorjahren errungenen Höhe. Eine Anzahl tüchtiger Gesangskräfte, die z. T. schon seit Jahren an unserer Bühne wirken, haben sich zu einem trefflichen Ensemble zusammengeschlossen (u. a. die Herren Dr. Krögler, M. Grundler, W. Hilgrey, X. Waibel, A. Ronald und die Damen H. Münch, T. Hoffmann, Ly Brühl, E. Kempny, E. Hübschmann), welches unter der künstlerischen Leitung der Dirigenten GMD Overhoff, Bohne und Heime auf erfreulicher Höhe stand. Auf diese Weise erlebten wir, um nur einiges hervorzuheben, gute Wiedergabe älterer Werke wie Verdis „Aida" und „Macht des Schicksals", Wagners „Holländer" und Siegfried Wagners „Bärenhäuter", sowie Neuaufführungen, wie Kusterers „Was ihr wollt" und Gersters „Enoch Arden", unstreitig zwei der bedeutendsten und markantesten Kunstwerke gegenwärtigen deutschen Opernschaffens. Otto Seelig.

KONSTANZ a. B. Das Konzertleben bewegt sich in absteigender Linie. Solistenkonzerte gehören zu den Seltenheiten. Lernten wir in früheren Jahren die Vorteile einer Grenzstadt kennen, so verspüren wir jetzt ganz empfindlich die Nachteile. Im Mittelpunkt des musikalischen Lebens standen die Symphoniekonzerte unter der musikalischen Leitung von Direktor K. Bienert. Das erste Konzert brachte „Brandenburgisches Konzert" Nr. 3 von Joh. Seb. Bach, Symphonie g-moll von W. A. Mozart und Euryanthen-Ouvertüre von C. M. von Weber. Solist war Kammersänger K. Erb. Er sang Mozart-Arien und Introduktion und Arie aus „Fidelio" 2. Akt erste Fassung, unvergleichlich schön. Das zweite Konzert war ein „Nordischer Abend". „Nachklänge an Ossian" Ouvertüre von N. W. Gade, Symphonie in B-dur Nr. 4 desselben Komponisten, „Aus Holbergs Zeit" Suite im alten Stil von E. Grieg und „Finlandia" Tondichtung von J. Sibelius. Solist des dritten Konzertes war Prof. A. Saal aus Stuttgart. Saal spielte das Konzert in D-dur von J. Haydn. Außerdem standen auf dem Programm „Rosamunde" Ouverture von Fr. Schubert, zwei Menuette aus der Serenade D-dur von Joh. Brahms und Beethovens Symphonie „Eroica". Im Stadttheater gab es einige musikalische Morgenfeiern und einen Sonaten-Abend des einheimischen Geigers O. Keller mit Prof. v. Pauer. Der Männerchor und gemischte Chor des Bodan brachte „Messias" von G. Fr. Händel (Direktion: R. Lehmann) und der Oratorienverein Singen „Die Jahreszeiten" (Direktion: Direktor K. Bienert). Die NS-Kulturgemeinde veranstaltete ein Konzert mit dem Tenor M. Andersen (Direktion: Kapellmeister H. Wogritsch). Kirchenmusikalisch von Bedeutung war eine „Bach-Händel-Schütz-Gedenkfeier" in der Lutherkirche. (Direktion: K. Bienert. Solistin: Frau A. Bienert-Boserup. G. Fr. Händel, Solokantate „O Gottes Stadt" für Sopran, Streichorchester und Orgel von D. Buxtehude, Toccata-Adagio-Fuge für Orgel von Joh. Seb. Bach und als Abschluß Bachs herrliche Kantate

„Wachet auf, ruft uns die Stimme".) In den katholischen Kirchen gab es alte und moderne Messen (Jochum) und in der St. Gebhardskirche (Leitung: R. Lehmann) Schütz und Händel.

Bienert.

MÜNSTER (Westfalen). Die im letzten Bericht angeschnittene Frage über die Nachfolgerschaft des inzwischen nach Köln verzogenen GMD Papst hat noch keine Lösung erfahren, daher nur übrigbleibt, mit schmerzlichen Gefühlen über die letzten Konzerte des ausgeschiedenen Dirigenten zu berichten, von dem trotzdem mit Stolz gesagt werden kann: „Denn er war unser." Zunächst ist eine Erstaufführung zu erwähnen: Ph. Jarnachs „Musik mit Mozart", bei der wieder die früher erwähnte Vornehmheit und Gekonntheit des Ausdrucks im Vordergrund des Hörerempfindens stand. Im gleichen Konzert gab es neben Haydns D-dur-Symphonie (Nr. 104) als höchst erfreuliche und dankbar aufgenommene Gabe J. S. Bachs Kantate Nr. 201 „Der Streit zwischen Phöbus und Pan". Erstaufführung für Münster war ferner Regers „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie, op. 108", dessen tiefgehende Gedankenfülle und vielverzweigte Faktur in einer klanglich und geistig geradezu idealen Wiedergabe erstand. Brahms mit dem Violinkonzert (Siegfried Borries) und Mozart mit seiner tragisch überschatteten g-moll-Symphonie, deren Mittelsatz wieder als Offenbarung hingenommen werden konnte, ergänzten diesen Abend. Den Ausgang der städtischen Konzerte beschlossen nochmals zwei Erstaufführungen zeitgenössischer Komponisten: H. F. Schaubs „Passacaglia und Fuge", sowie W. Egks „Geigenmusik mit Orchester".

„Alte Musik" im stimmungsvollen Rathaussaal brachte neben J. S. Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 4, G-dur, G. F. Händels Concerto grosso Nr. 5, D-dur, neben A. Vivaldis Concert a-moll für Streichorchester (alles unter der Leitung des GMD Papst) Vier altitalienische Arien in der Bearbeitung des Dirigenten, gesungen von Berta Maria Klaembt. Wie nicht anders zu erwarten, sind die Instrumentierungen hervorragend in jeder Weise; der Erfolg für Sängerin, Dirigenten und Bearbeiter war spontan und langanhaltend. An weiteren „großen" Veranstaltungen sind noch Bachs „Matthäuspassion" und Beethovens „Neunte" zu nennen. Was man kaum für möglich gehalten hätte wurde zur beglückenden Wirklichkeit: Eugen Papst übertraf mit diesen beiden Aufführungen alle vorhergehenden dieser Werke, ja man möchte sagen (man verzeihe den abgenützten Ausdruck), „er übertraf sich selber". Um so stärker klang im Hörer verhalten und wehmutsvoll der Abschiedsgedanke nach. Neben diesen erwähnten Darbietungen im „Großformat" dürfen zur notwendigen Ergänzung nicht vergessen werden: ein Beethoven-Abend der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik mit dem Strub-Quartett, ein Klavierabend des einheimischen Pianisten und Lehrers an der Westfälischen Schule für Musik, Dr. Hermann Enßlin (gut besucht und wohl gelungen), endlich ein J. S. Bach-Abend des Organisten an der Apostelkirche, Karl Seubel.

Dr. Richard Greß.

NAUMBURG (Saale). Der mit Konzerten nicht reich beschickte Winter bot aber in diesen wenigen Aufführungen recht Wertvolles. In den restlichen vier Konzertabenden der „Gesellschaft der Musikfreunde" übermittelte im November das Stuttgarter Wendling-Quartett drei Streichquartette (Schumann, Haydn, Reger) in bekannter Meisterschaft; Solisten des Gewandhauses brachten Schuberts Oktett F-dur und Beethovens Es-dur-Septett in idealer Klangschönheit zu Gehör, wobei besonders die erstaunliche Weichheit des Tones bei den Bläsern zu rühmen ist; ein Abend reinen und höchsten Genusses. Prof. Lohmann-Berlin mit Gerh. Haberland am Flügel sang uns Schuberts „Winterreise" mit tiefster Wirkung. Am letzten Konzertabend gab das Leipziger Sinfonie-Orchester unter GMD Weisbach mit Haydns C-dur-Sinfonie Nr. 97 und Bruckners 4. Sinfonie (Romantische) in der Urfassung sein Bestes, gilt ja GMD Weisbach als einer der führenden Bruckner-Interpreten.

Der „Naumburger Konzertverein" unter MD Thiedes Leitung brachte im Dezember Bachs Weihnachtsoratorium mit schönem Gelingen.

Für das übliche Bußtags-Konzert in der Moritzkirche zog Fritz Löbnitz die beiden einheimischen Geiger Geipel und Orlamünde heran, die mit starker Beseelung Ph. Em. Bachs Sonate B-dur für zwei Violinen und Orgel boten, während der Tenor Meyer-Halle mit zwei Arien aus Bachs Kantaten für Orgel und Violine nachhaltig wirkte. Die Orgelvorträge Löbnitz' zeigten sein künstlerisches Können.

Das Erfurter Stadttheater suchte, soweit das die räumlichen Verhältnisse zulassen, Opern und Operetten nahezubringen wie Verdis „Troubadour", Puccinis „La Bohême", Vollerthuns „Freikorporal", Marschners „Hans Heiling", Strauß' „Zigeunerbaron" u. a.

Dr. Vogler.

RECKLINGHAUSEN. Am Schlusse der Konzertzeit ziemt es sich, einmal Rückschau zu halten auf das, was erreicht worden ist. Und wenn wir das Fazit ziehen, müssen wir mit Freude feststellen, daß die oft erlebte Konzertmüdigkeit in Recklinghausen — wenigstens auf einem Gebiete — erheblich im Abnehmen begriffen ist. Wir müssen aber auch zugestehen, daß die gebotenen Werke inbezug auf Wert und Ausführung sich stetig in aufsteigender Linie bewegten. Vor Jahren gründete hier der junge, hochbegabte Bruno Hegmann mit gleich ihm ideal gesinnten Musikern

das Collegium musicum, das sich dank seiner unermüdlichen, zähen Pionierarbeit zu einem auf hoher künstlerischer Stufe stehenden Klangkörper entwickelt hat. Daß die Leistungen dieses Kammerorchesters auch außerhalb des westischen Kreises einen guten Klang haben, zeigen die zahlreichen Einladungen nach anderen Städten bis weit hin zum Niederrhein. Und alle Berichte sind voll des Lobes über die Leistungen der Künstler. Jedes Konzert führte eine recht stattliche Gemeinde zusammen und wiederholt mußte das ominöse „Ausverkauft" am Saaleingange erscheinen.

Die aus Anlaß der Siebenhundert-Jahrfeier der Stadt Recklinghausen veranstaltete Kulturwoche eröffnete das collegium musicum mit der festlichen Suite im alten Stil des einst hier wirkenden unvergessenen Wilhelm Rinkens und beschloß sie mit der Rheinischen Nachtmusik von Walter Niemann. Ein Ballett-Abend (Tänze, gespielt, getanzt und gesungen) unter Mitwirkung der heimischen Sängerin Elisabeth Wacuz und des Tanzstudio der Essener Folkwangschulen brachte einen bunten Strauß der besten Werke. Rudolf Müller-Chappuis stellte in Schumanns a-moll-Klavierkonzert sein reifes Können unter Beweis, das von Webers „Euryanthe"-Ouvertüre und Dvořáks 5. Sinfonie (Aus der neuen Welt) wirkungsvoll umrahmt wurde. Ein auf hoher künstlerischer Stufe stehendes Kammerorchesterkonzert brachte des früh vollendeten Rudi Stefan „Musik für sieben Saiteninstrumente" und Johannes Brahms' Sextett op. 18 für Streicher. Dasselbe Konzert vermittelte die Bekanntschaft des inzwischen nach Tokio berufenen hochbegabten Pianisten Helmut Dignas, der Chopins f-moll-Konzert mit Meisterschaft spielte, kaum einen Wunsch offen lassend. Die Tänze für Harfe und Streichorchester von Claude Debussy gaben Dina van Reyk Gelegenheit, ihre reiche Kunst überzeugend zur Darstellung zu bringen. In einem weiteren Konzert hörten wir von dem verstärkten Collegium musicum die Akademische Festouvertüre von Brahms, Liszts „Präludien" und Tschaikowskys „Italinisches Capricci". Margarete Bückel-Patt sang mit ihrer warmen Altstimme Beethoven und Schubert. In einem Sonderkonzert erspielten sich die Künstler einen Sondererfolg mit Reineckes entzückenden Märchenbildern für Streichorchester und den Liebeslieder-Walzern von Brahms. Die heimische Altistin Mita Noelle setzte sich in überzeugender Weise für Gluck und Brahms ein und die ebenfalls in Recklinghausen tätige Pianistin Hermine Schaunte zeigte in Haydns D-dur-Klavierkonzert, daß sie gesund und musikalisch zu spielen versteht. In einem weiteren Kammerorchesterkonzert hörten wir u. a. die Uraufführung eines gutgekonnten „Rondino" für kleines Orchester von Hans Miltberger und Haydns von Günther Schulz-Fürstenberg, Berlin, in ungewöhnlicher Musikalität dargebotenes D-dur-Cello-Konzert. Ein Faschingskonzert in Form eines Johann Strauß-Abends mit dem Gelsenkirchener Tenor Franz Tomizzi bildete den fröhlichen, aber auch künstlerisch wertvollen Abschluß der Veranstaltungen des collegim musicum. Daß auch der Reichssender Köln unser treffliches Kammerorchester zu schätzen weiß, zeigt sich darin, daß es im vergangenen Konzertwinter zweimal verpflichtet worden war, und zwar wurden mit außerordentlichem Erfolge geboten „Serenaden und Tänze" (Haydn, Mozart, Beethoven, Tschaikowsky, Grieg, Dvořák, Volkmann) und „Tänzerische Musik" (Schubert, Brahms, Tschaikowsky, Niemann, Trunk, Knab, Reinecke).

Eine Fülle wichtigster alter, neuer und neuester Musik ist durch das collegium musicum der Recklinghauser Musikwelt vermittelt, ein künstlerisch-musikalisches Bedürfnis ist befriedigt worden. Und es ist ferner erwiesen worden, daß es auf dem beschrittenen Wege wirklich gelingen kann, Freude an guter Musik, Musikbildung und auch eigenes kultiviertes Musikstreben in Schule, Haus und öffentlichem Leben zu fördern. Karl Schlegel.

REGENSBURG. „Nun hebt ein neues Singen an", so könnte man zurückblickend auf den „Junggesang 1937" sagen. Denn, was ist alle Arbeit der Großen, wenn nicht die Jugend uns Nachwuchs bringt. Und fast schien es doch im letzten Jahrzehnt, als ob unsere Chorvereine zum Sterben verurteilt seien. Hier zeigten etwa 1200 Kinder, daß die alte deutsche Sangesfreudigkeit noch lebt, daß sie nur der rechten Leitung bedarf, um wieder geweckt und zu neuen Taten geführt zu werden. Der rechte Leiter ward unserer Städtischen Singschule nunmehr vor einem Jahre in Otto Schleer gefunden. Mit Leib und Seele ist er Musiker, selbst Sänger und ein geborener Chorleiter. Er holte sich noch eine Sonderschulung bei Jochum in Augsburg und verstand es Lehrer und Schüler auf dem neuen Wege zu begeistern, daß uns wirklich ein neues Singen zum Jahresschluß gezeigt werden konnte. Wie leuchteten die Augen der Kleinen. Welche Freude hatten selbst die mitwirkenden Orchestermitglieder der Reichswehrkapelle. Welche Disziplin und Sauberkeit im Gesang und äußerem Betragen! Diese zwei Stunden wurden wahrhaft zu einem schönen Erlebnis. Kein Wunder, daß die zweitausendköpfige Zuhörerschaft begeistert wurde und immer erneut Beifall spendete und Wiederholungen verlangte. Wer könnte sich auch etwas Schöneres wünschen, als ein Kinderlied des alten Meisters Carl Reinecke in solcher Vollendung gesungen. Aber auch Heinrich Kaspar Schmid, Josef Schneider, Rudolf Eisenmann und mancher andere der lebenden Komponisten zeigte, daß er die Kinderseele recht erfaßt

und ihr die rechten Töne abgelauscht hatte, die nun hier zum Erklingen kamen. Wir wünschen unserem neuen Singschuldirektor weiterhin vollen Erfolg auf dem beschrittenen Wege. Er ist berufen, uns in einigen Jahren eine neue Chorkultur in Regensburg erstehen zu lassen. Gustav Bosse.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Dem vom Reichssender Frankfurt ausgegebenen Stichwort „Musik der Völker", unter dem man in Hans Rosbauds feinnerviger Interpretation (Solisten: Alfred Hoehn, die Sopranistin Daga Söderquist und Fritz Kullmann als Liedbegleiter) folkloristisch bestimmte Werke von Fortner, Debussy, Rachmaninow, Ravel und nordische Lieder hörte, reihten sich zwei Stuttgarter Musiksendungen ein: Portugiesische Volksmusik (Übertragung aus Lissabon), die auch in den aufgeführten Bearbeitungen den Charakter ihrer eigentümlichen Schwere gegenüber dem spanischen Melos und Rhythmus wahrte, und ein Abendkonzert unter Dr. Buschkötter mit russischer, polnischer und französischer, im letzten freilich auf dem gemeinsamen Nenner internationaler Kultur stehender Musik (Berlioz, Glinka, Tschaikowsky, Chopin). Auch Dvoraks, unter Buschkötter wundervoll aufblühende vierte Sinfonie gehört hierher, die mit der Ursendung von Lürmans „Fröhlicher Musik" einen leichten Auftakt erhielt. Um dabei gleich den nicht eben großen Anteil der zeitgenössischen Musik zu notieren, so verband Frankfurt unter Rosbaud das auch im Virtuosen vornehm empfundene Violinkonzert Werk 49 von Paul Juon (Solist: Gustav Lenzewski) mit Mark Lothars Kindermärchen-Suite zu einer unproblematisch-ansprechenden Stunde, während Stuttgart neben etwas spröden Violin- und Cello-Duos von Rolf Unkel singbare, schlichte Lieder von Otto Erich Schilling und Otto Gilbert beitrug.

Wenn Frankfurt mit einer vorzüglichen Aufführung von Suppés „Schöner Galathee" einen glücklichen Griff ins alte Wiener Singspiel tat, darf des Theaterdirektors Nestroy nicht vergessen werden, auf dessen Anregung hin in Wien — vor Offenbach! — kleine musikalische Komödien (heute von funkischem Wiederbelebungswert) entstanden. Erfreulicherweise war eine Stuttgarter Nestroy-Sendung mit der aus diesem Milieu stammenden, hübschen Musik von Wenzel Müller ausgestattet.

Ein in seiner Knappheit und Eindringlichkeit sehr wirkungsvolles Charakterbild Mozarts von Ludwig Kusche, das die Aufführung zweier Klavierkonzerte, des ersten und des letzten (unter Bernhard Zimmermann mit Kusche am Flügel), umrahmte, war in seinem musikerzieherischen Wert vorbildlich. In einer sehr erquicklichen, in der Ausführung durchweg qualitätvollen kammermusikalischen Reihe, zu der Frankfurt eine lenzliche Liederfolge von Schubert, Schumann und Schoeck (Ria Ginster, von Rosbaud begleitet) beisteuerte, stand im Stuttgarter Programm eine Nachtmusik der Kammermusikvereinigung Wenzinger-Scheck obenan. Es gab spielmusikalische Kostbarkeiten von Bach, Graun, Telemann, Vivaldi und frische barocke Chorkanons (der Funkchor unter Bernhard Zimmermann). Die Übertragungen von den Ludwigsburger Schloßkonzerten — in der ersten war ein Quintett für Holzbläser, Horn und Klavier und ein Konzert für zwei Klaviere von Mozart in der delikaten Wiedergabe durch die Dreisbach-Bläservereinigung, Max von Pauer und Otto Sonnen zu hören — ließen sich durch den badischen Beitrag der reinen Barockmusiken im Bruchsaler Schloß und in Schloß Favorite ergänzen. Eine meisterliche Aufführung des Beethovenschen Septetts für Streichquartett, Klarinette, Fagott und Horn durch das Wendling-Quartett, mit Ph. Dreisbach, K. Bühl und A. Bauer und die dankenswerte Erinnerung an den feinsinnigen Rokoko-Kleinmeister Johann August Sixt (mit zwei von Elfi Ehrhardt, Willy Kleemann und Ferdinand Merten gespielten Trio-Werken) schließen diesen Kreis, in den man gerne auch die eine oder andere nachmittägliche Sendestunde einbezogen sähe.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Im allgemeinen hat sich auch in den letzten Wochen an der Linie der musikalischen Tätigkeit des Hamburger Rundfunks nichts geändert. Man kann sich daher gleich einigen irgendwie besonders bemerkenswerten Einzelheiten zuwenden. Gerade in der „Zeitschrift für Musik" stellt man mit Genugtuung fest, daß beim Zyklus „Ehrt eure deutschen Meister" auch Robert Schumann nicht vergessen wurde. Der textliche Teil, für den wieder Hans-Wilhelm Kulenkampff verantwortlich zeichnete, stützte sich, unter Anwendung der Gesprächsform, auf biographische und literarische Dokumente des Meisters und aus seinem Kreise. Wieder ließ man Schumann dabei selbst „auftreten", und die Problematik, um nicht zu sagen Geschmacklosigkeit, dieses Verfahrens wurde in sehr unterschiedlich zusammengesetzten Hörerkreisen empfunden. Diese papierne Scheindramatik muß abfallen gegen eine Musik, in welcher der Künstler „sagt", was ihm ein Gott zu leiden gab. Tritt das „Gestaltete", das Werk, dann obendrein so sinnfällig und herzbewegend in Erscheinung wie z. B. das von Ferry

Gebhardt gespielte „Konzertstück G-dur für Klavier und Orchester" oder die beiden „Romanzen für Oboe und Klavier" (Oboe: Helmut Eggers), dann ist die Trennungslinie zwischen der musikalischen Wirklichkeit und ihrem Vorhof doch allzusehr betont.

Max Reger, dessen grandioses Lebenswerk in den letzten Jahren beim öffentlichen Musikbetrieb Hamburgs eine sehr untergeordnete Rolle spielt, wurde an seinem Todestage funkisch geehrt durch eine Wiedergabe der zweiklavierigen „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven", gespielt von Hans Hermanns und Willi Jinkertz. Der letztere, weiteren Kreisen als Empfänger Regerscher Briefe bekannt, schilderte in seinem „Vorspruch" eindringlich und mahnend, wie er den Meister „sah und erlebte".

Für eine Arbeit des Berliner Komponisten Hanns Claus Langer, betitelt „Deutsche Tanzsinfonie", setzte sich Helmuth Thierfelder ein. Das Stück, deutlich auf literarisierende Tendenzen angelegt, verwendet einen sehr kompakten Orchesterapparat, zu dem im Finale noch ein Chor (mit Nietzsche-Worten) kommt. Was zu diesem Thema zu sagen ist, hat Richard Strauß einst mit seinem „Zarathustra" gegeben; Langer hat sich in eine Nachbarschaft gewagt, die ihn erdrücken muß, vor allem weil nicht der Rhythmus bei ihm das Primäre ist. Die harmonischen und farblichen Reize sind weit mehr bestimmend für die Eigenart seiner Partitur.

Da hier schon auf Richard Strauß, dem übrigens heute Hamburg bis auf den „Rosenkavalier" ungefähr dieselbe Gleichgültigkeit entgegenbringt, wie bei einem Reger zu verweisen war, ist auch seine Jugendkomposition „opus 6" (Sonate für Cello und Klavier) zu nennen, die in ihrer ganzen packenden Lebendigkeit; in ihrem hinreißenden Schwung an Hans Münch-Holland und R. Müller sehr begeisterte Interpreten fand.

An einem von Adolf Secker geleiteten Richard Wagner-Abend fiel Bernhard Jackschtat mit Teilen aus der Partie des „Hans Sachs" auf. Obwohl man ihn diese Rolle nie auf der Bühne darstellen sah, möchte man glauben, daß eine dahingehende Aufgabe Jackschtats eigenwüchsige Kraft und Gestaltungsgabe in fruchtbarster Weise beeinflussen und steigern würde.

Otto Nicolais „Lustige Weiber von Windsor", für uns immer noch einer der wichtigsten Beiträge zu einer richtigen deutschen komischen Oper, wurde neu in den „Spielplan" aufgenommen. Die Dialoge waren, für den funkischen Zweck, von H. W. Kulenkampff umgeschrieben worden. Im übrigen waren, da Thierfelder und das Orchester sich mehr auf ihre improvisatorische Begabung verließen, die Hauptsache die Sänger, unter denen mehrere Gäste die Opernabteilung des Senders ergänzten.

„Die nordische Brücke" eröffnete der gleiche Dirigent mit einer neuen Komposition des Hamburger Hermann Erdlen, der in dieser dreisätzigen „Finnischen Suite" Eindrücke einer Sommerreise ins Land der tausend Seen festgehalten hat. Zwei Tänze, die offenbar in ihrem Duktus den Originalen weitgehend entsprechen, rahmen Variationen über ein Lied ein, die, wie auch der „Vorwurf", auf Einfachheit abgestimmt sind. Umso seltsamer war es, daß die Wiedergabe (obwohl es sich um eine „Uraufführung" handelte) sehr in Bausch und Bogen verfuhr. Diese Lässigkeit der Vorbereitung trat bei dem sehr schwierigen, immerhin auch erstaufgeführten „Konzert für Flöte und Orchester" von dem Dänen Karl Nielsen noch störender in Erscheinung. Dabei war in Johannes Lorenz ein Solist verpflichtet, der musikalisch und technisch den außergewöhnlichen Ansprüchen des Werkes bestens gewachsen ist, und das Stück selbst gilt uns in seiner Männlichkeit, in seiner geistigen und formalen Selbständigkeit, in der elastischen Federung seines Stils als eines der besten und positiv interessantesten, die in diesem Zyklus vorgestellt wurden.

Als Nachtrag zum Bericht im April-Heft sei noch angemerkt, daß Walter Niemann in diesem Frühling im Sender seiner Vaterstadt gastierte. Er brachte seine Suite „Pickwick" mit, die ein würdiges klavieristisches Gegenstück zu dem berühmten Roman von Dickens ist und vom Komponisten unübertrefflich in ihrem beschaulichen Humor vorgetragen wurde.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Der Mai stand im Zeichen der neuen Programmgestaltung. Mit ihrem Anrollen gab es namentlich zu Beginn viel Unruhe, da ja diese Umstellung auf völlig neuen Kurs sozusagen von heute auf morgen bewerkstelligt werden mußte. So war besonders die Umstellungswoche mit — ausgefallenen Sendungen mehr als belastet. Unter ihnen befand sich nicht nur alles, was irgendwie nach schwererer Kost schmeckte; auch der Kinderfunk, die Frauenstunde, Pimpf- und Junge Nation-Sendungen kamen zeitweilig unter die Räder. Übergangszeit! Dafür schwemmte ein Übermaß an Musik vornehmlich leichter Art herein. Hiefür nicht uninteressant an Zahlenmaterial, um deren Umfang zu wissen. Tagtäglich plätscherte Unterhaltungsmusik nicht weniger denn an neun Stunden, dazu gesellten sich etwa eine Stunde vierzig Minuten Schallplatten und eine Stunde zwanzig Minuten nur ernstere Musik!

Bescheidentlich aber stehen wir auf dem Standpunkte, daß der Rundfunk nicht nur die (selbstverständlich überwiegende) Masse an Unterhaltungsfanatikern zu befriedigen, sondern daß er nach wie vor den (allerdings sehr viel kleineren) Teil all derer zu betreuen hat, die im Rundfunk Erhebung

suchen und auch hier ihre höheren Ansprüche erfüllt wissen wollen. Es handelt sich hiebei niemals nur um „intellektualistische" Kreise! Vor allem gilt es all jenen Arbeitern auch der Faust — es gibt deren sehr viel mehr, als man gemeiniglich annimmt —, denen die Erhebung durch den Funk mit die wichtigste Quelle ihres Höherstrebens ist. Das wolle man miteinberechnen. Und so möge denn im Verfolge der ganzen Umstellungsaktion den Wünschen aller Funkhörer so weit als irgend möglich Rechnung getragen werden. Unter „alle" verstehen wir die Einbeziehung derer, die im Funk neben der entspannenden Erholung Freude in der Erhebung suchen. Man möge nicht allzu sehr das schöne, verpflichtende Wort in den Hintergrund drängen, daß das Beste gerade gut genug ist für unser Volk!

Auf dem Gebiete der Oper lebte man von den Wiederholungen dreier Werke: Paul Winters Märchenoper „Falada", Madame Butterfly und Mikado. Die damaligen Aufnahmen der Realsendungen lohnten also. Dann gab es eine „Kostprobe" (früher benamsete man das Ding „Querschnitt") von Josef Suders Oper „Kleider machen Leute", der immerhin aufschlußreich für das Wollen und Können des Komponisten sprach. Auf dem Gebiete des Chorischen hatte man begeisterten Anteil an Pfitzners, an innerer Schönheit immer weiter wachsender Kantate „Von deutscher Seele" unter des Meisters authentischer Stabführung.

Bei den Orchesterkonzerten erfreuen sich die „Abende deutscher Kunst" großer Beliebtheit. Sie sind so aufgezogen, daß unser Rundfunkorchester meist unter Hans A. Winters Leitung und begleitet von hervorragenden Solisten aufs Land hinauszieht (bis jetzt führte die Fahrt nach Reichenhall, Rosenheim und Ingolstadt) und dort klassische und romantische Meisterwerke vormusiziert, die dann der Reichssender München auf seinen Sendekreis überträgt. Eine ausgezeichnete Idee, die hohe Kunst dem Volk näherbringt. Als, wahrscheinlich noch, Verpflichtungen aus früherer Zeit kamen wertvolle Gastdirigenten, die zum Teil auch neue Musik mitbrachten. So Hermann Abendroth, der sich für Jarnachs prächtige „Musik um Mozart" und Trapps 6. Symphonie einsetzte. Carl Schuricht — unseres Wissens zum erstenmal im Reichssender München — erfreute mit Strawinskys Frühwerk, dem Divertimento; dem, vom Komponisten Wagner-Regény gespielten, in Aufbau und Durchführung herben Klavierkonzert. Krönender Abschluß war Mozarts herrlich dirigierte Haffnersymphonie. Hoenes, auch als Gast, hatte des unvergessenen Rudi Stephan Musik für Orchester im Programm, weniger Glück bereitete das zwar reizvoll besetzte (zwei Trompeten, Klavier und Streicher), in Einfall und Werkganzen doch wenig befriedigende Klavierkonzert von Emmerz. Unser Karl List hatte die ungeheuer schwere Aufgabe, für Bartoks Musik für Saiteninstrumente und Schlagzeug zu werben. Ich gestehe offen, daß mir der Eintritt in diese von Seltsamkeiten erfüllte Welt vorderhand noch verschlossen blieb. Darauf spielte Julia Menz Distlers Cembalokonzert. Neue Musik auch bei Hans A. Winter: Kattnigs zuerst bestechendes, dann aber im Mittelsatz abgleitendes Orchesterscherzo. Des schnell zu Ansehen gelangten Jean Françaix Klavierconcertino hat durchsichtig glatten Einfall, wurde schön interpretiert von Li Stadelmann. Der Wiederholung wert ist die Uraufführung des Recitativs und Arie von Richard Würz' „Mich zu beglücken": verinnerlichter Ernst, leuchtende Orchesterfarben. Ausdrucksvoll Olga Maria Wismüller. Wundervolle, wenn auch nicht jedem eingängige Originalschallplatten aus dem fernen Osten die Dr. Penzel gesammelt, zeugten von der hohen Kultur Chinas und Japans. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Der Präsident der RMK Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe hat bestimmt, daß nachschaffende Künstler, die nicht mehr als zehnmal im Jahre einer musikalischen Tätigkeit nachgehen, auf Antrag von der Mitgliedschaft zur Reichsmusikkammer befreit werden können. Über die Befreiung erhalten sie eine Bescheinigung. Jeder Fall der musikalischen Betätigung in der Öffentlichkeit innerhalb dieser Grenzen muß in die Bescheinigung eingetragen werden. Der Musikausübende ist verpflichtet, vor dem Auftreten die Eintragung und Abstempelung vornehmen zu lassen, um die Kontrolle zu ermöglichen. Jede über diese Grenzen hinausgehende Betätigung ist als berufliche Ausübung anzusehen und verpflichtet zum Erwerb der Mitgliedschaft bei der Reichsmusikkammer. Die Regelung gilt rückwirkend ab 1. April 1937.

In seiner großen Kulturrede auf der Kundgebung der Reichstheaterkammer in Düsseldorf behandelte Reichsminister Dr. Goebbels grundlegende Fragen des Wesens und der Form des deutschen Theaters und stellte großzügige Maßnahmen für eine ausreichende Altersversorgung aller Kulturschaffenden in Aussicht. Zunächst steht deren Durchführung für die Bühnenschaffenden bevor.

Das Amt für Chorwesen und Volksmusik in der RMK hat sich in zwei Denk-

schriften für die Förderung des Chorgesangwesens und einen zweckvollen Ausbau der Musikpflege in den deutschen Gemeinden eingesetzt. Dr. Eberhard Preußner-Berlin berichtet dazu in der „Kulturverwaltung": Volks- und Chormusik erstrebe die Gleichberechtigung mit Sport, Turnen und Leibespflege gemäß dem alten Programm vom harmonisch gebildeten Menschen. Das Ideal sei der völlige Einbau der wichtigen Chorkonzerte in das städtische Musikprogramm. Auf der letzten Stufe werde die Gemeinde zum Kunstunternehmer bzw. zum Träger der Unternehmungen selbst. Die Stadt — und der Referent wendet sich dabei besonders auch an die Klein- und Mittelstädte — wie das städtische Orchester. Zweifellos werde das das Ziel sein: Keine deutsche Gemeinde ohne einen leistungsfähigen städtischen Chor, der allerdings keine Monopolstellung haben solle. Als Endziel bezeichnet der Referent die Errichtung eines Hauses der Musik in jeder Stadt, in dem alle der Musik und ihrer Pflege dienenden Teile der Volksmusik, des Chorwesens, der Musikerziehung und der Musikbildung sowie der Musikorganisation vereinigt sind.

Der Präsident der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung hat nunmehr eine Neuregelung für die gewerbsmäßige Konzertvermittlung getroffen. Danach wird die Erlaubnis zum Betriebe einer Konzertvermittlung nur da erteilt, wo tatsächlich ein Bedürfnis vorliegt und die Zuverlässigkeit und Eignung des Mittlers einwandfrei festgestellt ist. Die Erteilung bzw. Verweigerung der Erlaubnis geschieht im Einvernehmen mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer. Auch für die Beschäftigung von Hilfspersonen braucht der Mittler die vorherige Zustimmung. — Die Betätigung als Unternehmer auf künstlerischem Gebiet ist dem Konzertvermittler untersagt, doch darf er Konzerte und Vorträge auf eigenes Wagnis veranstalten, wenn er bestimmte Bedingungen erfüllt. Von den Kulturschaffenden darf der Mittler eine Gebühr von im allgemeinen 10% nachträglich erheben. Die neuen Vorschriften treten am 1. Juli 1937 in Kraft.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Mozart-Festspiele im Ansbacher Schloß bringen am 7. und 8. August „Don Giovanni" unter Leitung von Georghanns Thoma, Fürth.

Die Stuttgarter Schloßkonzerte finden am 17. und 31. Juli, am 14. und 28. August und am 11. September statt mit wertvollen Kammermusikdarbietungen unter Mitwirkung des Salzburger Mozart-Quartetts, des Wendling-Quartetts, des Stuttgarter Kammerchors, des Opernballetts u. a.

Die Burgserenaden auf der Kaiserburg zu Nürnberg werden in diesem Jahre weiter ausgebaut und erfreuen sich der Mitwirkung bedeutender Solisten, des städtischen Konservatoriums, des Collegium musicum, einheimischer Chorvereinigungen und der NS-Kulturgemeinde.

Auch im alten Meersburger Schloß werden wiederum die beliebten Serenaden-Abende durchgeführt. Otto Keller wird mit dem Konstanzer Streichquartett und namhaften Solisten „Meisterwerke deutscher Tonkunst" zur Aufführung bringen.

Weiter hören wir, daß auch die Harzer Mitternachtsmusiken wieder geplant sind.

Im Zusammenhang mit den am 20. Juli beginnenden Reichsfestspielen in Heidelberg werden in dem neu hergerichteten Rokokotheater des Schlosses zu Schwetzingen Mozart-Opern zur Aufführung gelangen.

Bad Mergentheim hat seine regelmäßige Beethoven-Feier in diesem Festjahr der deutschen Kultur zu einem Fest ausgestaltet, das durch die Teilnahme Frau Elly Neys und des Elly Ney-Trios besonderen Charakter erhielt.

Die Stadt Cöthen bereitet für den Herbst ein großes Paul Graener-Musikfest vor.

Altem Brauche getreu beteiligen sich die deutschen Sangesbrüder im Ausland auch am 12. Bundesfest in Breslau äußerst stark. In zwei großen Sonderveranstaltungen kommen ausschließlich auslandsdeutsche Vereinigungen zu Gehör.

Prof. Heinrich Laber leitet beim Breslauer Sängerbundesfest die erste Gaufeierstunde Thüringens „Wehrhaft Volk".

Erfreulicher Weise hat sich die deutsche Reichsbahn auch anläßlich des Magdeburger Bach-Festes bereit erklärt, den Besuch durch Gewährung von Fahrpreisermäßigung zu fördern.

Der Verein der Straßburger Musikfreunde, der in den letzten Jahren eine Reihe bedeutsamer Konzerte durchgeführt hat, veranstaltete in Straßburg eine Mozart-Festwoche, deren Auftakt die Festaufführung von „Cosi fan tutte" unter Leitung von Franz von Hoeßlin im Straßburger Stadttheater bildete.

In Rothenhaus (Erzgebirge) wurde eine sudetendeutsche Volksmusik-Woche veranstaltet, die einen Lehrgang für Hausmusik und Volkstanz umfaßte.

Der Gau Sachsen des Reichsverbandes der gemischten Chöre veranstaltete Ende Juni ein Musikfest in Dresden mit Werken von Kaminski, Knab, Haas, Hans Wolfg. Sachse, Liszt, Beethoven, Bruckner u. a.

Im Rahmen der Hundertjahrfeier des Bades Orb ist am 10. Juli eine Freilicht-Aufführung von Wagners „Walküre" vorgesehen.

In München fand eine Buxtehude-Feier mit Chor- und Instrumentalwerken unter Leitung von Karl H. Weiler statt.

Hans Pfitzner wird die beiden großen Festkonzerte während der Zoppoter Festspiele am 21. und 30. Juli dirigieren. Das erste Konzert bringt

Werke von Wagner, das zweite vornehmlich von Hans Pfitzner.

Das nächſtjährige Muſikfeſt des Ständigen Rates für die Zuſammenarbeit der Komponiſten wird vorausſichtlich in Stuttgart ſtattfinden.

Die Sächſiſche Kulturwoche findet in dieſem Jahre vom 9.—17. Oktober ſtatt und iſt wiederum mit Muſik- und Theatertagungen verbunden.

Die Städtiſchen Bühnen in Lübeck ſtellen ſich in den Dienſt der lebenden Muſik mit einer Feſtwoche „Zeitgenöſſiſche heitere Bühnenwerke", die Anfang des kommenden Jahres ſtattfinden ſoll und fordern die jungen Schaffenden auf, zur Uraufführung geeignete Werke einzuſenden.

Die diesjährigen Feſtſpiele des Prager Deutſchen Theaters waren in muſikaliſcher Hinſicht nicht ſehr ergiebig; ſie brachten eine „Parſifal"-Aufführung, eine Neueinſtudierung von Mozarts Oper „Figaros Hochzeit", ein feſtliches Mozart-Konzert im Feſtſaale des Kleinſeitner Waldſtein-Palais, eine Serenade im Fürſtenberg-Garten und als eigentlichen Höhepunkt die Erſtaufführung der neueſten Oper „Die ſchweigſame Frau" von Richard Strauß, eines Werkes, das zwar in ſeiner Geſamtheit nicht an die künſtleriſche Größe früherer Straußopern heranreicht, aber in einzelnen Nummern doch Strauß als den ſouveränen Meiſter der techniſchen Mittel offenbart und ſtarken Erfolg hatte. In die Leitung der Konzerte und Opernaufführungen der Feſtſpiele hatten ſich Opernchef Prof. Georg Széll und KM Fritz Zweig geteilt. U.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Stadt Kleve erhielt eine Kurkapelle aus zwölf Berufsmuſikern unter Leitung von Auguſt Ernſt.

Der Sängerbund der Bayeriſchen Oſtmark feiert das 75jährige Beſtehen des DSB in ſeiner Gründungsſtadt Coburg mit einem Sängerfeſt vom 18.—19. September.

Der Sängerbund Franken beging ſeine 75 Jahr-Feier in Bamberg.

Die Robert Schumann-Geſellſchaft in Zwickau veranſtaltete ſoeben ihre diesjährige Jahresverſammlung, deren geſchäftlicher Teil von Klavier-, Lied- und Streichmuſik-Vorträgen aus dem Schaffen des Meiſters, ausgeführt durch Künſtler, die der Geſellſchaft nahe ſtehen, umrahmt war.

Die Reichsgedok beſchloß auf ihrer kürzlichen Bundestagung in Hannover zwei Austauſch-Konzertreiſen für dieſen Winter, für die die Künſtlerinnen Edith Laux-Heidenreich (Geſang), Auguſta Aboling (Klavier), Maria Oettli (Geige), Lotte Wolf-Mathaus und Käthe Herre vorgeſehen wurden.

Die Stagma geht jetzt dazu über, alle Vereine, die ein Konzert veranſtalten ohne ihre Vortragsfolgen einzuſenden, mit einer Ordnungsſtrafe von Mk. 10.— zu belegen.

In Cremona fand eine internationale Tagung der Geigenbauer ſtatt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Dresden wird eine neue Muſikakademie gegründet, der alle beſtehenden Konſervatorien und Orcheſterſchulen eingegliedert werden ſollen.

Prof. Dr. Herm. Unger ſprach kürzlich auf einem Kreisſängertag in Siegburg über die Bedeutung des deutſchen Männergeſanges in Vergangenheit und Gegenwart.

Vom 27. Juni bis 3. Juli findet in Hohenſtein in der Tannenberg-Jugendherberge am Mispel-See, unter Leitung von Prof. E. J. Müller, ein Schulungslager der Fachſchaft Muſikerzieher der Reichsmuſikkammer ſtatt.

Das Trappſche Konſervatorium der Muſik in München verpflichtete Staatstheater-intendant i. R. Robert Volkner als Leiter der Kurſe für Sprechtechnik und Darſtellung an der Opernklaſſe.

In dem Wohnhaus des ehemaligen Berliner Oberbürgermeiſters in Berlin-Charlottenburg werden die Charlottenburger Muſikbücherei und die Zweigſtelle des Konſervatoriums der Reichshauptſtadt untergebracht. Das Konſervatorium der Stadt Berlin beabſichtigt, dieſe Zweiganſtalt zu einer Jugendmuſikſchule auszubauen.

Eliſabeth Butſchkus (Sopran), Waltraut Rietkötter (Alt) und Hans Georg Teumer (Bariton), die bei zahlreichen Konzerten rühmlichſt hervorgetreten ſind, ſind Schüler des namhaften Eſſener Geſangspädagogen Carl Timmermann.

Der in Köln an der Rheiniſchen Muſikſchule und an der Staatlichen Hochſchule für Muſik als Lehrer für Violoncello tätige K. K. Schwamberger wurde für eine dreimonatige Konzertreiſe durch Nordamerika eingeladen.

Das Reichsamt Feierabend der NSG „Kraft durch Freude" veranſtaltet unter Leitung von Karl Hannemann eine Reichsſingwoche auf der Alphütte Traifelberg bei Burg Lichtenſtein vom 1.—8. Auguſt.

KM Camillo Arnold übernahm das Brahms-Konſervatorium für Muſik in Hamburg, das 1938 auf ein 30jähriges Beſtehen zurückblicken kann, und wird der Schule eine Abteilung für Orcheſter- und Militärmuſiker angliedern.

Anna Barbara Speckner wurde zur Leitung des Cembalokurſes der Mozarteum-Sommer-Akademie in Salzburg berufen. (Kursdauer: 18. Juli bis 29. Auguſt; Studienplan: Einführung in die

Technik des Cembalospiels. Stilgemäße Interpretation von Werken des 16.—18. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung von Bach. Kolorierungspraxis an Hand Vorbachscher Meister.)

Hede Steins und Hans Kampert, ehemal. Studierende der Hochschule für Musik in Köln (Hauptfachklasse für Gesang Frau Professor Foerstel) haben Anstellung am Stadttheater in Detmold bezw. am Stadttheater in Bielefeld erhalten.

Das 8. Konzert des Staatskonservatoriums für Musik in Würzburg war Ludwig van Beethoven gewidmet.

Prof. Josef B. A. Klein-Augsburg wiederholt auch in diesem Sommer (vom 15. Juli bis 8. Aug.) die erfolgreichen Kurse in seiner geistigen Übungsweise für Violine in Bad Oberstdorf bei Hindelang (bayer. Allgäu).

Die Ballettmeisterin der königl. flämischen Oper in Antwerpen, Frau Sonja Korty, gab einen Gastkurs in der tänzerischen Meisterklasse der Güntherschule-München. Außerdem erhielt sie einen Auftrag für Gastregie durch Intendant Walleck für das Münchner Nationaltheater.

KIRCHE UND SCHULE

Traugott Fedtke, der Organist an der Neuroßgärter Kirche in Königsberg/Pr. und Dirigent des Bach-Vereins, wurde zum Dirigenten der Königsberger Philharmonie ernannt.

Landeskirchenmusikdirektor Prof. Gerh. Preitz in Dessau, der als Leiter des Dessauer Reformationschors seit 1917 besonders für Bach und Händel eintrat, und durch seine rührige künstlerische Tätigkeit das Musikleben der Stadt maßgeblich beeinflußt hat, konnte bisher über 100 Aufführungen verzeichnen. Aus dem Programm der letzten Jahre sind Oratorien-Aufführungen von Friedrich Schneider und Klughardt hervorzuheben. Die vielseitige praktische Tätigkeit von Prof. Preitz geht u. a. aus seiner Gründung der zweijährlich wiederkehrenden „Landeskirchenmusiktreffen" hervor.

Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Johannis-Kirchenchores in Meißen kam Paul Geilsdorfs Oratorium „Der verlorene Sohn" zur Aufführung.

Die Hans Schemm-Schule in Reichenberg widmete ihren ersten Abend sächsischer Komponisten Theodor Kirchner.

In der letzten diesjährigen regelmäßigen Orgelfeierstunde in der Regler-Kirche zu Erfurt vermittelte Organist Arthur Kalkoff Werke von J. S. Bach, Benedetto Marcello und Max Reger.

Unter Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier-Dresden findet in der Zeit vom 30. August bis 4. September eine Sing- und Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes auf Gut Waitzacker bei Weilheim (Oberbayern) statt. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle in Dresden A 1, Walpurgisstraße 7/II.

Der Regensburger Domchor wird demnächst eine Reise nach Südamerika antreten, deren Überfahrtskosten der Führer spendete. Weiter wird der Führer der Domschule jährlich Mk. 12 000 für hilfsbedürftige Domsingknaben zur Verfügung stellen.

Eine Abend-Musik in der Moritz-Kirche zu Zwickau war zu gleichen Teilen der Musik der Großmeister und der Lebenden gewidmet. Der Riedelsche Männerchor-Plauen (Ltg. Julius Gatter) sang u. a. Chöre von Hermann Kögler, Hans Lang und Bruno Heroldt. Kantor Kohlmeyer vermittelte Karl Hoyers Präludium und Fuge in E-dur.

Domorganist Hermann Zybill gedachte der 300jährigen Wiederkehr von Dietrich Buxtehudes Geburtstag mit einem dem Meister gewidmeten Orgelkonzert im Zwickauer Dom.

Bei einem Empfang, den die Nordische Gesellschaft-Berlin den vom Dresdener Musikfest heimkehrenden Komponisten Yrjö Kilpinen, Jon Leifs und Christian Sinding bereitete, sang und spielte die Rundfunkspielschar der RJF Fahrten- und Sonnwend-Lieder und nordische Märsche.

Beim ersten Reichslager für Feier und Freizeit der RJF in Düsseldorf wurden, in Anwesenheit des Reichsjugendführers, wichtige Fragen der Feiergestaltung besprochen.

In einer musikalischen Feierstunde der Oberrealschule Plauen erklang Bruno Heroldts Streichtrio in D-dur, Werk 3.

Organist Reinhold Münch (Leiter der Wander-Kantorei Münch) folgt einem Ruf als 1. Organist und Chorleiter an die Evangel. Kirche Dillenburg (Nassau).

Die Hochschule für Lehrerbildung in Frankfurt/Oder veranstaltet vom 5.—11. Juli als 2. Hochschulwoche einen Lehrgang für Haus- und Volksmusik in Verbindung mit einem Fortbildungskursus für Schulmusiker und Organisten.

H. G. Görner machte in musikalischen Feierstunden in der St. Nikolai-Kirche zu Berlin mit einer neuen „Introduktion und Passacaglia in d-moll" von Fritz Kleist bekannt.

Die VDA-Schulgemeinschaft der Herbert Norcus-Schule in Aachen veranstaltete eine Bruckner-Feierstunde unter Mitwirkung von Frau Li Boosfeld und Frau Bornes-Boshof (Gesang), Reinhold Zimmermann (Vortrag) und dem Schulchor.

Die Evangelische Kantorei St. Matthäus in München veranstaltete unter Prof. Friedrich Högner ein Konzert „Chor- und Orgelwerke klassischer Meister".

Anläßlich der Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bei Regensburg spielte Dr. Alfons Singer die f-moll-Messe des Meisters in der Münchener Michaeliskirche.

Eine neue Barock-Orgel (nach den alten Originalen) wurde unter Leitung von Prof. Dr. Werner Korte durch die Firma G. Steinmann-Vlotho erbaut und im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster zur Aufstellung gebracht.

PERSÖNLICHES

GMD Karl Elmendorff ist für zwanzig Abende als Gastdirigent der Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Der erste städtische Kapellmeister in Koblenz Dr. Koslick, wurde zum Musikdirektor der Stadt ernannt.

Heinz Rückert (Zürich) wurde als Oberspielleiter der Oper nach Bielefeld berufen.

An Stelle des an die Stuttgarter Staatstheater verpflichteten Generalintendanten Gustav Deharde wurde Kammersänger Alois Hadwiger, derzeit Leiter der Pfalzoper in Kaiserslautern, mit der Leitung des Schweriner Staatstheaters betraut.

Der Berliner Geigenbaumeister Albin Wunderlich feierte sein 50jähriges Fachjubiläum und wurde durch Überreichung eines Ehrendiploms der Handwerkskammer geehrt.

Gustav Mannebeck (Hildesheim) wurde als Musikdirektor nach Stettin berufen.

Toni Faßbender wurde als Erster Konzertmeister an die Dresdener Philharmonie verpflichtet.

Heinz Bongartz hat das Amt des Generalmusikdirektors in Saarbrücken übernommen.

Dr. W. Proß wurde für die nächste Spielzeit als Nachfolger Burmesters als Intendant des Bremerhavener Stadttheaters verpflichtet.

Sein 25jähriges Dirigentenjubiläum feierte Dr. Wilhelm Buschkötter.

Der Violinist Karl Freund, ein Schüler von Petr. Woiku, ist zum Kammervirtuosen ernannt worden.

Dr. Hermann Zenck erhielt die Professur für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen.

MD Friedrich Eigl wurde als erster Dirigent an das Friedrich-Theater in Dessau verpflichtet.

GMD Robert Manzer, der Dirigent des Karlsbader Kurorchesters, wurde zum Mitglied der Kgl. Schwedischen Akademie der Musik in Stockholm gewählt. U.

Zum Rektor des Prager Tschechischen Staatskonservatoriums für Musik wurde für das Studienjahr 1937/38 der ordentliche Professor und Meisterlehrer des Klavierspieles Karl Hoffmeister gewählt. U.

Die stimmlich reich begabte lyrische Sängerin des Prager Deutschen Theaters, Harriet Henders, wurde zur Mitwirkung an den diesjährigen Salzburger Festspielen verpflichtet. U.

Der Heldenbariton des Prager Deutschen Theaters, Theodor Scheidl, wird im Rahmen der diesjährigen Salzburger Festspiele am Mozarteum einen Ausbildungskurs für Operndarstellung abhalten. U.

Das Prager Deutsche Theater hat für die Spielzeit 1937/38 als Opernregisseur Dr. Friedrich Schramm verpflichtet.

GMD Carl Schuricht wurde eingeladen, im nächsten Winter den großen Beethoven-Zyklus der Berliner Philharmoniker in acht Konzerten mit ersten Solisten ferner zwei Klassiker- und zwei moderne Konzerte zu leiten.

Der Führer und Reichskanzler hat den Dozenten für Musikerziehung an der Hans Schemm-Hochschule München-Pasing, Hilarius Hautz, zum Professor ernannt.

An Stelle des nach Stuttgart berufenen GMD Herbert Albert verpflichtete die Bäder- und Kulturverwaltung Baden-Baden den bisherigen Plauener Städt. MD Gotthold Ephraim Lessing als Leiter des dortigen Musiklebens.

Der bisherige Leiter der Frankfurter Museums-Konzerte und Kapellmeister der Frankfurter Oper Georg Ludwig Jochum geht als Generalmusikdirektor nach Plauen.

Geburtstage.

75 Jahre wird am 9. Juli der Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule Prof. Dr. Carl Thiel. (Vergl. hiezu S. 789.)

Wilhelm Borrmann, Kirchenmusikdirektor und Kantor in Dresden, wurde 75 Jahre alt.

Albert Stahl, bekannter Berliner Musikverleger, vollendete das 70. Lebensjahr.

Kammervirtuose Otto Müller, der verdienstvolle Harfenist und langjährige Vorsitzende des Berliner Philharmonischen Orchesters, wurde am 12. Juni 70 Jahre alt.

Prof. Dr. Georg Dohrn, ehem. namhafter Dirigent und Führerpersönlichkeit im Breslauer Musikleben, feierte am 23. Mai seinen 70. Geburtstag.

Seinen 60. Geburtstag feierte am 23. Juni Univ.-MD und Prof. Dr. Hermann Stephani. (Vgl. hiezu S. 791.)

Ernst Stieberitz, Danziger Musikdirektor und Komponist, wurde am 31. Mai 60 Jahre alt.

Prof. Woldemar Lütschg, Klavierpädagoge der Berliner Musikhochschule und Schriftsteller, wurde am 16. Mai 60 Jahre alt.

Kammersänger Karl Erb wird am 13. Juli 60 Jahre alt. (Vergl. hiezu S. 793.)

Am 30. Juni wurde der bekannte Musikpädagoge und Musikschriftsteller Rudolf Huesgen 50 Jahre alt. Er wirkte als Dirigent und Lehrer, früher in Münster und Freiburg i. Br. und lebt jetzt in Duisburg, schrieb eine Reihe von Chorwerken mit Orchester, Chöre, Lieder usf.

Emil Reesen, dänischer Kapellmeister und Komponist, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† am 20. Juni Dr. h. c. Abt Albanus Schachleiter. (Vergl. hiezu S. 787.)

† Hofkapellmeister und Akademieprofessor Hugo Röhr-München. (Vergl. hiezu S. 785.)

† Axel Wessel, namhafter dänischer Musikschriftsteller und Kritiker, 66 Jahre alt.

† Max Zimmermann, Generaldirektor der ehem. Zimmermann-Pianofortefabrik Leipzig, heute Hupfeld-Gebr. Zimmermann, 76 Jahre alt.

† Emil Pischler, bekannter Sänger und ehem. Chorführer der Dresdener Staatsoper.

† Robert Hermann Göhler, bekannter sächsischer Stabsmusikmeister, 56 Jahre alt.

† Peter Burra, bekannter Musikkritiker der „Times".

† Hilmar Mückenberger, vogtländischer Komponist und Heimatdichter, 82 Jahre alt.

† Alfred Bauberger, ehem. Kammersänger der bayerischen Staatsoper.

† Gottfried Staub, Schweizer Konzertpianist und Klavierpädagoge, 76 Jahre alt.

† am 19. Juni KM Albert Hitzig, der Dirigent des Landesorchesters Stuttgart. Er wurde vom Herzschlag getroffen im Augenblick, da er die diesjährige Spielzeit des Heidenheimer Naturtheaters mit dem Festkonzert eröffnen wollte.

† Evelyn Faltis, bedeutende Komponistin und Solorepetitorin der Bayreuther Festspiele.

† am 31. Mai an einem heimtückischen Leiden der über das Wuppertal weit hinaus bekannte Pianist, Klavierpädagoge, Königliche Musikdirektor Ernst Potthof. Mit seiner feinsinnigen Kunst und seiner allen Schwierigkeiten völlig gewachsenen Technik setzte er sich nicht nur für die Werke der Klassik und Romantik (Beethoven, Brahms, Chopin), sondern auch für das zeitgenössische Schaffen ein, in Wuppertal wie in manchen Großstädten (Berlin). Ernst Potthof ist in Iserlohn geboren, studierte an der Hochschule für Musik bei Ernst Rudorf, Philipp Spitta, Woldemar Bargiel. Er wirkte in Bremen als Kammermusiker, am Dortmunder Konservatorium, seit 1902 als Mitleiter des Wuppertaler Konservatoriums Potthof-Zimmermann. Zu seinen Schülern zählen u. a. der vor einigen Jahren verstorbene blinde Komponist Ernst Pfeiffer, der GMD Nobbe. Weiteren Kreisen bekannt wurde Ernst Potthof durch die Hochschulvorträge in Berlin und Köln und durch die pädagogische Schrift „Psychologische Begründung der Harmonie". H. Oehlerking.

† in Paris am 2. Juni im 68. Lebensjahr der geschätzte Komponist Louis Vierné, Organist an der „Notre Dame" auf schicksalsvolle Weise, während eines zu seinen Ehren veranstalteten Konzertes in dieser Kathedrale. Ein Herzschlag traf ihn gerade am Schluß seines Vortrages der Toccata von Bach, als dessen vorzüglicher Interpret er allgemein bekannt war. A. v. R.

† am 24. Mai im 80. Lebensjahr Frl. Margarete Diller in Danzig, die erste Vorsitzende des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Ortsgruppe Danzig, betrauert von einem großen Schüler- und Freundeskreis. Sie begründete vor mehr als 40 Jahren die Gruppe Danzig des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen, die sie ebenfalls bis zu ihrer Überführung in den RDTM leitete.

BÜHNE

Eine vorbildliche Einrichtung traf soeben das Nürnberger Opernhaus: Es nahm den in München lebenden Komponisten Hans Grimm als Paten an. Mit der Patenschaft ist eine Spende von 4000 Rm. verbunden, wofür Grimm als Gegengabe der Nürnberger Oper sein nächstes Bühnenwerk zur Uraufführung überläßt. Mit dieser Auszeichnung nimmt die Stadtverwaltung eine alte reichsstädtische Gepflogenheit wieder auf, anerkannte Künstler zu unterstützen und sie zu neuem Schaffen anzuspornen.

In die diesjährige Reichstheater-Festwoche (13.—20. Juni) teilten sich fünf Städte: Köln a. Rh. eröffnete die Festtage mit der Theaterausstellung im Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, der Ansprache des Präsidenten der Reichstheaterkammer, Ministerialrat Dr. Schlösser und der Festvorstellung „Der fliegende Holländer". In Düsseldorf fand die große Kundgebung der Reichstheaterkammer mit der Ansprache des Präsidenten der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels statt mit anschließender Festvorstellung im Opernhaus „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz. Bochum bot als Festvorstellung das Schauspiel „Kleinod in die Silbersee gefaßt" von Gerhard Aichinger, Duisburg: „Die lustigen Weiber von Windsor" von Otto Nicolai, Essen: Millöckers „Gasparone" und Worms: „Die Nibelungen" von Hebbel.

Das Coburger Landestheater veranstaltete unter der Regie von Erwin Dietrich Freilichtspiele in der historischen „Ehrenburg" (u. a. Händels „Xerxes").

Der neuernannte Düsseldorfer Generalintendant Prof. Otto Kraus unterbreitete der Presse den Plan zur Errichtung eines neuen Opernhauses.

Joseph Fenneker, der Ausstattungschef der Duisburger Oper, wurde von der Staatsoper Berlin aufgefordert, die Neuinszenierung von Verdis „Maskenball" auszustatten.

Mit einer Aufführung von Verdis „Aida" unter Leitung von Viktor de Sabata schloß die diesjährige Spielzeit der Mailänder Scala, die

zu Weihnachten mit Verdis „Falstaff" eröffnet wurde. Es gelangten 25 verschiedene Opern, und zwar 20 italienische und 5 ausländische, zur Aufführung. Die Gesamteinnahme der Spielzeit belief sich auf 5,7 Mill. Lire. Als Uraufführung kamen Respighis „Lucrezia" und „Phrynes Tod" von Roccas heraus, als Erstaufführung für Mailand das „Notturno romantico" von Pick-Magniagalli und „Madonna Imperia" von Franco Alfano, als Neueinstudierung Glucks „Iphigenie auf Tauris", Rossis „Aschenbrödel" und „Moses".

Das Stadttheater Zürich veranstaltete im Juni Operngastspiele, wobei u. a. Werke von Alban Berg, Othmar Schoeck und Mascagni zur Aufführung gelangten.

Im Nymphenburger Park bringen die Bayerischen Staatstheater am 26. Juli den „Don Juan" des vor 150 Jahren verstorbenen Gluck.

In Tübingen gelangte als Gluck-Feier die Oper „Paris und Helena" unter Leitung von Prof. Karl Leonhardt zur Aufführung.

Das Erfurter Stadttheater bereitet das Ballett „Der Zauberladen" von Rossini-Respighi vor.

Die Berliner Staatsoper plant folgende Neuinszenierungen: „Figaros Hochzeit", „Fidelio", „Armida", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Freischütz", „Lustige Weiber", „Zar und Zimmermann", „Othello", „Troubadour", „Barbier von Sevilla", „Don Pasquale", „Manon" (Massenet), „Mignon", „Romeo und Julia" (Gounod), „Das Leben für den Zaren" (Glinka), ferner „Ingwelde" von Max v. Schillings und „Der Schmied von Marienburg" von Siegfried Wagner. Als Uraufführung wird das mit Strawinskys „Kuß der Fee" verbundene Ballett „Der zerbrochene Krug" von Rudolf Wagner-Régeny genannt. Ferner ist die Uraufführung eines deutschen Komponisten in Aussicht genommen. Als Dirigenten werden neben Johannes Schüler, Robert Heger und Werner Egk am Pult zu sehen sein: Wilhelm Furtwängler, Richard Strauß, Victor de Sabata, Sir Thomas Beecham, Karl Elmendorff und Peter Raabe. Unter den Namen der Regisseure, unter denen sich auch einige neue Kräfte befinden, fällt derjenige von Gustaf Gründgens auf, der sich nach langer Zeit wieder der Opernregie zuwendet. In den Verband der Staatsoper tritt der junge italienische Tenor Gino Sinimberghi ein.

Das Magdeburger Stadttheater verspricht neben noch nicht feststehenden zeitgenössischen Werken Neuinszenierungen von „Entführung aus dem Serail", „Don Giovanni", „Fidelio", „Die weiße Dame", „Oberon", „Barbier von Sevilla", „Waffenschmied", „Aida", „Macbeth", „Mignon", „Madame Butterfly", „Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos", „Sly".

Hermann Schmid-Berikoven vom Hessischen Landestheater zu Darmstadt hatte in der Titelrolle von Kusterer „Diener zweier Herren" auf dem Deutschen Tonkünstlerfest gesanglich und darstellerisch großen Erfolg.

In Prag wurden zur Förderung der deutsch-tschechischen nationalen Verständigung und zur Förderung des gegenseitigen deutsch-tschechischen Kunstverständnisses Austausch-Theateraufführungen des deutschen Theaters für die tschechische Schuljugend und des Tschechischen National- und Staatstheaters für die deutsche Schuljugend eingeführt. Die ersten dieser Theateraufführungen waren: für die deutsche Schuljugend Anton Dvořáks Märchenoper „Rusalka" (Die Nixe) im Tschechischen Staats- und Nationaltheater, für die tschechische Schuljugend Carl Maria von Webers romantische Oper „Der Freischütz" im Deutschen Theater. U.

An der Oper in Stockholm kam des jungen schwedischen Tondichters Lars Erik Larsson Erstlingsoper „Die Prinzessin von Cypern" zur Uraufführung.

Max Donischs Oper „Soleidas bunter Vogel" kam soeben am deutschen Volkstheater in Erfurt zur erfolgreichen Erstaufführung.

Goethes Singspiel „Lila", zu dem S. v. Seckendorff eine abendfüllende Musik schrieb, die von Philippine Schick aus dem noch vorhandenen Klavierauszug für Streichquartett und Flöte bearbeitet wurde, kam in Weimar anläßlich der Tagung der Goethe-Gesellschaft zur Aufführung.

Die Duisburger Oper brachte anläßlich der Reichstheater-Festwoche eine Neuinszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor", ferner Rimsky-Korssakoffs „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch", Spontinis „Die Vestalin", Verdis „Don Carlos" und „Figaros Hochzeit" in der Übertragung von Siegfried Anheißer zur Aufführung.

Das Rudolstädter Landestheater wird von der kommenden Spielzeit ab mit dem Theater von Arnstadt verbunden. Die künstlerische Leitung wird voraussichtlich der jetzige Oberspielleiter Hansen vom Altenburger Landestheater übernehmen.

Die sudetendeutsche Sängerin Irene Jeßner aus Reichenberg wurde an die Newyorker Metropolitan-Oper verpflichtet. U.

Generalintendant Edgar Klitsch brachte Siegfried Wagners Oper „Sonnenflammen" im Königsberger Opernhaus zur Erstaufführung.

Paul Graeners „Schirin und Gertraude" wurde in Hannover neu einstudiert. Der Komponist leitete soeben eine Aufführung seines „Friedemann Bach" in Düsseldorf.

Jan Brandt-Buys' „Schneider von Schönau" kam Ende der Spielzeit durch die Pfalzoper zur saarpfälzischen Erstaufführung.

Die Bayerischen Staatstheater gastierten soeben mit „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" in der Passauer Nibelungenhalle.

KONZERTPODIUM

Eine Übersicht über die Veranstaltungen des Dresdener Tonkünstler-Vereins im Jahre 1936/37 läßt erkennen, daß sich die Vereinigung mit großem Nachdruck für das zeitgenössische Schaffen eingesetzt hat. Insgesamt 9 Werke brachte sie zur Uraufführung: Theodor Blumers „Werbung und Vollendung" (3 Gedichte von Walter Stein für Alt, Bariton, Streichquartett, Flöte, Klarinette, Oboe und Horn), Max Dehnerts Sonatine für Violine und Klavier, Georg Göhlers Streichquartett Nr. 2, Karl Hebers 3 Gesänge für Alt von Hermann Hesse, Erich Kauffmann-Jassoys 5 Lieder für Sopran, Johannes Schanzes Klaviertrio, Joh. Paul Thilmans Concertino für Bratsche, Klarinette, Fagott und Klavier, Camillo Schumanns Sonate für Cello und Klavier, Walter Ungers Sonate für Flöte, Oboe und Cembalo. Ferner erklangen weitere 9 zeitgenössische Werke erstmals in Dresden, insgesamt waren 23 lebende Tonsetzer mit 25 Werken vertreten. Daneben wurde auch die Pflege der Meistermusik nicht vernachlässigt.

Der Hamburger Geiger Bernhard Hamann trat wiederholt mit Erfolg als Solist hervor (in Beethovens, Brahms', Tschaikowskys Violinkonzert).

Der Pianist Karl Ludolf Weishoff wurde zum kommenden Herbst für Konzerte nach Berlin, Hamburg, Nürnberg und München verpflichtet.

Sigfrid Grundeis spielte in einem Sinfoniekonzert des Berliner Landesorchesters unter Leitung des Präsidenten der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, Liszts Totentanz mit ungewöhnlichem Erfolg.

Anneliese Kaempffer-Göttingen veranstaltete mit ihrem Schülerkreis ein fröhliches „Musizieren im Frühling", das in seiner vorbildlichen Programmauswahl ganz auf Jugend und Freude eingestellt war.

Wilhelm Nebes „Sonate für Violine und Klavier D-dur" kam in Berlin durch die Geigerin Maria Neuß zu einer erfolgreichen Erstaufführung.

Kammersänger Gerhard Hüsch ersang sich während der Geraer Kulturtage in Schloß Osterstein mit Liedern von Casimir von Paszthory starken Erfolg.

Im 9. Symphoniekonzert der Württembergischen Staatstheater hörte man Richard Strauß' „Heldenleben", im 10. die vierte Symphonie von Anton Bruckner.

Karl Meinberg brachte in einem eigenen Sonaten-Abend in Hannover vier kammermusikalische Werke aus seinem jüngsten Schaffen unter Mitwirkung namhafter Solisten zur Uraufführung.

Herm. Ungers Volksliederspiel „Liebe, Scherz und Eifersucht" für gem. Chor und Orchester erlebte während der Wittener Musiktage unter Ruthenfranz seine erfolgreiche Uraufführung.

Die Zarathustra-Symphonie c-moll Werk 43 von Johannes Engelmann hatte bei ihrer kürzlichen Uraufführung in Altenburg starken Erfolg. Auch sein Violinkonzert A-dur Werk 25 fand bei der Weimarer Uraufführung herzliche Aufnahme.

Am 17. April kamen in Meißen in einem Konzert der Volkschöre von Meißen und Freital, des Graphischen Gesangvereins mit Frauenchor aus Dresden und der Dresdener Volkssingakademie das „Schicksalslied" und die Rhapsodie von Brahms, „Helges Treue" von J. Reichert und „Totenklage" von G. Schumann zu beachtlicher Aufführung. Die Soli in der Rhapsodie und in Helges Treue sangen in anerkennenswerter Weise Frau Müller-Schäfer und die Herren Walter Heffel und Fritz Hoppe aus Dresden. Die Begleitmusik zu den Chören sowie die an den Anfang gestellte h-moll-Sinfonie Schuberts spielte die verstärkte Kreiskapelle Meißen in beifallswürdiger Weise. In die Leitung teilten sich die beiden Kapellmeister Joh. Reichert und Theob. Werner. Sämtliche Darbietungen erfreuten sich wohlverdienten reichen Beifalls. M.

Das Orchester des Staatskonservatoriums Würzburg befindet sich soeben auf einer Reise durch die Bayerische Ostmark unter seinem Leiter Prof. Dr. Hermann Zilcher.

Hans Rosbaud dirigierte in der Stadthalle zu Münster Anton Bruckners 5. Symphonie.

Am 27. Juni würde das Schaffen des 1933 verstorbenen Komponisten Ewald Straesser 70 Jahre umschließen. Aus diesem Anlaß brachte der Reichssender Stuttgart eine große Sonderehrung am 25. Juni. Die Württembergische Hochschule für Musik und die Hochschule für Musik in Köln, an denen der Komponist lange Jahre als Leiter der Meisterklasse für Komposition tätig war, werden im Laufe des Winters je eine Gedenkfeier veranstalten. Seine Heimatstadt Burscheid i. Rhld. ehrte ihn durch ein öffentliches Konzert am 27. Juni, ebenso der Reichssender Köln durch eine Sendung seiner Werke.

Heinrich Zöllners Chorwerk „Columbus" kommt anläßlich des 75jährigen Bestehens des „Sängerbundes Gaggenau i. Schwarzw.", sein fünfsätziges Streichorchesterwerk „Sommerfahrt" im Frankfurter Sender zu Gehör.

Das Weimarer Streichquartett (Müller-Crailsheim, Ehlers, Raderschatt, Andrä) spielte bei den Wartburg-Maientagen in Eisenach unter der Mitwirkung des Pianisten Erich Grell das Klavierquintett von Brahms mit großem Erfolg.

Nachdem die Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempens Leitung den Zyklus ihrer Winterkonzerte mit einer glanzvollen Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie abgeschlossen hat, beabsichtigt sie, im Gedenken an Beethovens 110jährigen Todestag im laufenden Jahr sämtliche Sinfonien des Meisters und daneben das Violin-

KURT THOMAS

Konzert für Klavier u. Orchester

Werk 30

Orchesterbesetzung: Streichquintett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Trompeten in C, 2 Hörner in F und Pauken. Aufführungsmaterial nach Vereinbarung, Aufführungsdauer 30 Minuten. Klavier-Partitur für Klavier mit untergelegtem zweitem Klavier an Stelle des Orchesters: Edition Breitkopf 5537 Rm 7.50

Pressestimmen zur Uraufführung durch Max Martin Stein und die Berliner Philharmoniker in der Akademie der Künste, Berlin am 3. Juni 1937:

Allgemeine Musikzeitung, 11. 6. 37: Das Werk überrascht durch eine Fülle von Gedanken, ist in seinen drei Sätzen und auch innerhalb der einzelnen Teile vortrefflich ausgewogen, in der Sorgsamkeit der in natürlichem Fluß Imitation und Kanon verwendenden Stimmführung dem Musiker ein Genuß, gibt dem Solisten was des Solisten ist und bereitet in der Verständlichkeit und Klarheit seiner Tonsprache der Aufnahmefähigkeit des Publikums keine Schwierigkeiten. Es war für Kurt Thomas, den Solisten und das Orchester ein starker Erfolg.

Germania, 4. 6. 37: Im Schaffen dieses hochbegabten Künstlers hat sich bereits ein ausgeprägter Persönlichkeitsstil gebildet, der auch bei dem neuen Werk zum Durchbruch kommt. Wie seine früheren Werke, so wird auch das Klavierkonzert von einer gewissen Herbheit des Ausdrucks beherrscht. Es kommt hinzu eine Eigenwilligkeit in der Behandlung der Instrumentation und des Klaviersatzes, der nur im letzten Satz gemildert und aufgelockert ist. Die eigenartige Technik des Komponisten, der dem Klavier bald Klanggruppen der Bläser und Streicher, bald Instrumente solistisch gegenüberstellt, hat ein außerordentlich abwechslungsreiches Klangbild zur Folge, das aber keineswegs in Einzelbestandteile zerfällt, weil Thomas die Durcharbeitung des thematischen Materials geradezu meisterhaft beherrscht.

Angriff, 4. 6. 37: Das uraufgeführte Klavierkonzert von Kurt Thomas erwies sich als unbeschwerte, eingängliche Arbeit. Bei wohltuendem Verzicht auf jede gewollte Originalität kommt das Spielerische ebenso frei zur Entfaltung wie das Melodisch-Musikalische, das zuweilen Schumann-Chopin-Kreise streift. Der lebensbejahende Schlußsatz hat einen betont volkstümlichen flotten Zug.

Börsenzeitung, 4. 6. 37: Als Vertreter der jungen Generation (geb. 1904) lenkt Thomas die eigene Entwicklung in zeitgemäße Bahnen. Doch erliegt er nicht der Versuchung, auf jeden Fall etwas Nochnichtdagewesenes zu bringen. Weitaus weniger revolutionär als in seiner Markus-Passion, nur hier und da daran erinnernd, folgt er hier seiner starken Begabung. Es ist im ganzen, von einigen Teilen des zweiten Satzes abgesehen, ein energiegeladenes Werk, dessen thematische Melodik dadurch ein eigenes Gesicht bekommt, daß vorwiegend auftaktlose Gesten verwendet werden. Der Solopart des Klaviers steht entweder antwortend oder fortsetzend dem Orchester gegenüber und ist ihm einheitlich verbunden. Er verzichtet auf glänzend virtuoses Laufwerk und fordert von dem Spieler ein absolutes Aufgehen in das Geschehen der Gesamtidee. Trotzdem wird ein gegenseitiges Anregen, ein Herausfordern als Eigenart spürbar, besonders im ersten Satz. Breite, in gleichen Vierteln daherkommende Melodik beherrscht den zweiten Satz, in seinem Charakter am stärksten von der üblichen Kantilene abweichend. Der Finalsatz folgt mit einem heiteren Allegro nicht gerade dem Althergebrachten, verzichtet aber im ganzen auf besondere Eigenart.

Berliner Volkszeitung, 4. 6. 37: Eine rhythmisch beschwingte Melodik, ein farbig unterschiedenes, häufig solistisch behandeltes Orchester und ein pianistisch dankbarer Klaviersatz sind die Vorzüge dieses neuen Werkes, das sich überdies durch Ursprünglichkeit der Erfindung und gesunde Harmonik auszeichnet.

Steglitzer Anzeiger, 5. 6. 37: Das uraufgeführte Konzert für Klavier und Orchester, Werk 30 des eben 33 Jahre alt gewordenen Berliner Hochschulprofessors Kurt Thomas, ist eine sehr wertvolle Bereicherung der Konzertliteratur, bei zuchtvoller Strenge einfallsreich und blühend in der Erfindung, allen Teilen dankbarste Aufgaben zuweisend, im Klavierpart, der von Max Martin Stein mit vollendeter Vergeistigung bei klangschönster Technik wiedergegeben wurde, aber auch dem Orchester, das vielfach in berückenden Wohllaut getaucht ist und auch aus sich selber vielfach belebend und aufhöhend Solisten stellt. Der Komponist leitete selber die Aufführung und wurde immer wieder jubelnd gerufen.

Morgenpost, 5. 6. 37: Diesmal stand eine Uraufführung von Kurt Thomas im Mittelpunkt des Interesses; ein Klavierkonzert in D-dur, das für die heutige Entwicklung sehr charakteristisch ist. Hier wird nämlich nicht mehr eine konzertante und eigenwillige Virtuosität angestrebt, sondern das ganze ist weicher, idyllischer und volkstümlicher gehalten.

Ungekürzte Pressestimmen aus der Zeit vom 4. bis 6. Juni stehen auf Verlangen kostenlos zur Verfügung. Das Werk ist zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

konzert, die Klavierkonzerte in c, Es und G, die Leonorenouvertüre III, ſowie die Klärchenlieder geſchloſſen vorzuführen. Um den Beſuch dieſes Beethovenzyklus jedem Muſikfreund zugänglich zu machen, ſind die Eintrittspreiſe ganz niedrig geſtellt worden: 1 Rm. und 70 Pfg.; auf dieſe Preiſe wird den Mitgliedern der DAF noch Ermäßigung gewährt. Zu dieſen Konzerten, die wieder unter Paul van Kempens Leitung ſtattfinden, ſind außerdem wieder eine Reihe hervorragender Soliſten verpflichtet worden.

Albert Hofmann, der in Wiesbaden anſäſſige Pianiſt, der in der letzten Zeit unter Carl Schuricht, Herbert Albert, Albert Bittner, Theodor Blumer, Dr. Reinhold Merten, Dr. Hellmuth Thierfelder, Auguſt Vogt, Helmut Meyer von Bremen u. a. Klavierkonzerte von Bach, Beethoven, Brahms, Liſzt, Mozart, Strauß und Meyer von Bremen zu erfolgreicher Wiedergabe brachte, hat das kürzlich erſchienene Klavierkonzert op. 30 von Kurt Thomas in ſein Programm aufgenommen.

Werner Trenkner leitete in Wittenberg das Reichsſinfonieorcheſter München und brachte u. a. auch ſein Violinkonzert mit der jungen Geigerin Iſabella Schmitz zur Aufführung.

Paul Graeners „Waldmuſik" gelangt in Solingen und Düſſeldorf zur Aufführung.

Otto Winter veranſtaltete einen Richard Wetz-Abend in Dresden, bei dem u. a. die Sonate G-dur für Solo-Violine, die Romantiſchen Variationen für Klavier, der Zyklus „Nacht und Morgen" und die „Drei gemiſchten Chöre" op. 56 zur Aufführung gelangten.

Karl Höllers Frescobaldi-Variationen kamen durch GMD Karl Fiſcher in Wiesbaden zur Aufführung.

Chriſtoph Segner in Lörrach/Baden bringt das „Lied der Arbeit" von Fritz Koſchinſky zur Aufführung.

In Grünberg in Schleſien wurde unter Leitung von Armin Haag ein Programm mit zeitgenöſſiſchen Tonſetzern zu erfolgreicher Aufführung gebracht: a cappella-Chöre von G. Rüdinger-München, Lieder von Armin Haag und zwei Kantaten von Gerh. F. Wehle: „De profundis" für 4ſt. Frauenchor, Sopranſolo, Orcheſter und Klavier, op. 17 und „Dennoch!", Präludium und Fuge für 3ſt. Frauenchor, Kammerorcheſter und Klavier op. 34,4. Ausführende: der Grünberger Frauenchor, Margarete Schiele-Berlin (Solo), Otto Matthießen (Klavier) und die Grünberger Stadtkapelle. „Dennoch!" mußte wiederholt werden. Der anweſende Komponiſt wurde nach beiden Werken hervorgerufen, Margarete Schiele und Armin Haag mit ſtarkem Beifall bedacht.

Der Bach-Verein Königsberg/Pr. brachte unter Leitung von Traugott Fedtke die Matthäus-Paſſion von Joh. Seb. Bach in der von Prof. Schneider-Halle beſorgten Neuausgabe des Urtextes (mit zwei Orgeln) zur Erſtaufführung in Oſtpreußen.

Von der Philharmonie Königsberg/Pr. wurde zur Uraufführung im Konzertwinter 1937/38 die Sinfonietta in d-moll — Werk 9 — von dem oſtpreußiſchen Komponiſten Kurt Usko angenommen.

Das ſtädtiſche Orcheſter Liegnitz, das auf weitere drei Jahre als Kurorcheſter für Bad Warmbrunn verpflichtet wurde, und das ſich unter ſeinem Leiter MD H. Weidinger im letzten Winter mit Erfolg für das Schaffen der ſchleſiſchen Komponiſten eingeſetzt hat, veranſtaltet auch im Sommer in Bad Warmbrunn regelmäßig wöchentlich einmal ein Morgenkonzert mit Werken ſchleſiſcher Komponiſten.

Die ſeit 125 Jahren beſtehende „Geſellſchaft der Muſikfreunde" in Wien veranſtaltet am 5.—12. Dezember eine Muſikwoche mit Konzerten Furtwänglers, darunter zwei mit den Wiener Philharmonikern unter Mitwirkung Pablo Caſals und Wilhelm Backhaus'. In den Chorkonzerten der Jubiläumswoche gelangt ein neues großes Chorwerk von Franz Schmidt zur Aufführung. Im Rahmen eines Sinfoniezyklus wird Oswald Kabaſta in acht Konzerten ſämtliche neun Sinfonien Beethovens, ſowie Werke von Bruckner, Schubert, Mozart, Chopin, Tſchaikowſky, Richard Strauß, Brahms und Dvořák vermitteln.

Die Duisburger Städtiſchen Konzerte kündigen für den kommenden Winter Neuheiten an, von denen die Uraufführungen eines „Tedeum" von Kodaly und des „Weſſobrunner Gebetes" von Hans Wedig, die Erſtaufführungen von Klußmanns 2. Sinfonie, Wolfgang Fortners Sinfonie Concertante, Weismanns Sinfonia breve, Erich Sehlbachs Feſtlichem Vorſpiel und Rudolf Siegls Apoſtatenmarſch und Einſiedler genannt ſeien.

Ein Konzertaustauſch Wien-Budapeſt bezweckt wechſelſeitige Gaſtſpiele großer Wiener und Budapeſter Orcheſter.

Hermann Simons „Luthermeſſe" (für gemiſchten Chor a cappella) kam u. a. in Berlin (dreimal), Brandenburg, Dresden, Eiſenach, Erfurt, Flensburg, Leipzig, Lodz, Magdeburg und Wuppertal-Elberfeld zu eindrucksvoller Wiedergabe. Das Werk ſteht auf dem Programm der im Oktober 1937 ſtattfindenden Reichs-Kirchenmuſikwoche.

Günther Ramin wurde eingeladen, im Rahmen der Weltausſtellung ein Orgelkonzert in Paris zu geben. Außerdem wurde ihm die Einweihung der neuen Orgel im Konzerthaus in Göteborg (Schweden) übertragen.

„Die Kunſt der Fuge" von Joh. Seb. Bach erfuhr kürzlich in Wiesbaden durch Eliſabeth Kramer-Büche (Violine), Peter Dormann (Viola), Gerhard Weckerling und Willy

Kompositionen von

Heinrich Lemacher

KAMMERMUSIK

An der Düna (1917) op. 5 Streichtrio in D-Moll
Partitur . . RM 1.50, Stimmen . . RM 1.—
Zwölf leichte Streichtrios von J. Haydn
2 Folgen . . . . je RM 4.—

KLAVIERMUSIK

Rheinische Tage. Kammerstücke 3 Hefte je RM 1.—
Roemrijke Berge op. 26. Fünf Klavierstücke RM 1.—
Glocken, Legenden, Fanfaren op. 23 . RM 1.—
Kölsche Krätzger. Vier Scherzi . . . . RM 1.50
Feuilleton op. 43. Fünf Kammerstücke . . RM 1.50
Heitere Suite op. 28 vierhändig . . . . . RM 2.—

Von **Heinrich Lemacher** sind außerdem in unserem Verlag **Lieder** und **Chorwerke,** (Motetten, Messen, Volkslieder) erschienen.

Verlag von Anton Böhm & Sohn
Augsburg und Wien

EDITION PETERS

Neu! Neu!

HAYDN

Sämtliche Klaviersonaten

Nach dem Urtext neu herausgegeben von

Carl Adolf Martienssen

a) Sechs leichte Divertimenti (Jugend-Sonaten)
Edition Peters Nr. 4443 . . . . . . RM 1.50
b) 43 Sonaten, 4 Bände
Edition Peters Nr. 713a/d . . . je RM 2.50

Die vorliegende Gesamtausgabe hat gegenüber der alten Peters-Ausgabe eine Erweiterung durch Neuaufnahme von 15 Sonaten erfahren, darunter die 6 Divertimenti, die 3 Esterhazy-Sonaten (Band III) und die große, in England komponierte C dur-Sonate (Band IV). Sämtliche Zusätze des Herausgebers sind durch schwächeren Stich kenntlich gemacht.

C. F. PETERS / LEIPZIG

Neuzeitliche Chorliteratur
von bekannten Komponisten
in großer Auswahl

Fritz Binder
Rudolf Eisenmann
Hermann Erdlen
Paul Geilsdorf
Armin Knab
Hans Lang
Heinrich Lemacher
Franz Ludwig
Philipp Mohler
Georg Nellius
Hermann Poppen
Walter Rein
Otto Siegl
Bruno Stürmer
Hermann Unger
Eberhard Ludw. Wittmer
Karl Wüst usw.

Unverbindliche Ansichtssendung

Musikverlag **Hochstein & Co.,** Heidelberg



Heinrich Lemacher

Trifolium

Drei Musizierstücke op. 10
PRÄLUDIUM
KLEINE FANTASIE
INVENTION

PREIS: 1.— RM

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

Seuß (Violoncello), Marie Bergmann (Klavier) und Hanns Brendel (Orgel) eine eindrucksstarke originalgetreue Wiedergabe.

Der vor kurzem erschienene Zyklus von Georg Nellius „An die deutsche Mutter" für Frauenchor mit Klavier und Orchester wurde beim Reichstreffen der NS-Schwesternschaft durch den Herner Städt. Chor und das Dortmunder Philharmonische Orchester unter Leitung des Komponisten aufgeführt

Cyrill Kopatschka, Werner Hauck (Violine) und Wilhelm Horn (Viola) erspielten sich mit Terzetten von Tanejew, Kodaly, Reger und Dvořák im Darmstädter Musikverein einen großen Erfolg.

Das Kölner Kammertrio für alte Musik (K. H. Pillney, Cembalo; R. Fritzsche, Flöte; K. M. Schwamberger, Gambe) wurde eingeladen in der Pariser Weltausstellung zu konzertieren.

Kürzlich kam in Dresden Egon Kornauths „Sinfonische Ouverture" durch die Sächsische Staatskapelle unter Dr. Karl Böhm zur erfolgreichen Erstaufführung. Wenige Tage später brachte der Komponist im Dresdener Tonkünstlerverein eigene Kammermusik und Lieder persönlich zur Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Fritz Büchtger vollendete soeben eine „Serenata im Walde zu singen" auf einen Text von Matth. Claudius für Männerchor mit Kammerorchester.

Reinhold I. Beck beendete die Komposition von drei Armeemärschen für Harmonie-Musik, von denen der erste ein Präsentiermarsch ist.

Wilhelm Maler vollendete ein neues Chorwerk für gem. Chor und Orchester „Arbeitshymne" auf den Lersch-Text „Leuchte, scheine, goldene Sonne".

Richard Mohaupt, dessen Ballett „Die Gaunerstreiche der Courasche" im Deutschen Opernhaus in Berlin uraufgeführt wurde, hat eine Oper „Die Wirtin von Pinsk" beendet. Das Libretto schrieb nach dem Goldonischen Vorwurf Kurt Naue. Prof. Dr. Karl Böhm bringt das Werk an der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung.

Carl Orff schuf zwei kurze musikalische Bühnenstücke nach Märchen von Grimm.

Wolfgang Fortner schrieb im Auftrage der Göttinger Universität zu deren bevorstehender 200-Jahr-Feier eine Festkantate nach Worten von Wolfram Brockmeier.

Anläßlich seines derzeitigen Aufenthaltes in Wien äußerte Richard Strauß, daß er die neue Einakter-Oper „Friedenstag" beendet habe. Sie spielt am Tage des Friedensschlusses des Dreißigjährigen Krieges. „Daphne", das zweite Werk, ist im Entstehen. Auch Skizzen einer Symphonie liegen bereit.

Eduard Künnecke arbeitet an einer Oper, in deren Mittelpunkt die Gestalt Walters von der Vogelweide steht.

Georg Böttcher, der durch sein „Oratorium der Arbeit" weithin bekannt gewordene Jenaer Komponist, veröffentlicht soeben ein neues deutsches Volksoratorium „Die ewige Flamme" für Frauen-, Männer-, Kinder- und gemischten Chor und zwei Solostimmen (Sopran und Bariton) mit Orchester, dem Texte aus dem nationalsozialistischen Schrifttum unserer Tage zugrunde liegen.

Ludwig Maurick beschäftigt sich zur Zeit mit einer Oper „Simplizius Simplizissimus" nach dem gleichnamigen Buch von Grimmelshausen, zu der er selbst die Textfassung schrieb.

VERSCHIEDENES

Vor einer Reihe von Jahren wurde das Geburtshaus Richard Wagners in Leipzig abgebrochen. Nichts erinnerte mehr an die Stätte, wo einer unserer größten Musiker das Licht der Welt erblickte. Nunmehr aber wird am Geschäftshaus Knoop am Brühl, an dessen Stelle bis 1913 das Geburtshaus Richard Wagners stand, eine Gedenktafel angebracht, die der Leipziger Bildhauer Fritz Zalisz schuf. Die Tafel trägt folgende Inschrift: „An dieser Stelle stand bis zum Jahre 1913 das Geburtshaus von Richard Wagner, Leipzigs größtem Sohn. * 22. Mai 1813, † 13. Februar 1883."

Der in dem rumänischen Ort Cluj wohnende Arzt Dr. Josef Havas hat 15 Jahre seines Lebens der Erforschung der Taubheit Beethovens gewidmet. Er veröffentlicht nunmehr erstmalig das von Dr. Wagner aufgenommene Sezierungsprotokoll und stellt fest, daß die Taubheit des Komponisten nicht durch eine Bluterkrankung verursacht wurde, sondern daß sie durch eine heute als Otosclerosis bekannte Erkrankung der inneren Ohrgänge entstanden ist.

Der Führer und Reichskanzler hat vor einiger Zeit eine Summe von 22 000 Reichsmark zur Verfügung gestellt für das von Prof. Breuer entworfene neue Beethoven-Denkmal in Beethovens Geburtsstadt Bonn, das sogenannte Ewigkeitsdenkmal des sitzenden Beethoven. Mit der Ausführung des Denkmals ist Prof. Dietrich beauftragt worden. Dietrich wird das Denkmal in einer Höhe von 2.50 Meter und einer Tiefe und Breite von 3 Meter in Granit aushauen. Die Ausführung dürfte bald vollendet sein. Alsdann wird das neue Denkmal einstweilen im Bonner Stadtgarten Aufstellung finden.

Wie das Reichspropagandaministerium bekannt gibt, hat der Führer angeordnet, daß der Nibelungenmarsch in Zukunft allein Veranstal-

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

Eulenburgs Kleine

Partitur-Ausgabe

der Werke von

Anton Bruckner

961	**Große Messe** Nr. 3, F moll	4.—
	In Ganzleinen gebunden	6.—
960	**Te Deum**	1.20
972	**Der 150. Psalm**	1.20
	Symphonien	
459	No. 1, C moll	2.50
460	No. 2, C moll	2.50
461	No. 3, D moll	2.50
462	No. 4, Es-dur (romantische)	2.50
463	No. 5, B dur	2.50
464	No. 6, A dur	2.50
465	No. 7, E dur	2.50
466	No. 8, C moll	2.50
467	No. 9, D moll	2.50
	9 Symphonien in 3 Bänden Bd. I (Nr. 1-3), Bd. II (Nr. 4-6), Bd. III (Nr. 7-9) je	10.—
681	**Ouverture** G moll (nachgelassen)	2.—
310	**Quintett** f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violonc., F dur	1.20

Verlangen Sie das vollständige Verzeichnis (alphabetisch u. systematisch) d. Sammlung vom

VERLAG ERNST EULENBURG, LEIPZIG



Heinrich Lemacher

Drei gemischte Chöre
auf Gedichte von Goethe: Gegenwart; Herbstgefühl; Zum Neuen Jahr.

Erwünschte Frühlingstage
Ein Zyklus auf Texte von Günther: Erwünschte Frühlingstage; Das Glück spielt mir tausend Possen; Auf den Tod eines jungen Mädchens; Abendlied.

Gleiche Brüder, gleiche Kappen
Ein Zyklus auf Texte von Günther: Auf der Reise; Rosen; Frohe Stunden; Studentenlied.

Zwei Männerchöre
„Drei Lilien“ zusammen mit „Die Sonne scheint nicht mehr“

Suite für Streicher
Als Quartett oder in orchestermäßiger Besetzung zu spielen

Über weitere Werke verlangen Sie bitte Prospekte!

P. J. TONGER KÖLN A. HOF

Das Haus der Musik

tungen auf dem Parteitag vorbehalten ist. Er ist deshalb bei anderen Veranstaltungen nicht zu spielen.

Im Rahmen der gegenwärtigen Schwäbischen Gaukulturwoche wird das Mozarthaus in der Frauentorstraße in Augsburg, in dem am 14. November 1719 Leopold Mozart geboren wurde, feierlich eröffnet. Gleichzeitig wird eine Ortsgruppe Augsburg der Internationalen Mozartgemeinde gegründet werden, die sich ausschließlich der Pflege Mozartscher Musik in Augsburg und Schwaben widmen und überdies das Mozarthaus betreuen soll.

Im Einvernehmen mit der Wiener Zentralstelle für Denkmalsschutz wurden Hof und Fassade in Franz Schuberts Geburtshaus erneuert.

Die Städtische Volksbücherei in Würzburg hat ihren Bestand an Mozart-Werken stark erweitert, so daß sie nunmehr alle wesentlichen Werke der älteren und neueren Mozart-Forschung umfaßt.

Aus einer Übersicht in der „Musikpflege" geht das erfreuliche Fortschreiten des Singschul-Gedankens hervor. So sind die in Deutschland im Jahre 1935 gezählten 43 Singschulen heute bereits auf 72 angewachsen. Bemerkenswert ist dabei, daß in der Hauptsache kleinere Orte Singschulen gründen.

Wie der bekannte Beethoven-Forscher Dr. Max Unger mitteilt, glückte dem ungarischen Sammler Prof. L. Patai bei einem Budapester Antiquar ein bedeutungsvoller Beethoven-Fund. Er erstand dort sehr billig eine Anzahl alter Noten, unter denen er verschiedene Erstausgaben Beethovenscher Kompositionen fand. Diese mit handschriftlichen Korrekturen und Anmerkungen versehenen Werke stellten sich nach eingehender Prüfung als Noten aus Beethovens eigenem Besitz heraus, die der Meister durchweg persönlich beschrieben hat. Unter den Noten befinden sich auch einige Kompositionen von Mozart und Haydn, die Beethoven als Übungsmaterial für den Violinunterricht benutzt hat, den er seinem Neffen gab.

Die Gesangspädagogin Frau Professor Tona von Hermann hielt in Wien einen beifällig aufgenommenen Vortrag über „Die Gesetze des richtigen bewußten Singens".

Alfred Pellegrini (Dresden) beendete soeben eine erfolgreiche Kunstreise durch Bayern, Österreich und die Schweiz, die in erster Linie der deutsch-kulturellen Sendung Richard Wagners und der Bedeutung der Bayreuther Festspiele gewidmet war. Der Künstler fand besondere Anerkennung in Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe, Freiburg, Lindau, Bad Kissingen, St. Gallen und in Wien und wurde für die nächste Zeit eingeladen, im Rahmen der Kulturaustauschbewegung nach Griechenland zu kommen und dort für das Wagnerwerk zu wirken.

Eine Prager Konzertdirektion hat den Versuch unternommen, durch Herausgabe eines regelmäßig erscheinenden Konzertanzeigers sämtlicher Konzerte der Stadt, dem Publikum ein Hilfs- und Beratungsmittel für den Konzertbesuch in die Hand zu geben, das gegenüber der allmählich unerträglich werdenden Konzerthochflut wenigstens einigermaßen eine Übersicht über die täglichen, zu zweit, dritt und mehr auftretenden Konzertveranstaltungen ermöglicht. Zum Problem der immer dringlicher werdenden Zentralisierung des Konzertbetriebes in den Großstädten kann dieser Konzertanzeiger sicher ein wertvoller Anfang und Beitrag sein. U.

Das musikalische Essay in dem kürzlich von der Tschechoslowakischen Gesellschaft für das Studium nationaler Fragen herausgegebenen Buche „Die Deutschen in der Tschechoslowakischen Republik über sich selbst", das in tschechischer Sprache gedruckt wurde und vor allem dazu dienen soll, die tschechische Öffentlichkeit über die geistige und künstlerische Bedeutung der Sudetendeutschen zu unterrichten, hat Musikschriftsteller Edwin Janetschek unter dem Titel „Die Bedeutung der sudetendeutschen Tonkunst in den letzten fünfundsiebzig Jahren" geschrieben. U.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anna Barbara Speckner spielt am 12. Juli im Reichssender Berlin Werke von Bach (Präludium, Konzert, Chromatische Fantasie und Fuge).

Walter Niemann (Leipzig) spielte im Rahmen einer Pompeji-Sendung (Schillers Gedicht „Pompeji und Herculanum") des Reichssenders Breslau seinen „Pompeji"-Zyklus für Klavier, Werk 48.

Der Reichssender Berlin übertrug das Festkonzert des Regensburger Brucknerfestes aus der Minoritenkirche, bei dem des Meisters „Tedeum" und die „V. Symphonie" zur Aufführung kamen.

Albert Lortzings „Der Großadmiral", Text und musikalische Neubearbeitung von Treumann-Mette, kam im Reichssender Berlin zur Aufführung.

Der Deutschland-Sender übertrug aus Warschau ein Konzert, das dem Schaffen Stanislaw Moniuszkos gewidmet war.

Der Reichssender Berlin sandte eine Georg Vollerthun-Liedstunde.

In einer Morgenfeier des Reichssenders Köln kam Richard Euringers „Held Namenlos" mit der Musik von Hermann Unger zur Uraufführung.

Der Reichssender Frankfurt brachte Hans Kummers Originalthema nach Art einer alten Tanzweise mit Veränderungen für Violoncello und Klavier und sein Trio in Form von



Ein Erfolgsbuch ersten Ranges

J. D. Chamier

Ein Fabeltier unserer Zeit



Glanz und Tragödie Kaiser Wilhelms II.

403 Seiten. Broschiert RM 5.75, Leinen RM 7.50

1. Tausend November 1936
2. Tausend Dezember 1936
3. Tausend Februar 1937
4.—7. Tausend April 1937
8.—18. Tausend im Druck

Deutsche Allgemeine Zeitung: „Es ist erstaunlich, wie der Engländer auch den deutschen Leser zu fesseln vermag."

Informationsbriefe, Berlin: „Von der Geburtsstunde bis nach Doorn werden die historischen Tatsachen in einer spannunggeladenen Schilderung wiedergegeben, die dem Engländer hohe Ehre macht. Rechtlichkeit des Urteils, Sauberkeit der Gesinnung, Schärfe der Erkenntnis sind diesem Werk wie selten einem Buch beizumessen, wenn es ganz natürlich auch manche Dinge nur von jenseits des Kanals her beurteilen kann. Was aber wichtiger ist: Das Werk räumt gerade durch seine betonte Gerechtigkeit gründlich auf mit dem von Deutschlands Feinden bewußt und listig erzeugten Popanz eines Säbelraßlers und Eroberers, dem die Freiheit der anderen Völker zur Beute werden sollte."

Neue Freie Presse, Wien: „Die Schilderung der Persönlichkeit des Monarchen ist ein charakterologisches Meisterstück."

Neuigkeits-Welt-Blatt, Wien: „Eine Flut von Schimpf, Hohn und Anklage brauste damals (1918) über den gestürzten Herrscher herein, der in der Stunde höchster Not sein Heer verlassen hatte, alle Schuld an der Katastrophe wurde ihm angelastet, daheim und beim Feind. Nichts zeigt nun deutlicher den Umschwung in Meinung und Auffassung, der in den Jahren seither eingetreten ist, als ein Buch, das 1934 in England erschien und dort nicht nur Aufsehen erregte, sondern auch gelesen und mit größtem Interesse aufgenommen wurde, obwohl es die Regierung und die Tragödie Kaiser Wilhelms in einer Weise darstellt, die dieser seltenen und eigenartigen Persönlichkeit volle Gerechtigkeit widerfahren läßt."

Schweiz. Allgem. Volks-Zeitung: „Die Vorurteilslosigkeit und Ehrlichkeit, mit der Chamier Vorgeschichte und Ausbruch und Verlauf des Weltkrieges darstellt, wird ihm die Sympathie aller Leser gewinnen."

Jugend, München: „Alle jungen Deutschen, denen eine gesunde Entwicklung der Beziehungen zwischen den germanischen Brudervölkern England und Deutschland am Herzen liegt, mögen durch die Verbreitung dieses Buches Verantwortung beweisen."

Reichsverband Deutscher Offiziere, Berlin: „Ein Engländer unternimmt es, mit diesem interessanten, sehr lesenswerten Buche die Zusammenhänge der deutschen Politik von der Zeit Bismarcks bis zum Ende des Weltkrieges mit vollem Verständnis für die Lage Deutschlands und mit gesundem Urteil darzulegen."

Nation und Staat, Wien: „Auf jeden Fall ist das glänzend geschriebene Buch ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Jahrhundertwende."

Königsberger Allgem. Zeitung: „. . . Die Frage ist berechtigt, ob dieses Buch nun überhaupt in England sehr begrüßt worden ist, denn es plaudert manches aus, das man auch heute noch drüben lieber im Staub der Archive schlummern sehen würde, — gerade dieses aber macht uns das Buch wertvoll."

Amalthea-Verlag / Wien IV

Programmvariationen für Violine, Violoncello und Klavier zur Uraufführung, mit dem Komponisten am Flügel und unter Mitwirkung von Eugen Lauth (Violine) und Helmut Auer (Violoncello).

Walter Hammerschlags Orchestersuite „Aus einem Märchenbuch“, die beim Preisausschreiben des Kölner Reichssenders den 2. Preis erhielt, kam kürzlich dort zur Uraufführung, und wurde 4 Wochen später bereits wiederholt.

Meta und Willy Heuser spielten auf Einladung des Reichssenders Königsberg Werke von Kurt Thomas und K. Szymanovsky.

Der Reichssender Hamburg (Nebensender Hannover) hatte im April die bekannten „Zauberflöten“-Variationen von Werner Trenkner in sein Programm aufgenommen.

Joachim Kötschaus Oboen - Divertimento op. 12b wurde in den Sendern Berlin und Hamburg aufgeführt.

Werner Trenkner leitete auf Einladung das große Orchester des Reichssenders Köln und brachte seine „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“ und sein Violinkonzert in g-moll mit der Solistin Isabella Schmitz zur erfolgreichen Aufführung.

Hans F. Schaubs „Spielmusik für sechs Instrumente“ erlebte kürzlich im Reichssender Frankfurt ihre erste funkische Aufführung.

In Danzig wurde der neue Intendant des Landessenders Danzig, der bisherige Sendeleiter des Reichssenders Leipzig, Reginald Buse, von Kultursenator Boeck in sein Amt eingeführt.

Der Deutschlandsender bot unter Leitung von Hermann Stange eine Aufführung der Oper „Feuersnot“ von Strauß.

Im Reichssender Königsberg wurde die Violinsonate von Kurt Thomas aufgeführt.

Professor Julius Dahlke brachte künzlich im Reichssender Stuttgart das Konzertstück für Klavier und Orchester von Carl Hans Grovermann zur reichsdeutschen Ursendung. Vom gleichen Komponisten wird das Dahlke-Trio in der kommenden Spielzeit das Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier uraufführen.

Sigfrid Walther Müllers Oboensonate Es-dur wurde im finnischen Rundfunk dargeboten.

Der deutsche Kurzwellen-Sender bringt Hans Oscar Hieges neues Quintett für Flöte, Streicher und Klavier zur Ursendung. Der Reichssender Leipzig bereitet eine Aufführung seines Divertimento für 7 Bläser und Pauken vor.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Auf Haiti hat der Hamburger Pianist Willi Bartsch zwei erfolgreiche Konzerte gegeben. Der dominikanische Präsident hat ihn eingeladen, sechs weitere Abende zu veranstalten.

Hans Richter-Haaser spielte mit großem Erfolg sein Klavierkonzert in einem Sinfoniekonzert im Radio Luxemburg unter Leitung von Heinrich Pensis.

Die Scheveninger Kurzeit sieht wiederum Sinfoniekonzerte unter Carl Schuricht vor, der im Rahmen eines Internationalen Cyklus einen deutschen Abend und Beethovens „Neunte“ dirigieren wird. Willem Mengelberg und andere Dirigenten, Walter Gieseking und weitere deutsche Solisten sind für Scheveningen verpflichtet.

Walter Gieseking errang bei der Mitwirkung an einem Sinfoniekonzert in der Mailänder Scala unter de Vecchi mit Klavierkonzerten von Mozart und Schumann einen außerordentlichen Erfolg. Der Beifall für den deutschen Künstler war so stark, daß er außerhalb des Programms einige Stücke zugeben mußte.

Dr. Helmuth Thierfelder, von dessen Erfolgen als Dirigent deutscher Werke in Helsingfors und Stockholm wir erst vor kurzem berichten konnten, wurde erneut aufgefordert, im Januar 1938 in Stockholm und Göteborg weitere Konzerte zu dirigieren. Ferner murde der Dirigent für ein Gastspiel an der litauischen Staatsoper in Kowno für die kommende Spielzeit verpflichtet.

Der Kronstädter Männergesangverein in Siebenbürgen veranstaltete ein Paul Graener-Konzert u. a. mit Aufführung der Marienkantate.

Die Serenade für Orchester von Joachim Kötschau kam im Sender Riga zur Aufführung.

Um das Gesamtschaffen Anton Bruckners der Welt zu vermitteln, wurde im Vorjahr seitens der Elektrola-Gesellschaft erstmalig mit der Herstellung von Kulturschallplatten Brucknerscher Sinfonien in der Urfassung begonnen. Die Aufnahme der 4. Sinfonie durch die Dresdener Staatskapelle unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm hat gerade im Ausland so starkes Interesse geweckt, daß diese Kulturserie von den meisten europäischen Ländern, vor allem aber auch von England, Amerika und Japan in fremdländische Kataloge aufgenommen wurde. Im Zusammenwirken mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft hat jetzt die Elektrola-Gesellschaft die 5. Sinfonie in der Urfassung unter Leitung von Prof. Dr. Karl Böhm mit der Sächsischen Staatskapelle aufgenommen.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1937: 2533. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsfchrift für eine geiftige Erneuerung der deutfchen Mufik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitfchrift für Mufik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Mufikalifchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manufkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1937 HEFT 8

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitfchrift für Mufik koftet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ift zu beziehen: a) durch alle Buch- und Mufikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitfchrift für Mufik" Guftav Boffe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poftämter (bzw. beim Briefboten zu beftellen). Bei Streifbandzuftellung werden Portofpefen berechnet. Der Bezugspreis ift im voraus zu bezahlen. Zahlftellen des Verlages (Guftav Boffe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poftfcheckkonto: Nürnberg 14349 Öfterreichifche Poftfparkaffe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Wilhelm Staar: „Die Oper hat eine Zukunft!" Unterredung mit Staatskapellmeiſter Profeſſor Robert Heger. („Deutſche Wochenſchau", Berlin, 23. Juni.)

Robert Heger entſtammt einer deutſchen Muſikerfamilie aus Straßburg im Elſaß. Er ſtudierte zunächſt unter Franz Stockhauſen in ſeiner Vaterſtadt, ſpäter unter Max von Schillings in München. Stationen ſeiner Kapellmeiſterlaufbahn ſind die Stadttheater Barmen und Nürnberg, das Nationaltheater in München und die Staatsoper in Wien. Wir plauderten über ſeine vielen Auslandstourneen; ich erfahre, daß Robert Heger in verſchiedenen europäiſchen Hauptſtädten, aber auch in Südamerika mit größtem Erfolge dirigiert hatte. Zehn Jahre lang war er regelmäßig Dirigent der deutſchen Coventgarden-Opern-Seaſon in London geweſen, außerdem hat er nicht weniger als 43 Konzerte in engliſchen Städten geleitet.

„Sie haben ſchon mehrere Werke komponiert?", frage ich den Profeſſor.

„Meine erſte Oper war „Ein Feſt zu Haderslev", der die gleichnamige Stormſche Novelle zugrunde liegt. 1919 kam ſie heraus. Meine zweite Oper „Der Bettler Namenlos" behandelt die „Heimkehr des Odyſſeus" in zeitloſer Form. Im Jahre 1932 wurde ſie im Nationaltheater München uraufgeführt. 1933 brachte die Wiener Staatsoper das Werk heraus, und dann 1934 Nürnberg uſw."

„Iſt es wahr, daß Sie, Herr Profeſſor, auch die Texte zu Ihren Opern ſelbſt ſchreiben?"

„Auch das iſt richtig. Eine andere Arbeitsweiſe könnte ich mir gar nicht vorſtellen. Einem fertigen Opernbuch, und wäre es noch ſo wertvoll und wirkſam, das Kleid der Muſik überzuwerfen, wäre für mich gar keine innerlich befriedigende Aufgabe. Das Weſentliche iſt mir, einen Stoff dramatiſch aufzubauen, meine eigenen Anſchauungen und mein eigenes Erleben in ihm zu verankern und die muſikaliſchen Formen nach meinen künſtleriſchen Bedürfniſſen bereits im Textbuch vorzubereiten."

„Die Stoffwahl iſt doch im modernen Opernſchaffen ein ſchwer zu löſendes Problem?"

„Sie iſt zugleich die ſchwierigſte und wichtigſte Aufgabe! Meiner Meinung nach ſollten nur ſolche Stoffe komponiert werden, die ſich in keiner anderen Kunſtform erſchöpfend geſtalten laſſen. Der Entſchluß, einen Stoff muſikdramatiſch zu behandeln, muß ſich bei mir aus innerem Zwang ergeben. Darum trage ich die mich bewegenden Stoffe durch Jahre hindurch mit mir herum. Die erſte Anregung zur Kompoſition des „Verlorenen Sohnes" reicht bis in das Jahr 1913 zurück. Damals ſah ich in Nürnberg das Gemälde von C. Feudel „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes", das mir blitzartig die dramatiſche Schlagkraft der Wiederſehensſzene erhellte. Bei meiner vorhergehenden Oper, wenn ich das hinzufügen darf, „Der Bettler Namenlos", gehen die erſten Anregungen zur Wahl des Stoffes bis in meine Schuljahre zurück. Als Quintaner ſchrieb ich aus Begeiſterung für die homeriſche Welt mein erſtes ‚Opernbuch': „Der trojaniſche Krieg"."

„Oft hört man innerhalb der Jugend, daß die Oper etwas Verſtaubtes, etwas Überlebtes ſei. Wie ſtehen Sie zu dieſer oft auftauchenden Anſicht?"

„Ich habe den feſten Glauben, daß die Oper als Kunſtform leben wird und daß ſie noch große Aufgaben zu erfüllen hat. Das Phänomen der menſchlichen Stimme bleibt trotz aller Wandlungen der Stilarten und der äſthetiſchen Anſchauungen immer gleich wunderbar. Edle Stimmen, kunſtvoller Geſang, verbunden mit einem klangſchön ſpielenden Orcheſter, einer ſinnvollen Handlung und einem geſchmackvollen Bühnenbilde: ein Zauber, dem ſich muſikaliſch und künſtleriſch aufgeſchloſſene Menſchen nimmer werden entziehen können!"

„Alſo nimmt wohl auch in Gegenwart und naher Zukunft die Oper im Geſamttheaterleben einen unvertretbaren Platz ein?" fragte ich abſchließend den Komponiſten.

„Ja, das iſt meine Überzeugung. Während nämlich ſich das zeitgenöſſiſche Schauſpiel mit der Darſtellung ſcharf abgezeichneter Probleme befaßt, kann die Oper immer, dank ihrer gehobenen Ausdrucksform, die dramatiſchen Probleme in ihrer Symbolik und allgemeinen Geltung zum Ausdruck bringen."

PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE
REG.

EHRUNGEN

Zum 150. Todestag Carl Friedrich Abels veranſtaltete ſeine Vaterſtadt Köthen eine Gedenkfeier, die mit einer Gedächtnisausſtellung von Originalmanuſkripten, Bildern uſſ. verbunden war.

Dem Generalintendanten der bayeriſchen Staatstheater Oskar Walleck wurde der Orden „Commendatore" der italieniſchen Krone in Anerkennung ſeiner Verdienſte um den deutſch-italieniſchen Kulturaustauſch verliehen.

Der Führer und Reichskanzler hat durch Erlaß vom 22. Juni dem Muſik-Konſervatoriumsdirektor Walter Hansmann in Erfurt den Titel Profeſſor verliehen.

Landes-Orchester
Gau Württemberg-Hohenzollern

Die Stelle des ständigen

Kapellmeisters

ist zum Herbst 1937 neu zu besetzen

Der Bewerbung, welche bis zum 6. August 1937 einzureichen ist, ist beizufügen: Lebenslauf, musikalischer Bildungsgang, Bild, Besprechungen der Fachpresse, Programme, Ariernachweis (bei Verheirateten auch den der Ehefrau) und Nachweis über die Zugehörigkeit zur NSDAP oder ihren Gliederungen. Rücksendung des Materials kann nur erfolgen, wenn Postgeld beigefügt ist.

Persönliche Vorstellung ist vorerst nicht erwünscht

Geschäftsstelle des
Landes-Orchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, Stuttgart N, Königstr. 46

Bekanntmachung.

Für das neu zu errichtende Städtische Orchester hat der Oberbürgermeister der Stadt Wilhelmshaven die Stelle eines

Städtischen

Kapellmeisters

geschaffen. Zu den Aufgaben des Städt. Kapellmeisters gehören u. a. die Leitung der Konzerte des Städtischen Orchesters, Aufbau und Leitung eines städtischen Volkschors (Oratorien pp.), sowie die Oberleitung der musikalischen Aufführungen des städt. Theaters Wilhelmshaven (Opern u. Operetten). Dienstantritt möglichst 1. August 1937. (Beginn der Spielzeit Mitte September). Anstellung nach freier Vereinbarung. Die Mitgliedschaft zur Reichsmusikkammer einschl. arische Abstammung und deutsche Staatsangehörigkeit ist nachzuweisen. Bewerbungen sind zu richten an den Städtischen Musikbeauftragten der Stadt Wilhelmshaven (Rathaus)

Wilhelmshaven, den 12. Juli 1937

Der Städt. Musikbeauftragte:
Balfanz, Bürgermeister

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by
A. H. FOX STRANGWAYS
Edited by
ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand
LONDON W.C. 2

Infolge Zurruhesetzung ist ab 1. 10. 1937 die Stelle des

Direktors des

Städt. Konservatoriums

zu besetzen.

Das Konservatorium als ältestes Musikinstitut in Westfalen gliedert sich in eine Fachschule für Musik mit den Abteilungen „Musikseminar", „Evangelische und Katholische Kirchenmusik", „Opern- und Orchesterschule" und in eine „Musikschule für Nichtberufsstudierende".

Die Beschäftigung erfolgt auf Privatdienstvertrag ohne Ruhegeldberechtigung und richtet sich nach den Bestimmungen des Bezirkstarifvertrages für kommunale Angestellte im rhein.-westf. Industriegebiet.

Vergüt. nach Vergüt. Gr. I des Bezirksvergütungstarifvertrages. Vergüt.-Sätze 4512 — 4888 — 5264 — 5640 — 6016 — 6392 - 6768 — 7050 — 7332 — 7614 — 7896 RM jährlich. Hierzu tritt der zuständige Wohnungsgeldzuschuß und ein Sonderzuschlag von z. Zt. 5% zur Grundvergütung.

Es kommen nur Bewerber in Frage, die die Lehrbefähigung in einem Hauptfach und 2 Zusatzfächern besitzen und den sonstigen Anforderungen als Leiter eines Konservatoriums in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht entsprechen.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Lichtbild, Angaben über die Parteitätigkeit, sind umgehend an das Personalamt einzureichen.

Dortmund, den 26. 6. 1937

Der Oberbürgermeister

GMD Robert Manzer-Karlsbad wurde zum Mitglied der Schwedischen Akademie der Musik gewählt.

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger-München erhielt anläßlich seines goldenen Doktorjubiläums eine Glückwunschadresse von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, die seine hohen Verdienste um die deutsche Musikwissenschaft besonders hervorhebt.

Prof. Oskar Hagen-USA, der Begründer der Göttinger Händel-Festspiele, wurde zum Ehrenbürger der Göttinger Universität ernannt.

Die Sängerin Elisabeth Schumann ist in Paris zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt worden. Es ist das erste Mal, daß einer Sängerin diese Ehrung zuteil geworden ist.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Musikwettbewerb des Bades Orb, von dem wir bereits früher berichteten, kam soeben zur Durchführung. Die zu diesem Wettbewerb eingesandten Kompositionen wurden zunächst eingehend durch den Bad Orber Kur-KM C. Flick-Steger geprüft, ob sie den Anforderungen des Preisausschreibens entsprächen. Sodann wurden die als einwandfrei befundenen 60 Werke sämtlich von der Kurkapelle durchgespielt, um sie im Rahmen von zwei Nachmittags- und Abendkonzerten dem Publikum zur Beurteilung einwandfrei vortragen zu können. Die endgültige Entscheidung wurde durch die Hörerschaft auf Grund von Stimmenabgabe getroffen. 16 Stücke traten in die engste Wahl, die zum Teil als so gleichwertig empfunden wurden, daß sich das Prüfungskollegium entschloß, fünf 1. (je Mk. 125.—) und fünf 2. (je Mk. 75.—) zu verteilen. Die ersten Preise erhielten: Hans Mohr-Düsseldorf, Ludwig Siede-Berlin, Willy Petzold-Fürth/Bayern, Felix Gleßmer-Leipzig, Willy Krull-Hohe a. d. Weser; die zweiten: Willy Mayer-Frankfurt, Willy Lautenschläger-Berlin, Kurt Gläser-Markneukirchen, Otto Vaupel-Kleinschmalkalden, Edgar Gernet-Köln.

Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
seit 1868 NEUPERT Das Zeichen der Qualität
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

Beim Internationalen Wettbewerb für Gesang, Violine und Violoncello in Wien, veranstaltet von der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst mit Unterstützung der österreichischen Regierung, haben die Studierenden der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin Max Spitzenberger (Violoncelloklasse Prof. Paul Grümmer) und Karl Wolfram (Gesangsklasse Prof. Paul Lohmann) je einen dritten Preis errungen. Auch der frühere Studierende der Hochschule, Fritz Magg, der ebenfalls aus der Klasse von Prof. Paul Grümmer hervorgegangen ist, erhielt einen dritten Preis. An dem Wettbewerb nahmen einunddreißig Violoncellisten und einhundertundfünf Sänger aller Nationen teil, nachdem weitere hunderte von Bewerbern in den Vorprüfungen ausgeschieden waren.

VERLAGSNACHRICHTEN

Dieser Tage erscheint im Verlag von Ph. Reclam in Leipzig eine neue Cosima Wagner-Biographie von Hofrat Max von Millenkovich-Morold-Wien.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Yrjö Kilpinen über deutsche Musik. Ein Interview. („Hakenkreuzbanner", Mannheim, 1. Juli 1937.)

Kilpinen weist auf zwei gegensätzliche Leistungspole seines Heimatlandes hin: auf das Finnland des Sports und auf das Finnland, das Land der Kunst. Der finnische Mensch ist schöpferisch und begabt aus seinen Urkräften heraus. Noch heute leben droben in Finnland die Runensänger auf ihren Bauernhöfen. Man holt sie zu Familienfesten und zu Hochzeiten und lauscht ihren Liedern zur Kantele.

Finnland hat also selbst eine eigene hohe Musikkultur, und die Frage nach der Verbreitung deutscher Musik im Lande der Seen und Wälder — und nach ihrer Anerkennung — liegt nahe.

„Unser Volk," so meint Yrjö Kilpinen, „hat immer einen offenen Sinn für hochstehende Kunst gehabt, und so war auch die deutsche Musik — aus der echten Freude an der klassischen Musik tief im Volke verwurzelt. Wundervolle Chöre, die überall in Finnland zu finden sind, tragen Bach, Mozart und Händel vorbildlich vor."



Nehmt ein Ferienkind durch die NS-Volkswohlfahrt

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Hagen	Städt. Orchester	3 I. Violinen 3 II. Violinen 1 Violoncell 1 Kontrabaß 1 III. Oboe	1 Blasinstrum. „ „ Tuba oder Pos. Bratsche oder engl. Horn		16.IX.37 bis 15.IV.38	an das städt. Personalamt in Hagen Westf (Rathaus)
Koblenz	Stadttheater-Orchester	1 I. Geige	Flöte		15. IX. bis 15. V. 1938	Orch.-Obmann O. Geserich, z.Zt Bad Kreuznach Salinenstr. 39
Soest	Städt. Orchester	Städt. Musikdir.		RM 800.- bis RM 850.-		Oberbürgerm. der Stadt Soest
Stuttgart	Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern	1 Kapellmeister 1 Vorgeiger der II. Geigen 1 (koordinierter) Solo-Bratschist 1 Solo-Cellist 2 Geiger	 Flöte od. Klar.	RM 200.- den Leist. entspr. Sonder-Zulagen	Anfangs Herbst 1937	Gesch. St. des Landesorch. Gau Württemb.-Hohenzollern Stuttgart N Königstr. 46
Wilhelmshaven	Städt. Orchester	Städt. Kapellm. 1 I. Konzertm. 3 I. Geiger 2 II. Geiger 2 Bratschen 2 Celli 2 Contrabäße 2 Flöten 2 Oboen 2 Klarinetten 2 Fagotte 2 Hörner 2 Trompeten 1 Posaune 1 Pauke 1 Harfe	(Solo Rep. angeben)	RM 850.- I. Stimm. RM 240.- II. Stimm. RM 225.	1.VIII.37 15.IX.37	Oberbürgerm. Wilhelmshaven Rathaus

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikerschaft.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz" - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

„Zum Innersten des Menschen sprechen."

„Ich habe es selbst erlebt, daß tief in den Einöden in dem einen Jahr nur Bach, im anderen wieder Händel gesungen wurde. Instinktiv lehnt unser Volk die Schlagerkompositionen ab. Doch jedes Volk wird immer einen offenen Sinn für wirkliche Kunst haben, wie jeder Mensch, der das Leben ernst nimmt. Die Musik muß zum Innersten des Menschen sprechen und muß das Innerste des Menschen erfassen, wenn er etwas davon haben soll. Das Verständnis für die Musik beginnt mit der Liebe zur Musik, und es ist ganz falsch, zu glauben, daß ein Mensch, der im Leben das Höchste verehrt, in der Kunst das Gegenteil erleben möchte oder lieben könnte."

Mit diesen Worten legt Kilpinen seine Auffassung über die Aufgabe des Künstlers und der Kunst am Volke fest und meint ausdrücklich: „Nur das Beste ist gut genug für das Volk.

„Die Völker — so fährt Kilpinen fort — verbindet gemeinsames Interesse, und die Künstler der Völker verbindet die eine große Aufgabe: die Kunst. Wie sehr freut man sich als Künstler über jede Schöpfung, die der Kunst neue Werte vermittelt."

Guter Wille für hohe Ideale.

„Konnte der Wert einer internationalen Zusammenarbeit der Komponisten und Musikschaffenden bereits unter Beweis gestellt werden," so fragte ich den großen finnischen Meister.

„Allerdings — der ständige Rat der internationalen Zusammenarbeit der Komponisten ruft bekanntlich mindestens alljährlich die Komponisten aus aller Welt unter dem Präsidium Richard Strauß' zu Zusammenkünften und Musikfesten auf. In diesem Jahr waren wir ja alle in Dresden versammelt. Ich bin voller Bewunderung," so versichert Yrjö Kilpinen, „für die kolossale und gemeinnützige Arbeit, die vor allem auch von dem deutschen Delegierten, dem 77jährigen Komponisten Reznisek, geleistet wurde.

Wiederum hat der deutsche Kollege große Opfer an Zeit gebracht und damit ein verpflichtendes Beispiel gegeben. Reznisek lieferte einen lebendigen Beweis für meine Behauptung, daß gerade in Deutschland der gute Wille zu einer Zusammenarbeit für hohe Ideale vorhanden ist. Und so hat denn die internationale Zusammenarbeit unter uns bisher die meisten Früchte getragen."

In erster Linie Christian Morgenstern.

Man kann wohl sagen, daß die Lieder Kilpinens in allen Ländern der Welt gesungen werden. Besondere Kilpinen-Interpreten — Sänger und Sängerinnen — haben sich ganz auf sein Liedschaffen umgestellt. Unter den 400 Liedschöpfungen Kilpinens ist ein großer Teil deutscher Lyrik verwendet worden. Auf unsere Frage, warum der nordische Meister gerade dem deutschen Lyriker Christian Morgenstern einen so hervorragenden Platz in seinen Kompositionen einräumte, hören wir: „Ich habe nie gern einzelne Gedichte vertont, sondern immer den ganzen Dichter. So ist mein größter Zyklus der Morgenstern-Zyklus, der aus 74 Liedern besteht. Sicher erschien mir die Dichtung Morgensterns so vielseitig, denn sie umfaßt wirklich alle Gebiete des menschlichen Fühlens und Erlebens. Seele und Gesinnung dieses großen deutschen Lyrikers haben für mich nichts Befremdendes. Auch die deutsche Sprache ist mir seit meiner Kindheit geläufig, und in der guten deutschen Kunst habe ich noch nie etwas Artfremdes entdeckt." Dabei lächelt Kilpinen sein freies, offenes Lächeln eines großen Kindes.

Stuttgart
Stadt
der Auslands-
deutschen

Württ. Hochschule für Musik
DIREKTOR: PROFESSOR CARL WENDLING
Ausbildung in sämtlichen Fächern der Tonkunst
Musiklehrerseminar, Opernschule, Orchesterschule, Chorleiterkurs, Institut für Kirchenmusik:
Abteilung für evangelische und katholische Kirchenmusik
Aufnahme: 27. September.
Hochschulordnung frei durch das Sekretariat



Anna Charlotte Wutzky

PEPITA

Die spanische Tänzerin

Roman aus dem alten Berlin in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts

8⁰, 339 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 3 der „Musikalischen Romane und Novellen")

Ein neuer Roman der bekannten Dichterin, der in der Lebendigkeit der Gestaltung mit seinen Vorgängern wetteifert:

Der Freischütz-Roman

Roman der deutschen Oper

8⁰, 365 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 2 der „Musikalischen Romane und Novellen")

„Dieser Roman über ein Kunstwerk ist selbst zu einem kleinen Kunstwerk geworden: er kann vielen Menschen das Verstehen für deutsche Art, für Freud und Leid eines großen, schaffenden, vom Dämon getriebenen Menschen weiten." *Dr. H. Költzsch in der National-Zeitung, Essen*

Cherubin

Novellen um Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Johann Strauß, Paganini, Nicolai, Lortzing, Brahms

8⁰, 301 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 1 der „Musikalischen Romane und Novellen")

„Man begrüßt mit aufrichtiger Freude die Erzählungen Anna Charlotte Wutzkys, die mit großer poetischer Kraft und in bemerkenswert fein geschliffener, geradezu musikalisch getönter Sprache, wirklich etwas Wertvolles geschaffen hat". *Herbert H. E. Müller, im „Völk. Beob."*

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Klavichord- u. Cembalo-Spieler! Achtung!

Bruder

Tomás de Santa Maria

Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei.

1565

Übersetzung von

Eta HARICH-SCHNEIDER und PICARD BOADELLA

mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von

Eta HARICH-SCHNEIDER

Preis: RM. 2.50

*

Für Cembalo- und Klavichord-Spieler sind Santa Marias Ausführungen von grundlegender Bedeutung. Die Herausgeberin, die sehr viel antike Cembali und Klavichorde spielt und die technischen Schwierigkeiten ihrer Behandlung kennt, hat in Santa Marias Vorschriften über Handhaltung und Fingersatz geradezu den Schlüssel gefunden zur Behandlung dieser spröden Instrumente. Das Wertvollste jedoch ist die Idee vom musikalischen Ausdruck, vom Vortragsideal seiner Zeit, die wir durch Santa Maria empfangen.

Die Wiedergabe Kinkeldeys, der als erster die Wichtigkeit dieser spanischen Publikation erkannte, leidet an einer Reihe sinnentstellender Übersetzungsfehler. Dieser Umstand ließ es geraten erscheinen, diese Veröffentlichung herauszugeben.

KISTNER & SIEGEL / LEIPZIG

Deutsche Musikbücherei

Bruckner-Bücher

Die große und grundlegende Bruckner-Biographie:

Band 36/37/38/39

August Göllerich – Max Auer

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild, mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeigaben

Band I: Ansfelden bis Kronstorf

Ballonleinen Mk. 5.–

Band II: St. Florian

Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 6.–

Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band III: Linz

Teil I: Textband: Ballonleinen Mk. 13.–

Teil II: Notenband: Ballonleinen Mk. 11.–

Band IV: Wien

Teil I—IV: 3 Textbände mit Noten: Ballonleinen je Mk. 13.–

1 Textband mit Registern und Stammtafel Mk. 5.–

Zwei populäre Bruckner-Biographien:

Band 20

Franz Gräflinger

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 33

Hans Teßmer

Anton Bruckner

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 3.50

Die Bruckner-Briefsammlungen:

Band 49

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Herausgegeben von Franz Gräflinger

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 3.50

Band 55

Anton Bruckner

Gesammelte Briefe

Neue Folge

Herausgegeben von Max Auer

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 5.–

Zwei bedeutsame Beiträge zur Brucknerforschung:

Band 54

Max Auer

Anton Bruckner als Kirchenmusiker

Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen

In Ballonleinen Mk. 4.–

Band 61

Friedrich Klose

Meine Lehrjahre bei Bruckner

Erinnerungen und Betrachtungen

In Ballonleinen Mk. 7.–

Gustav Bosse Verlag · Regensburg



ZFM-Archiv

Emil Mattiesen

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1937 HEFT 8

Emil Mattiesen.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Anno 1935 war in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" ein größerer Aufsatz über Doppelbegabungen zu lesen und darin die absonderliche Behauptung aufgestellt, am vielseitigsten begabt seien die Juristen — das sähe man etwa an den Juristen Händel und Schütz, die doch so große Musiker geworden wären. Hätte man noch auf Kuhnau oder Vesque von Püttlingen exemplifiziert, die es doch immerhin lebenslänglich als Tonsetzer auch bei der Rechtspraxis ausgehalten haben. Aber die verschollene Abhandlung des Sagittarius ‚*De legatis*' in Ehren — er und der stud. jur. Händel sind darum noch keine Doppelbegabungen gewesen, weil ihre Väter sie gern in hohen Beamtenstellungen gesehen hätten . . .

Den seltenen Fall einer echten Doppelbegabung, d. h. den Nachweis, daß ihr Träger auf zwei ganz unabhängigen Feldern durchaus Vollwertiges geleistet habe, sehen wir dagegen in dem Manne erfüllt, dem die nachfolgende Porträtskizze gelten soll: in Dr. Emil Mattiesen — dem heuer Zweiundsechzigjährigen. Als Philosoph mit zwei grundlegenden Werken anerkannt und als Komponist zahlreicher Lieder und Balladen ebenfalls eine Erscheinung *sui generis*, ist er eine Persönlichkeit, deren geistiger Struktur nachzuforschen, jeden nachdenklichen Beobachter reizen muß. Die schöpferische Zweiheit lag schon in seiner Familiengeschichte vorherbestimmt: sein Großvater Ludwig Strümpel, Philosophieprofessor an den Universitäten Dorpat und Leipzig, war einer der namhaftesten Herbartianer gewesen. Die Musikbegabung aber leitet Mattiesen von seinem Großonkel August Bielenstein, einem einst vielbeachteten Sprach- und Kulturforscher, ab.

In Dorpat wuchs der junge Deutschbalte auf. Achtjährig schon vertonte er Balladen von Felix Dahn, erhielt aber erst, als er doppelt so alt war, geregelten musiktheoretischen Unterricht, und zwar von dem sehr ernsthaften Rheinbergerschüler Hans Harthan, der dort damals Universitätsmusikdirektor war. Dieser führte den jungen Schüler vor allem in die Welt Bachs und Händels ein, ließ ihn Orgel spielen und im akademischen Orchesterverein die Pauken schlagen; er förderte ihn so weit, daß der Siebzehnjährige sein immer stärker erwachendes Erkenntnis- und Weltanschauungsstreben in ein Streichquartett zu bannen versuchen konnte. Neunzehnjährig lernte er durch den urwüchsigen österreichischen Wunderhornvertoner Theodor Streicher die Werke Hugo Wolfs kennen, die für ihn nachmals besonders richtungweisend als Wertstandard werden sollten — aber damit hatte es vorerst noch gute Weile. Mattiesen schrieb eine philosophische Doktorarbeit über Locke und Berkeley, dann wurde er Seemann, ging nach Singapore und lernte hier die Sprachen Asiens, um sich in die Religionen Indiens zu vertiefen. Jahrelang hielt er in Japan, Borneo, Tibet, Kaschmir mit den Eingeborenen Gespräche über die letzten Fragen des Seins und Nichtseins ab, arbeitete darüber in Amerika weiter und kam so zu seinen weltanschaulichen Hauptforschungsproblemen. Man kann sa-

gen, daß er seitdem das Leben immer ein wenig danebenstehend, leidenschaftslos, sozusagen aus der Parkettloge, betrachtet hat, statt sich in das Marktgeschrei der Aufgeregten zu mischen. Während vier Studienjahren in Cambridge und London entstand bis 1908 das erst 1924 gedruckte Werk „Der jenseitige Mensch, eine Einführung in die Metapsychologie der mystischen Erfahrung", und jetzt ist ein zweites „Magnum opus" erschienen, ein ebenso fundamentales Buch „Das persönliche Überleben des Todes, kritische Darstellung der Erfahrungsbeweise". Es mußte wohl ein solches Außenseiterleben vorausgegangen sein, schon damit derart außerhalb der Schulphilosophie liegende Themen zur Ausarbeitung gelangen konnten — es geht um Grenzgebiete des Wissens, auf denen ja aber fast stets die wichtigsten Neueroberungen sich vollziehen.

1908 lernte Mattiesen in Berlin seine Frau kennen, die bis zu ihrem allzufrühen Tode die tätigste Betreuerin seines Künstlertums gewesen ist. Sie drängte ihn seit 1910, bis dahin bloß stegreifartig Hervorgebrachtes ernsthaft festzuhalten, brachte die so entstandenen Liedkompositionen zu Karl Muck, der sich sehr gefesselt zeigte, und übergab sie dem vortrefflichen Prof. Paul Müller, der seinerzeit Hugo Wolf zu den Michelangeloliedern angeregt hatte. Dieser eröffnete dem Tonsetzer die Beziehung zur Edition Peters, und nachdem sich sowohl Arnold Mendelssohn wie Felix v. Krauß warm zustimmend geäußert hatten, begann mit dem dickleibigen Balladenheft op. I die Reihe der rosa Mattiesenhefte zu erscheinen, von denen jetzt das siebzehnte vorliegt. Es war 1913 auf der Essener Tonkünstlerversammlung, daß man erstmals seine „Lenore" hörte.

Sieht man von einem noch unveröffentlichten halbstündigen Chorwerk mit Orchester auf einen Text von Paul Lagarde (Terzinen „Nach dem Tode"), von zwei Chorliedern mit Orchester und einigen Instrumentierungen ab, so hat Mattiesen bisher immer nur für eine Singstimme mit Klavier geschrieben — eine nur scheinbare Einseitigkeit — denn innerhalb dieser selbstgesetzten Grenze hat sich ihm ein ganzer, bunter Kosmos entfaltet. Das gehört wohl überhaupt zu Mattiesens Lebensgesetz: dieses sich gern und in vornehmer Freiheit Eingrenzen. So ist der Mann, der soviel Kontinente durchfahren und durchforscht hat, als Dozent für Kirchenmusik an der Rostocker Universität in dem kleinen Gehlsdorf ansäßig geblieben, so erhält sich der als Tonsetzer überschwänglich Temperamentvolle als bürgerliche Erscheinung in einer liebenswürdigen Zurückhaltung, die aus lauter keuscher Selbstbewahrung fast ein wenig nüchtern und steif erscheinen mag.

Leider und Gottseidank ist es schwer, ja unmöglich, Mattiesens musikalische Persönlichkeit und Schaffensart mit einem knappen Schlagwort zu umgrenzen — solche plakathafte Festlegungen sind ja oft auch mehr E r schlag-Worte, indem sie einen Einzelzug, den der Träger solcher Eigenschaft vielleicht als durchaus am Rande und unwesentlich empfindet, seiner Vielsträhnigkeit zum Dauerzwang werden lassen. So empfindet Mattiesen es fast als eine Belastung, daß sein erstes Balladenheft ihm so weitgehend den Stempel des „Balladenkomponisten" aufgedrückt hat. In der Tat, verglichen mit seinen zwei größten Ahnherren auf diesem Gebiet, Karl Löwe und Martin Plüddemann, ist er vielmehr „Lyriker schlechthin". Trotzdem ist an dem Begriff „Balladenkomponist" auch für den Lyriker Mattiesen etwas Wahres insofern, als eine Hauptaufgabe des Tonsetzers an der neueren Kunst-Singballade, das Illustrieren, Schildern, Klangmalen, auch auf dem Gebiet der Gefühlsvertonung bei Mattiesen eine große Rolle spielt. Das gibt all seinen Kompositionen den stark erzählerischen, beschreibenden, motorisch einprägsamen Grundzug. Und ein anderer Handgriff von der Balladentechnik her macht Mattiesen den Konzert- und Funksängern in zunehmendem Maße lieb und wert: die wirkungssicheren Schlüsse vieler Stücke, da ja doch die Ballade als Kleinepos vielfach auf die Schlußpointe des Rhapsoden gestellt ist; selbstverständlich ist Mattiesen so stilsicher, bei lyrischen Texten den etwaigen balladischen Unterton nicht das Übergewicht erlangen zu lassen.

Da dieser Tonsetzer ein Mann ist, der sich nicht um die Tagesmoden kümmert, wie „man" in diesem und jenem Jahr zu komponieren „habe", so könnte ein Saisonbeflissener über eine gewisse Wahllosigkeit oder mindestens Zeitlosigkeit der Mittel bei ihm hie und da mäkeln. Mattiesen wählt an Farben und Zeichenstiften, was ihm von Fall zu Fall nötig erscheint, und

wenn man auch immer spürt, daß er später als Hugo Wolf komponiert hat, so wird man im übrigen schwerlich aus seiner Schreibart das betreffende Stiljahrzehnt herauslesen können. Ich glaube auch kaum, daß man bei ihm so deutlich wie bei manchem anderen heutigen Komponisten von einer „Entwicklung“ betreffs der gewagten Marschhöhen der „Modernität“ sprechen kann. In der fraglosen Selbstverständlichkeit, mit der er sehr kühne und auch manchmal recht „altmodische“ Ausdrucksmittel anwendet, erinnert er manchmal an Pfitzner, dem er im Personalstil übrigens nicht im mindesten ähnelt — da ist Mattiesen weit robuster und primitiver. Wenn man ihm eine Entwicklung im Sinn dauernden „Fortschrittes“ einräumen will — und der aufmerksame Beobachter muß das tun —, so bezüglich der fortwährenden Verfeinerung seines Klaviersatzes. Da hat Mattiesen mit einer gewissen Dicke, Grobschlechtigkeit, ja manchmal Holzschnittderbheit begonnen und ist doch inzwischen bei einer durchsichtigen Klarheit, Feingliedrigkeit, auch Sparsamkeit des Satzes angelangt, daß man sagen darf: er hat sich den weiten Weg vom halb dilettierenden Außenseiter zum vollwertigen Fachmann wahrlich sauer werden lassen; aber es hat auch gelohnt. Erquicklich jedenfalls an dieser Pilgerschaft, daß auch der zunehmend bewußter und gewählter Schaffende niemals in ein bläßlich-zimperliches Ästhetentum verfallen ist. Man mag gelegentlich einmal überrascht lächeln über das Geradezu, über die Unängstlichkeit, mit der er eine ihm liebe und notwendig scheinende Wendung bringt, die auch sonst schon ihre guten Dienste geleistet hat; die Ehrlichkeit und — fast möchte man sagen — „jungenhafte“ Herzlichkeit der Anwendung hat jedoch etwas Zwingendes und kalte Beckmesserei Entwaffnendes.

Unversehens begegnen dann die feinsten, geistigsten, apartesten Dinge, und man begreift erfreut den Unterschied zwischen dem glattgeschorenen Kunstpark und einem stark und froh wuchernden Naturgarten — Mattiesens kraftvoller Wildwuchs spottet jeder kritischen Hecken-Schere.

Mustern wir nun die Hefte, deren Verzeichnis knapp vorausgeschickt werde, nach ihrem reichen inneren Gehalt:

Balladen vom Tode op. 1,
Zwölf Gedichte op. 2 (2 Hefte),
Lieder und Gesänge op. 3 (2 Hefte),
Willkommen und Abschied op. 4,
Künstlerandachten op. 5/6 (2 Hefte),
Vier heitere Lieder op. 7,
Sieben Gesänge op. 8 (2 Hefte),
Liebeslieder des Hafis op. 9 (2 Hefte),
Balladen von der Liebe op. 10,
Stille Lieder op. 11/12 (2 Hefte),
Zwiegesänge zur Nacht (4 Duette) op. 13,
Vom Schmerz (5 Gedichte) op. 14,
Überwindungen (7 Gedichte) op. 15,
Der Pilger (4 Gesänge) op. 16,
Zärtliche Lieder op. 17 (Heft 1 für Frauen-, Heft 2 für Männerstimme).

Ich sprach von der oft balladesken Bildhaftigkeit der Mattiesenschen Gestaltungsweise. Bald bedient sie sich vorab tonmalerischer Mittel; man höre das „Klirren“ in dem Lied „Erinnerung“ (op. 8), verfolge das Schweben der „weißen Wolken“ (in Heft 11), beobachte den Schmetterlingsflug im „Sommerbild“ von Hebbel (op. 12) oder sehe das gewichtlose Spiel mit dem „goldenen Ball des Lebens“ (Werk 16, 1). Bald wird auch die Harmonik in den Dienst des Anschaulichen gestellt: in der starken Vision des Liliencronschen „Tod in Ähren“ (op. 2) ist die Wendung von A-dur nach es-moll, um das Verscheiden auszudrücken, eines der schönsten Beispiele für die Psychologisierung der Tonalität. Auch die Deklamationsrhythmik wird oft mit Hugo Wolffscher Feingliedrigkeit gehandhabt; so sehe man das (auch akkordisch fesselnde und formal knappe) „Wiegenlied“ aus op. 7 oder den Michelangelo-Monolog „Von übergroßer, schwerer Last befreit“ aus Heft 3.

So süß und volkstümlich schlicht die Harmonik bei Mattiesen oft ist, so kühn versteht er sie auch zu erweitern, wenn das Gedicht ihn innerlich dazu zwingt; da verwendet er schon in der frühen Ballade „Der Bettler und sein Hund", die übrigens ein sehr wirksames Podiumsstück darstellt, die merkwürdigsten Akkorde mit verminderten Oktaven und die gewagtesten Orgelpunkttürmungen. Im „Pilger" (op. 16) schreitet die Motivharmonik wahrlich durch dick und dünn, doch bildet die strenge Festhaltung des Rhythmus einen gesunden Formenausgleich dagegen. In „Tausend Male" (gleiches Heft) kommt es sogar zu ausgesprochener Zwölftönetechnik, die meine Sache nicht ist — aber hier führt wiederum ein Skalenostinato zu formschaffender Festigung.

Eine der bezeichnenden Seiten von Mattiesens Tonsprache ist das Klangschwelgerische, wie es etwa in seinen Duetten „Abendweise" und „Nachtseligkeit" bis zu Tristanischer Glut sich entfaltet. Aber auch Monodien wie Nietzsches „Venedig" (in op. 3) oder das Hafisische „Schlage die Wimper auf" (in Heft 9) bieten dafür vollgültige Proben. Dieses klavieristische Ausdrucksbedürfnis führt den Komponisten manchmal fast an die Grenze, wo Reichtum zu Bombast zu werden droht; ich muß gestehen, daß mir da die Bürgersche „Lenore", so fesselnd viele Einzelheiten sind — etwa die Verwendung des alten Chorals —, des Lärms und Stimmaufwands stellenweise zu viel bringt. Auch den Hafisgesängen „Drinnen im Gemache" und „Lieben ohne Maß entflammt" kann das Übermaß etwas gefährlich werden — immerhin sind ja die Straußschen und Regerschen „großen" Liederbegleitungen der gleichen Jahre auch nicht gerade Denkmäler der Klangaskese geworden! Aber wer dann wieder so edle Sparsamkeit der Mittel zu bewähren vermag wie Mattiesen in der „Abendmusik" nach J. Chr. Günther (im letzterschienenen Heft 17), dem muß zugestanden werden, daß er die Farben seiner Palette nach strenger künstlerischer Selbstverantwortung verwendet.

Mattiesens Hauptstärke liegt vielleicht in den großen hymnischen Stücken vom Schlage des Gesanges aus op. 6 „An die Natur" (Martin Greif) oder der Rückertschen „Mitternacht" (in op. 16), die wesentlich knapper als Mahlers Vertonung geraten ist und ihr an Gefühlsstärke nicht nachsteht. Bald gibt er sich warm-innig in der Art etwa der Brahms'schen Schenckendorfflieder, so bei „Heimatlos" und „Tod" (beide in Heft 8) oder bei dem einprägsamfarbigen „Wie Melodie" (op. 9), dessen schöner Klaviersatz besonders hervorgehoben sei. Bald zeigt er Mächtigkeit und Wucht, so in „Einsamkeit" (op. 8), dem monumentalen Heldenbaritonstück „Der Feind" nach Brentano (in Werk 2), oder dem hinreißenden „Es werde Licht" (in den Hafisgesängen). Man sehe den schönen Ernst von „Über ein Grab hin" (Heft 15) oder in der gleichen Reihe das edle „Stirb und werde" (Rückert). Auch ein zartes Lyricum wie Liliencrons „Heimgang in der Frühe" (schon in op. 2) soll nicht übergangen werden.

Daß ein Mann, der über so große Gegensätze in sich verfügt, auch kräftige Komik sein eigen nennt, erkennt man mit Vergnügen an manchem drastischen Beleg; so ist letzthin „Huhn und Karpfen" sehr beliebt geworden, eine einseitige Bevorzugung von außen her, die den Tonsetzer ebenso mit Ironie erfüllt, wie es Pfitzner mit Spott empfindet, wenn man seinen Ruhm bloß am „Gretel" bemißt. Eine lustige Groteske ist Storms „Von Katzen", die sich in Mattiesens Vertonung würdig neben die Katzenballade von Plüddemann stellt. Noch lieber sind mir die Stücke, wo Komik sich zu Humor verinnerlicht. Da wären in erster Linie G. Kellers „Berliner Pfingsten" in der musikalischen Gestaltung Mattiesens herzlich zu rühmen; dann scharf profiliert und witzig gezeichnet Mörikes „Jedem das Seine". Wer an lustiger Nachahmung des koloraturenreichen Alten Stils Freude hat, der singe „Ein Musikus wollt' fröhlich sein" (in op. 7). Daß sogar Hymnik und stiller Humor einmal die Ehe eingehen können, zeigt Goethes „Dreifaltigkeit" (in Heft 5), das Sänger gelegentlich zur Ernsthaftigkeit mißverstehen, während doch schon die organistischen Figuren ein leises Lächeln durch die Glockenfeierlichkeit durchschimmern lassen. Unbegreiflich, wie kürzlich ein (auch sonst nicht geglücktes) Sammelheft bei Peters das Stück als kirchliche Pfingstmusik hat buchen dürfen.

Will man Mattiesen unter den zeitgenössischen Balladenmeistern an wohl erster Stelle zeigen, so wäre die Morgensternsche „Legende" (op. 10) zu bevorzugen, ebenso G. Falkes „Freier",

den ich in meiner Sammlung „Ballade“ (Chr. Vieweg) als ein Hauptbeiſpiel der Gattung in der Gegenwart herangezogen habe, oder als faſt eine Kurzoper die prachtvolle Geſtaltung von „Gott und Bajadere“ — wohl die bedeutendſte Goethevertonung ſeit langem! Vor allem aber iſt „Pidder Lüng“ (Liliencron, in op. 2) ein gewaltiges Stück, das man ſich in einer Zeit, die „Blut und Boden“ aufs Panier geſchrieben hat, ebenſo wenig entgehen laſſen ſollte wie Rückerts „Geharniſchtes Sonett“ aus op. 14. Das ſind Geſänge, die zum Eindringlichſten des neuen deutſchen Muſikſchaffens gehören.

Genug der Worte . . . Man b e r e d e Mattieſen nicht, ſondern ſ i n g e ihn, man lobe ihn nicht, ſondern leſe und lerne dieſe Lieder. Wie ich vor zwei Jahren ſchon hier berichtete, hat Mattieſen ſchön beſcheiden geſagt: „Bei mir geht alles langſam — ich muß warten und mich gedulden . . .“ Nun man warte nicht z u lange, wir ſind nicht ſo überreich an guten Meiſtern des deutſchen Liedes im 20. Jahrhundert, daß wir uns den Luxus einer Verſäumnis aus Trägheit des Herzens länger geſtatten können.

Wagner und Beethoven.

Rede, gehalten am 19. Mai 1937 bei der Richard Wagner-Feſtwoche in Detmold.

Von Peter Raabe, Berlin.

Am 27. März 1825 hat Goethe einmal zu Eckermann geſagt: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als ſei es möglich, ein deutſches Theater zu bilden. Ich ſchrieb meine Iphigenie und meinen Taſſo und dachte in kindiſcher Hoffnung, ſo würde es gehen. Allein es regte ſich nicht und rührte ſich nicht und alles blieb wie zuvor. Es fehlten die Schauſpieler, um dergleichen mit Geiſt und Leben darzuſtellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“

Wenn Richard Wagner heute auf die Erde zurückkäme und die Spielpläne der deutſchen Opernhäuſer kennen lernte, ſo wäre er berechtigt, ganz dasſelbe zu ſagen wie Goethe damals! Auch er hatte davon geträumt, „ein deutſches Theater zu bilden“, auch er hatte ſeine großen Werke geſchrieben, ſeinen „Ring“, ſeinen „Triſtan“, ſeine „Meiſterſinger“, und hatte gedacht, „ſo würde es gehen“! Und es ging eben nicht.

Das klingt wie eine ſchwere Anklage gegen das deutſche Theater, ja mehr noch: gegen das deutſche Volk. Aber im Grunde handelt es ſich doch um etwas anderes; die beiden Großmeiſter urteilten nämlich nach ſich ſelbſt und nach ihren Werken, und dachten nicht daran, daß andere eben keinen „Taſſo“ ſchreiben können und keinen „Triſtan“. Sie ließen auch außer acht, daß Theater, die nun einmal allabendlich ſpielen, vielerlei brauchen, um ihre Zuhörerſchaft dauernd anzulocken.

Und n u r mit Werken wie „Taſſo“ und „Triſtan“, wie „Iphigenie“ und dem „Nibelungenring“ kann kein Theater der Welt auskommen. Das Genie mißt zu leicht nach ſeinem eigenen Maße; es vergißt, daß es immer Anfang und Ende iſt, immer Fuß und Gipfel zugleich. Das Genie hat keine Nachfolger und es läßt ſich nicht mit anderen vergleichen. Es iſt nie eigentlich geiſtig verwandt mit anderen Künſtlern, aber es hat zu ihnen Beziehungen. Von ſolchen Beziehungen wie ſie zwiſchen Wagner und Beethoven zu erkennen ſind, ſoll hier die Rede ſein.

Wagner war auf muſikdramatiſchem Gebiete in ſo hohem Maße Neuerer wie Beethoven es auf dem Gebiete der abſoluten Muſik war. Er war es eigentlich in noch höherem Maße, weil er die vorgefundenen Formen verwarf und durch neue zu erſetzen ſuchte und auch wirklich erſetzte, während Beethoven die Formen nur erweiterte, weil ſie von der Fülle und der Wucht ſeiner Gedanken geſprengt wurden. Wagner ging dabei mit Bedacht vor, Beethoven wurde gleichſam getrieben. Wagner hatte immer einen großen Gedanken vor Augen: das Schaffen einer neuen muſikdramatiſchen Kunſt, der er einzig die letzten Möglichkeiten zutraute, auf das menſchliche Gemüt zu wirken; Beethoven hatte kein ſo beſtimmtes Ziel, an die Stelle der bei Wagner bis zur Größe geſteigerten Einſeitigkeit trat bei ihm die ungeheure Vielſeitigkeit, die es ihm ermöglichte, mit der gleichen Meiſterſchaft Nie-

gehörtes und Niegeahntes im Quartett zu sagen wie in der Symphonie, in der Klavier- und der Geigensonate wie in der Ausdeutung des Messetextes.

Aber obgleich Wagner mit einer fast krampfhaften Entschlossenheit bei seinem Schaffen den Formen aus dem Wege ging, die rein musikalischer Natur waren, hat er doch seine stärksten Anregungen nicht von seinen Vorgängern auf dem von ihm gewählten und mit Leidenschaft allein bearbeiteten Gebiete der musikdramatischen Kunst erhalten, nicht von Gluck, nicht von Mozart und nicht von Weber, sondern von Beethoven, der zwar auch ein erhabenes Bühnenwerk geschrieben hat, den „Fidelio", der aber in seinem tiefsten Wesen keinesfalls Bühnenmensch gewesen ist, sondern eben Symphoniker im weitesten Sinne! Auch ohne Glucks und Webers Vorbild hätte Wagner der französischen und italienischen großen Oper ein Musikdrama entgegenstellen können: ohne das Vorbild Beethovens aber hätte er seinen Werken nicht die Eigenschaft geben können, durch die sie eben etwas anderes geworden sind als alles, was vorher, und vieles, was nachher für die Bühne komponiert worden ist, nämlich die Eigenschaft, daß die dramatische Idee lebendig wird durch eine auf symphonischer Grundlage ruhende musikalische Erfindung.

Das Orchester spielt in dem Wagnerschen Kunstwerke eine ganz andere Rolle als in den Bühnenwerken aller Meister vor ihm, Beethoven eingeschlossen. Denn — so seltsam es ist — der Symphoniker Beethoven war beim Schaffen des „Fidelio" durchaus Opernkomponist, der Dramatiker Wagner aber war bei seinem Schaffen vom „Fliegenden Holländer" an immer — bewußt oder unbewußt — im Banne symphonischer Orchestergestaltung. Das will sagen: die Musik als solche, losgelöst vom Worte, hatte bei ihm eine selbständige Aufgabe. Sie will zwar nicht für sich selbst wirken, sie ist ebenso wie der Gesang streng in den Dienst des Dramas gestellt, aber sie findet zum Zwecke des Verdeutlichens dramatischer Vorgänge eine auf der Opernbühne bis dahin unbekannte Verbindung: nicht zum Ohr, sondern zum Auge des Zuhörers. So gewinnt das Zwischenspiel, das die Gesänge verbindet oder trennt, eine Bedeutung, die es vor Wagner niemals gehabt hat. Denken wir an den ersten Auftritt des Holländers. Jeder Schritt, den er von seinem Schiffe aus tut, jede Bewegung wird musikalisch versinnbildlicht. In einem Nachwort zu der Oper hat Wagner die Übereinstimmung der Gebärde mit der Musik aufs genaueste verlangt und angegeben. Und das Gleiche finden wir in all seinen Werken bis zum „Parsifal".

Wagner will aber nicht nur, daß das sichtbare Geschehen von der Musik getragen wird, daß also die Wahrnehmungen des Auges und des Ohres in Übereinstimmung seien, in der Übereinstimmung, die erst das Wahrgenommene zu etwas als wahr Empfundenen macht; er will auch da, wo die Gebärde versagt und das Wort nicht ausreicht, den Hörer durch die Musik hellsehend machen. Und das gelingt ihm nur dadurch, daß er durch eine ganz bestimmte Behandlung der musikalischen Themen die Gemütsbewegung der dargestellten Personen auf den Zuschauer überträgt. Er tut das grundsätzlich durch die Anwendung des sogenannten Leitmotives, er tut es aber gelegentlich auch — und zwar mit unerhörter Deutlichkeit und Eindringlichkeit — durch die einfache Wiederholung dessen, was wir haben singen hören im Orchestersatz.

Um irgend ein Beispiel anzuführen: Elsa und Lohengrin sind im Brautgemach zum ersten Mal allein und die Seligkeit ihres Liebesglückes lassen sie ausströmen in dem Zwiegesang „Fühl ich zu Dir so süß mein Herz entbrennen, atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht". Das Drama entwickelt sich, Elsa bricht ihren Schwur und fragt Lohengrin, Telramund stürzt herein, Lohengrin erschlägt ihn, Elsa sinkt vom Schmerz zerschmettert nieder an ihm, der in tiefster Trauer nur die Worte singt: „Weh, nun ist all unser Glück dahin"; da klingt ganz zart, fast traumhaft aus dem Orchester heraus dieselbe Melodie, zu der die beiden Liebenden auf der Höhe ihres Glückes gesungen haben „Fühl ich zu Dir mein Herz so süß entbrennen, atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht", und indem die Musik uns so an dieses Glück erinnert, läßt sie uns dessen Verlust so tief und schmerzlich empfinden wie kein noch so beredtes Dichterwort es zu tun vermöchte.

Je klarer Wagner erkennt wie weit er sich von der gebräuchlichen Form der Oper entfernen muß, um das musikdramatische Kunstwerk zu schaffen, das er für die überhaupt höchste

Kunſtform hält, einen umſo größeren Raum gibt er in ſeinen Werken der reinen Inſtrumentalmuſik. Immer bedeutungsvoller werden bei ihm die das ſtumme Spiel begleitenden Orcheſterſätze, immer ausgedehnter und eindringlicher die orcheſtralen Ausklänge der Werke. Der „Feuerzauber“ iſt ein *ſymphoniſches* Gebilde, der Schluß der „Götterdämmerung“ auch. Die Trauermuſik beim Tode Siegfrieds iſt ein Orcheſterſtück von hinreißender Gewalt, ganze Szenen, wie das Waldweben im „Siegfried“, der Karfreitagszauber im „Parſifal“ beruhen vollkommen auf der Orcheſterleitung. Ganz zu ſchweigen von den Vorſpielen, den Verwandlungsmuſiken und Zwiſchenakten, die auch ohne jeden Zuſammenhang mit der Bühne ihre reinmuſikaliſche Wirkung nicht einbüßen.

Selbſt Szenen, wie „Iſoldes Liebestod“ oder „Wotans Abſchied“ ſind im Grunde genommen reine Orcheſterſtücke, zu denen die Geſangſtimme tritt, ohne in ihnen eine unbedingt notwendige Rolle zu ſpielen. Die Entwicklung des Dramatikers Wagner drängte immer mehr zur ſymphoniſchen Geſtaltung, wenn auch ſeine beſondere Begabung ihm verbot, wirklich Symphonien zu ſchreiben. Die Sehnſucht danach, es doch zu tun, hat ihn nie ganz verlaſſen.

Und das Ideal des Symphonikers, überhaupt des abſoluten Muſikers, war für ihn *Beethoven*. Er hat alle großen Muſiker ihrem Werte nach geſchätzt — vielleicht Haydn nicht ganz, der von allen Neuromantikern nicht gerecht beurteilt worden iſt — aber Bach, Händel, Schubert und alle anderen Großen verehrte Wagner durchaus. Jedoch Beethovens Werke allein erſchienen ihm als die überhaupt letzte Höhe, die in der reinen Muſik, alſo der nicht an das Drama gebundenen, erreicht werden könne. Das hat ſeinen guten Grund: es ergänzte ſich da etwas. Wagner, ſtets im Bann des Dramas, kommt doch nicht los von der tiefen Neigung zum ſymphoniſchen Muſizieren, und Beethoven, ſtets im Banne ſymphoniſch geſtalteter Muſik, iſt bei all ſeinem Schaffen immer erfüllt von dramatiſcher Spannung.

Um das zu erkennen muß man ſich freilich deutlich bewußt ſein, daß das Dramatiſche nicht — wie es gemeinhin angenommen wird — mit dem Theater unauflöslich verknüpft iſt. Wieviel dramatiſche Spannung iſt in vielen Liedern von Schubert: in allen „Müllerliedern“, in der ganzen „Winterreiſe“, im „Doppelgänger“, im „Erlkönig“, in „Gretchen am Spinnrade“ und anderen. Und nicht erſt bei Schubert — bei ihm allerdings erſt grundſätzlich und in der Vollendung — finden wir dramatiſche Szenen im Liede. Denken wir nur an das „Veilchen“ von Mozart. Zu den Worten „Ach, aber ach! Das Mädchen kam und nicht in acht das Veilchen nahm, ertrat das arme Veilchen“ hat Mozart ein ganz ausgeſprochenes Rezitativ geſchrieben, das ebenſo gut in einer Oper ſtehen könnte. Und was darauf folgt, die Muſik zu den Verſen: „Es ſank und ſtarb und freut ſich noch“ iſt in der bildhaften Bewegung der Stimmen und in ihrer überraſchenden harmoniſchen Wendung ganz und gar von dramatiſchem Leben erfüllt.

Um es nur kurz zu erwähnen: auch das Wort „tragiſch“ kann man durchaus nicht nur auf Theatervorgänge anwenden. Nicht nur alle großen Erzähler haben tragiſche Wirkungen hervorzubringen gewußt (man denke an „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ von Keller oder an die „Richterin“ von Conrad Ferdinand Meyer), ſelbſt in der bildenden Kunſt findet man auf Schritt und Tritt Kunſtwerke, die von Tragik erfüllt ſind: Rembrandts König Saul, der heimlich an dem Vorhang die Augen trocknet, während David ſingt, iſt eine *tragiſche* Figur, und in dem Selbſtbildnis von van Gogh in der Staatsgalerie in München ſpricht aus dem Geſicht eine aufs tiefſte erſchütternde Tragik. Vielleicht ſieht das nicht jeder, aber es *könnte* jeder ſehen, denn es iſt vorhanden.

So gibt es auch eine Dramatik des ſymphoniſchen Schaffens, und zwar am ſtärkſten in *dem* ſymphoniſchen Schaffen, das ſich nicht an ein Vorbild poetiſcher Art anlehnt — wie es die Werke der ſogenannten „Programmuſik“ tun — ſondern bei der abſoluten Muſik, die ſtets das ausſpricht, was in Worte zu faſſen nicht mehr möglich iſt.

Es liegt ja ſo nahe, daß *die* Kunſt, die in das Unausſprechliche hinabtaucht, dort dem Dramatiſchen und dem Tragiſchen begegnet. Nur iſt es eben ſchwer, wenn nicht unmöglich, wenn man es erkannt hat, das in Worte zu faſſen. Faſt alle Durchführungen in Beethovens Symphonien, die Stellen alſo, in denen er mit ſeinen Themen ringt, haben dramatiſchen Charakter. Es iſt dabei gleichgültig, ob es ſich um ein Thema heiterer Art handelt oder um eines

von düsterer Farbe. Das allererste Thema der 8. Symphonie ist gewiß heiter, fast übermütig; und wie drohend wird es, wenn Beethoven es in der Durchführung in moll bringt, wenn er es zerstückelt und mit den einzelnen Bruchteilen Fangball spielt. Bei richtiger Darstellung ist es atemberaubend diesem Spiel zu folgen und es wirkt wie eine dramatische Auflösung, wie der von den Alten so gepriesene Glücksumschwung im Schauspiel, wenn endlich das Thema wieder in der ursprünglichen Fassung in strahlendem Fortissimo erscheint.

Es ist klar, daß ein Meister mit diesem dramatischen Gestaltungsdrang immer wieder nach der Bühne verlangte. Beethoven hat denn auch fortwährend Opernpläne gehegt: er wollte den „Faust" komponieren, einen „Brutus", einen „Belisar", es schwebte ihm eine Oper „Falstaff" vor; romantische Stoffe haben ihn beschäftigt: „Libussa", „Undine". Ganz ernsthaft hat er sich lange mit dem Gedanken getragen einen Grillparzerschen Text „Melusine" zu vertonen. Aber es ist nie dazu gekommen, es blieb bei dem einen Opernwerk „Fidelio". Für diese merkwürdige Tatsache sind wohl zwei Gründe entscheidend gewesen: daß er beständig nach Texten umschaut, sich aber zu keinem entschließen kann, zeugt davon, daß er an einen Opernstoff ganz besondere Anforderungen stellte, die ihm niemals erfüllt erschienen. Es schwebte ihm etwas Besonderes vor, die landläufige Opernart genügte ihm nicht, genügte wohl vor allem seinem dramatischen Gefühl nicht. Einen Text selbst schaffen konnte er nicht, und mit keinem der Dichter fühlte er sich so eins, daß er sich hätte entschließen können, auf dessen Ideen ganz einzugehen. Die Sehnsucht nach dem Opernschaffen blieb, aber sie führte kein zweites Mal zur Tat. Daß aber die Bedenken größer waren und größer blieben als der Wunsch, den starken Drang zum musikalischen Drama durch das Schaffen eines Werkes zu befriedigen, das zeigt doch, daß Beethoven in dieser Beziehung Hemmungen hatte, die dem geborenen Dramatiker fremd sind. Der Komponist, der von der Bühne nicht lassen kann, m u ß eines Tages seine Bedenken zurücksetzen er würde verzweifeln, wenn er nicht für die Bühne schaffen könnte, und so entscheidet er sich dann eben t r o t z allen Bedenken für irgend einen Text. Mozart hat Texte, die sich so ausgezeichnet für die Opernform eigneten wie „Figaros Hochzeit" und „Don Juan" auch nicht wieder bekommen, aber er hat dann eben solche von geringerem Wert komponiert und es wäre ihm gar nicht eingefallen, auf das Bühnenschaffen zu verzichten, weil er keinen geeigneten Text gehabt hätte. Weber hat die „Euryanthe" mit herrlicher Musik ausgestattet, obwohl er wissen mußte, daß die Textunterlage, die er da bearbeitete, nicht entfernt so gut war wie die zum „Freischütz". Er berauschte sich — eben als geborener Bühnenmensch — an Theatervorgängen und täuschte sich vielleicht gewaltsam über die Schwächen des Opernbuches hinweg. Daß er die schönste Musik, die er je geschrieben hat, dazu verurteilte, kaum je gehört zu werden, hat er freilich wohl nicht geahnt.

Bei Beethoven war das also anders. Und wenn man die Komposition des „Fidelio" genau ansieht, so erkennt man, daß die in dem übrigen Schaffen, dem rein-instrumentalen, so oft bewiesene Anlage zur dramatischen Gestaltung sich bei Beethoven nicht verband mit dem, was man den „Blick für die Bühne" nennt. Wo die Bühnenwirksamkeit schon klar in der Dichtung vorhanden war, da wurde bei Beethoven die musikalisch-dramatische Ausgestaltung so groß und gewaltig, wie bei keinem seiner Vorgänger. Das ist im „Fidelio" durchweg der Fall in der Kerkerszene. In den übrigen Teilen der Oper aber findet man mancherlei Anzeichen, daß dem Meister das Theatermäßige nicht im Blute lag.

Das Quartett im ersten Akt z. B. ist ohne Zweifel ein Musikstück von höchstem Rang. In dramatischer Hinsicht ist es aber geradezu unmöglich! Vier Personen, die alle in der verschiedensten Stimmung sind — von der zartesten Freudenregung bis zur Verzweiflung — singen, was sie bewegt, auf die g l e i c h e Melodie. Das gibt einen herrlichen Kanon, aber eine ganz unglaubhafte Bühnenwirkung.

In der Arie des Pizarro, die ein erregtes Selbstgespräch sein soll, dessen Inhalt beileibe niemand erfahren darf, läßt der Bühnendichter ungeschickter Weise die Wachtmannschaft auf der Bühne stehen; und Beethoven erkennt die Lächerlichkeit dieses Zustandes nicht, sondern komponiert für diese Soldaten den Text:

„Er spricht von Tod und Wunde!
Nun fort auf uns're Runde!
Wie wichtig, wie wichtig muß es sein."

Auch die meisten der sehr schönen Chöre in der Schlußszene haben nichts Dramatisches, sondern wirken rein musikalisch. Es ist dabei bezeichnend, daß Beethoven gerade den Chor, der der Handlung nach besonders tief ergreift — „O Gott, o welch ein Augenblick" — aus einer längst vor dem „Fidelio" geschriebenen Komposition notengetreu entnommen und nur den Text dazu gesetzt hat. Der letzte Schlußchor, ist der Wirkung nach dem Schlusse der 9. Symphonie nahe verwandt, was durch die Ähnlichkeit der Texte:

„Wer ein solches Weib errungen,
Stimm' in unsern Jubel ein"

und

„Wer ein holdes Weib errungen
Mische seinen Jubel ein"

noch deutlicher gemacht wird.

Wie schon einmal gesagt: in allen solchen Dingen war Beethoven Opernkomponist; die Arien, Duette, Terzette, Chöre, die er schrieb, waren, wie es sich von selbst versteht, herrliche Musikstücke, aber das fehlt in ihnen und in ihren Zusammenhängen, was die Oper erst zum dramatischen Kunstwerk macht. Die Musik spielt in ihnen eine wichtige Rolle, ja die wichtigste, sie erhebt sich über die Dichtung, während es im vollendeten Musikdrama umgekehrt sein soll. Auch da soll die Musik tiefe Eindrücke hervorrufen, aber nicht für sich selbst. Sie soll ein Teil des Gesamtvorganges sein, sie soll aber niemals vergessen lassen, daß es sich bei dem Kunstwerk, in dem sie verwendet wird, darum handelt, durch die Mittel des Dramas Anteil an Menschenschicksalen zu erregen.

Das geschieht im „Fidelio" nun in reichstem Maße in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, also in der Szene, die im Kerker spielt. Niemals vorher hatte man auf der Opernbühne etwas Ähnliches gehört, und alles, was nachher kam, ist in gewissem Sinne abhängig von dieser Szene, die grundsätzlich vorausnimmt, was die Meister der Romantik auf den Höhepunkten ihrer Bühnenwerke brachten. Und zu diesen Meistern der Romantik ist auch Wagner zu rechnen, der von dieser Szene früh die tiefsten Eindrücke empfangen hat, und ohne Zweifel durch diese Eindrücke in seinem späteren Schaffen mitbestimmt worden ist.

In dieser Szene ist alles gewaltig und neu. Das Neueste aber, das bis dahin nicht Gehörte und heute noch immer wieder unerhört Wirkende ist die Einleitung zu dieser Szene. Das ganze Stück hat kein eigentliches Hauptthema: wie stammelnd ertönen nacheinander und nebeneinander Bruchstücke, die man nicht einmal Motive nennen kann, weil sie nicht weiter verarbeitet werden. Und doch wirkt das Ganze so, daß der Hörer, schon ehe der Vorhang aufgeht, erfüllt ist von der Stimmung, die nun diesen Akt durchzieht: erfüllt von Jammer und Mitleid, erfüllt von Haß gegen die Tyrannei und von dem Wunsche, ja von der Sehnsucht danach, daß sie gebrochen werden möge.

Die Kunst, so eindringlich musikalisch auf etwas Kommendes vorzubereiten, hat nach Beethoven nur noch ein Meister besessen. Darin berühren sich am nächsten der nach dem Drama ringende Symphoniker Beethoven und der die symphonische Spannung beherrschende Dramatiker Wagner.

Die Einleitungen und Zwischenmusiken Wagners sind ganz anders in der Erfindung als die Beethovens, ganz anders in der Technik und in der Farbe, aber sie sind aus dem ganz gleichen Trieb heraus geschaffen worden. Im Verleugnen des bis dahin Bestehenden geht dabei Wagner weiter als Beethoven. Gerade das Genialste in seinen Werken, — eben das, was sozusagen nicht dem musikalischen, sondern dem dramatischen Drange entsprang — wurde deshalb zunächst von den meisten Zeitgenossen Wagners für Unmusik gehalten, der Verzicht auf Melodie im alten Sinne für Armut. Allerdings muß auch heute noch zugegeben werden, daß Wagner seinen Zuhörern oft nicht wenig zumutet. Wenn z. B. auch das Vorspiel zum zweiten Akt des „Lohengrin" nicht kühner ist als das zum zweiten Akt des „Fidelio", so wird dieses doch leichter erfaßt werden von jemand, der den „Fidelio" zum ersten Male hört als das zum zweiten Akt des „Lohengrin" von jemand, dem dieses Werk neu ist. Denn

der Zuhörer des „Fidelio" weiß, daß Leonore nun in den Kerker hinabsteigen wird. Das ist ihm am Schluß des 1. Aktes gezeigt worden. Er deutet also die nun folgende düstere und quälende Musik unwillkürlich richtig als Kennzeichnung des Kerkers und des in ihm herrschenden Elendes. Wie soll aber der Hörer des „Lohengrin" nach dem jubelnden Schlusse des 1. Aktes darauf kommen, daß die düstere Musik im Beginn des zweiten auf das Unglück Telramunds und den Haß der Ortrud hinweisen!

Es ist sehr fesselnd zu betrachten, wie verschieden Beethoven und Wagner hinsichtlich dessen dachten, was dem Hörer zugemutet werden könne: Bekanntlich hat Beethoven vier Ouvertüren zum „Fidelio" geschrieben, und in den schönsten von ihnen, der sogenannten 2. und der 3. Leonorenouvertüre läßt er ja auf dem Höhepunkte der musikalischen Entwicklung hinter der Szene das Trompetensignal blasen, das in der Oper auf dem Höhepunkte der dramatischen Entwicklung urplötzlich den Glückswechsel herbeiführt. Aber er ist wieder davon abgekommen und hat schließlich an den Anfang der Oper die E-dur-Ouvertüre gestellt, die zwar auch sehr schön ist und ein echt Beethovensches Werk, die aber mit dem Inhalt der Oper wenig zu tun hat.

Wagner kümmert sich oft gar nicht darum, ob der Zuhörer die Anspielungen seiner Einleitungen versteht oder nicht. Um irgend ein Beispiel zu nennen: das Vorspiel zum 1. Akt des „Lohengrin" ist aufgebaut auf der Gralsmusik, deren Bedeutung der Hörer erst ganz am Schluß des 3. Aktes erfährt. Wagner führt hier die Zuhörer in eine Idealwelt, in ein fernes Wunderland, das mit dem, das sie beim Aufgehen des Vorhanges sehen, nicht das mindeste zu tun hat. Es ist nicht ganz leicht, sich nach einer guten Aufführung des „Lohengrin"-Vorspieles auf die Anfangsmusik des ersten Aktes einzustellen. Offenbar hat auch die Furcht vor einem solchen Bruch Beethoven bestimmt die gewaltigen Leonorenouvertüren durch eine weniger erschütternde Einleitung zu ersetzen. Das wäre dann wieder auf den dramatischen Trieb in ihm zurückzuführen. In demjenigen Werk, in dem Wagner seine neuen für das musikalische Drama erkannten Grundsätze zum ersten Male und am reinsten durchführte, im Nibelungenring, hat er alle seine Vor- und Zwischenspiele so gestaltet, daß sie wie das Vorspiel zum Kerkerakt des „Fidelio" unmittelbar und eindringlich in das Geschehen des darauf folgenden Aktes einführen. Später hat er es wieder etwas anders gemacht: das „Tristan"-Vorspiel kann sowohl als Einleitung zum ganzen Werk wie als solche zur ersten Szene gedeutet werden; das zu den „Meistersingern" auch. Wagner hatte eben keinen feststehenden Stil. Der Dramatiker lebte sich auch als Musiker so in die Welt ein, in der seine Werke spielen, daß er von ihr aus gewissermaßen die Weisungen erhielt, nach denen er schuf. Darum gibt es keinen Wagner-Stil, sondern nur einen „Tristan"-Stil, einen „Meistersinger"-Stil, einen „Parsifal"-Stil und so weiter.

Durch Beethovens Werke dagegen geht ein einheitlicher Zug. Auch sie sind untereinander grundverschieden: nicht acht Takte der „Eroica" könnten in der „Pastorale" stehen, nicht acht Takte des cis-moll-Quartetts in irgend einem anderen Kammermusikwerk. Aber Beethoven, der absolute Musiker, empfing das, was er zu gestalten hatte, nicht wie Wagner aus anderen Welten, sondern immer nur aus seinem eigenen Inneren. Wagner hatte viele Seelen in seiner Brust, nämlich die aller seiner Helden und dramatischen Gestalten, sie machte er lebendig, sie sprachen aus seinem Kunstwerk. Beethoven hatte nur eine Seele, die Seele eines leidgeprüften, willensstarken Menschen. So kommt es auch, daß seine Orchesterwerke alle die gleiche, eben die Beethovensche Farbe haben, während jedes Wagnersche Werk auch darin etwas für sich allein Bestehendes, nie sich Wiederholendes ist. Das ist bei Wagner das große Gegengewicht gegen seine Einseitigkeit. Beethovens Vielseitigkeit dagegen setzte ihn in den Stand auch unter Verzicht auf wechselnde Farben die unerschöpfliche Fülle seiner Seelenregungen in unsterblichen Werken zu offenbaren.

So stehen beide am Himmel deutschen Wesens wie zwei helle Gestirne, weltenweit voneinander entfernt und doch eines das andere bescheinend, Licht vom ewigen Lichte, Wert von ewigem Werte, der Menschheit gegönnt, um aus ihrem Glanze Klarheit und Wärme zu gewinnen.

Hochkultur und Volkskunst.

68. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vom 8. bis 13. Juni in Darmstadt und Frankfurt a. M.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Seit der Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sind dessen Tonkünstlerfeste die Arena gewesen, in der, weithin sichtbar, die künstlerischen Strömungen des deutschen Musiklebens um Beachtung und Anerkennung rangen. Mochte dem einzelnen Komponisten auch die Aufnahme seines Werkes in das Programm und die erfolgreiche Aufführung das Nächstliegende sein: Hier ging es stets um mehr als nur um den Einzelnen und sein Werk. Welche tragenden Grundkräfte sollten dem Musikschaffenden eines Zeitabschnittes das besondere Gepräge geben? War es möglich, widerstreitende Gestaltungselemente in gültigen Kunstwerken zur Einheit zu binden? Welche musikalischen Formen und Klangmittel sollten besonders im Vordergrund stehen? — Diese und andere Fragen wurden auf den Tonkünstlerversammlungen herausgestellt, und sie sind oft genug beantwortet worden. Der ADMV konnte also die stattliche Reihe seiner Tonkünstlerversammlungen gar nicht sinnvoller und würdiger beschließen, als indem er dieses Jahr in einem Umfange, wie ihn das übliche Musikleben sonst nicht ermöglicht, die herrschende Frage im Musikschaffen unserer Zeit aufwarf: die Frage nach dem Verhältnis von Hochkultur und Volkskunst.

Diese Frage trat deshalb so in den Vordergrund, weil sie nicht etwa auf jene Veranstaltungen beschränkt blieb, die ausdrücklich für die volkstümlichen Bezirke der Musik vorgesehen waren: das Konzert mit neuer unterhaltsamer Musik in Darmstadt und die Morgenfeier der Studenten in Frankfurt (die Festmusik auf dem Römerberg fiel leider aus). „Volksmusik", d. h. Musik, die — ganz allgemein gesprochen — das Empfinden breitester Kreise des Volkes anspricht, durchdrang vielmehr in überraschender Breite und Tiefe auch zahlreiche Werke, die in anderem Rahmen zu hören waren. Denn Trenkner, Wunsch und Maler nehmen in ihren Werken volksliedhafte Gebilde als Variationsgrundlage, David variiert im Mittelsatz seines Flötenkonzerts ein schlichtes Liedchen, das er schon 1912 über die bekannte mittelhochdeutsche Strophe „du bist min, ich bin din" schrieb und gestaltet außerdem das terzenselige Gesangsthema des ersten Satzes völlig volksliedmelodisch; Bresgen greift auf Volkstanzweisen zurück, Reutter gliedert seinem Ballett Volkstanzweisen sinnvoll ein, Orffs szenische Kantate empfängt ihre scharfe Prägung ganz vorwiegend durch den Geist des Volksliedes und Volkstanzes, Lürmanns „Festlicher Aufklang" ist offensichtlich für große Gemeinschaftsfeiern gedacht und Webers Chorgemeinschaft wendet sich vollends an das Volk als den Mitträger volksliedhaften Geschehens. Selbst Schroeders Streichtrio mit seiner sprühenden Bewegtheit und der gepflegt-unterhaltsame Plauderton von Müllers Oboensonate tragen die Möglichkeit in sich, nicht nur bei einer musikalisch gebildeten Oberschicht, sondern auch in weiteren Kreisen Widerhall zu finden. Kusterer schließlich versucht in seiner Oper, der Volkstümlichkeit durch einen gelösten Komödienton nahezukommen. Dazu die Werke der unterhaltsamen Musik und der Morgenfeier: Das volksmusikalische Element machte sich mit einem Nachdruck geltend, wie dies sicher auf keiner Tonkünstlerversammlung bisher der Fall war, wie es aber der Wichtigkeit der Sache durchaus entsprach.

Dieses volksliedmelodische Weisengut war entweder in Werken vertreten, die auch wieder für das Volksempfinden bestimmt waren, oder es diente als Grundlage für Gebilde, die dann in die Ausdrucksbezirke der musikalischen Hochkultur vorstießen. Der Komponist hatte dieses Weisengut entweder übernommen und erprobte nun seine Formkraft an ihm, oder er hatte auch die Volksweise schon selbst geschaffen — gewiß in mehr oder minder großer Anlehnung an bestimmte Melodietypen des Volksliedes oder Volkstanzes; doch ist dies bei volksmusikalischem Schaffen ganz natürlich, da das Volk auch musikalisch sehr stark auf bestimmte Empfindungs- und Bewußtseinsbahnen festgelegt ist, was sich in der Melodiefindung durch Anlehnung an gegebene Melodietypen äußern muß. „Den Schein des Bekannten erwecken"

nannte dies Johann Abraham Peter Schulz. Überschlägt man den Gesamteindruck, den die Volksweisen eigner Erfindung in den verschiedenen Veranstaltungen der Tonkünstlerversammlung hinterließen, so ergibt sich als erste grundsätzliche und sehr erfreuliche Feststellung, daß die Fähigkeit, elementare, volkslied- und volkstanzhafte Weisen zu finden, im Musikschaffen der Gegenwart bereits weit verbreitet ist und daß sie auch mit beachtlichen Ergebnissen aufwarten kann. Das beweist nicht nur Heinrich Spittas Chorlied „Heilig Vaterland", das ja eine Art „klassischer Fall" des Gemeinschafts-Volksliedes der Jugendmusik darstellt und als solches eigentlich noch nicht wieder erreicht worden ist. Das beweisen auch die eingänglichen und einprägsamen Kernlieder von Ludwig Webers Chorgemeinschaft „Wir schreiten" und von Helmut Bräutigams Kantate „Frühlingsfeier". Weber stellt sein Chorwerk völlig in den Bann des Kernliedes, verzichtet auf größere Kontraste und gliedert ganz knapp und deshalb eindrucksvoll. In Bräutigams Kantate ist das Kernlied allerdings der einzige Vorzug, da die gesprochenen Strecken der Ganzheitlichkeit der Großform zu gefährlich werden; das Werk zerfällt infolgedessen, außerdem bleibt der Komponist zu sehr in einer gewissen stereotypen Art des Kontrapunkt haften. Das Wichtigste, eine wirklich ursprüngliche Melodiefindung, ist aber vorhanden, und die großformale Gestaltung, die richtige Abschätzung der Möglichkeiten eines Themas, kann der Komponist bei seiner Jugend ja noch lernen. Mit der sicheren Hand des erfahrenen Meisters gestaltet Hermann Grabner seine unterhaltsame Orchestersuite „Fröhliche Musik", die stark gegensätzliche, aus dem Geist der Volksmusik geborene Einzelsätze persönlich formt und zu einem leicht eingänglichen Werke vereinigt. Gerhard Maaß bringt in seinen „Handwerkertänzen" zwar keine Volksweisen eigener Erfindung, sondern übernimmt gegebene Fanfaren und Volkstänze. Doch kommt es ihm in seinem Werk darauf an, möglichst scharfe Charakteristiken einzelner Handwerker und ihrer Tätigkeit zu geben. So zieht er nicht nur den Rhythmus und die Melodik des jeweiligen Volkstanzes, sondern auch Harmonik und Instrumentation heran, um die Tätigkeit etwa des Tischlers oder des Schmiedes zu verdeutlichen. Er will also auf den Sinn des Volkes für Gegenständlichkeit wirken, und dies geschieht, wie der Erfolg des Werkes zeigte, sehr treffsicher.

Daß die volksmusikalische Schaffensweise derart im Vordergrund dieser Tonkünstlerversammlung stand, war nun vor allem das Verdienst einer Schöpfung, die die Anwendungsmöglichkeiten volksweisenhafter Gestaltung im Rahmen eines großen Werkes besonderer Art aufzeigte: Carl Orffs szenische Kantate „Carmina burana". Wer diese erstmalig von Schmeller herausgegebene Sammlung mittelalterlicher Fahrendenpoesie genauer kannte, hat sich wohl schon manchmal gewundert, daß noch niemand diese Lieder vertont hat, die nach Musik dringend verlangen und die sicher zur Zeit ihrer Entstehung auch gesungen worden sind. Daß vieles in lateinischer Sprache gedichtet ist, braucht ja noch kein Hindernis zu sein, denn wir zählen diese Lieder schon längst und mit Recht zu den kostbarsten Besitztümern unserer Nationalliteratur; was hier gedichtet wird, ist so typisch deutsch wie etwa Lieder Walthers von der Vogelweide, und die eingestreuten deutschen Volksliedstrophen zeigen ja deutlich genug, welchem Ausdrucksbereich dieser wundervolle Liederkreis angehört: der strahlenden, krafterfüllten Lebensfreude des Volkes, die hier vielfältig dichterische Gestalt annimmt, und sei es auch in kunstvollem lateinischen Reimspiel studierter Fahrender. Orffs Textauswahl stellt das Lied auf die Göttin Fortuna an den Anfang und den Schluß einer dreiteiligen szenischen Kantate, die im ersten Teil Natur- und Liebesfreuden, im zweiten das Zechvergnügen und im dritten Teil ein kultiviertes, doch gleichwohl ausdruckserfülltes Liebesspiel musikalisch ausdeutet. Mag auch stellenweise Gregorianik oder — in dem Lied des bratenden Schwanes — eine grotesk ausgereckte Melodielinie die Gestaltungsweise der musikalischen Hochkultur zur Geltung bringen: Die eindringliche Wirkung dieses Werkes beruht doch in erster Linie auf der selbstsicheren Kraft, mit der Orff die Empfindungswelt von Volkslied und Volkstanz ausschöpft. Schon das unermüdlich schwingende kurze Tonsymbol für das rollende Schicksalsrad ist ein Meistergriff volksmäßiger Musikformung; später wird die Melodik und Rhythmik der „Zwiefachen", der bayerisch-alpenländischen Volkstänze wesentlich; im dritten Teil treten Melodieformen des romanischen Volksliedes auf; die

Quintenparallele als volksmusikalisches Element wird mit großem Geschick herangezogen; die Harmonik meidet alles Unklar-Zerfließende, sie steht geradezu blockartig wuchtig; dazu eine Instrumentierung, die bei allem Sinn für Farbigkeit auf klar gegeneinander abgesetzte Farbwerte ausgeht. Schließlich starke Kontraste zwischen den einzelnen Liedern; die rhythmische Wucht der entsprechenden Teile wirkt auch deshalb so mitreißend, weil lyrische Strecken gegensätzlich ganz andere Seiten des Empfindungslebens wecken: die zarte Vorfrühlingsstimmung von „veris laeta facies", die verhaltene Erotik von „amor volebat undique" und das wunderbar innige, zwischen Versagen und Gewähren erwartungsvoll schwankende „in trutina mentis dubia". Diese Kantate ist ausdrucksmäßig ein Hohelied auf die Kraft ungebrochener Lebensinstinkte und musikalisch ein Zeugnis für die unzerstörbare, immer wieder hervorbrechende Macht der Volksweise, ihrer Melodik und ihrer rhythmischen Gewalt. Wenn das deutsche Musikschaffen der Gegenwart schon ein derartiges Werk herausstellen kann, dann brauchen wir wohl keine Sorge zu haben, daß die allgemeine Sehnsucht nach „volksverbundener Kunst" unerfüllt bleibt.

Verblieben die genannten Komponisten im wesentlichen im Bereich des Volkstümlichen, so bildete für eine weitere Gruppe von Werken die Volksweise lediglich Ausgangspunkt, um von ihr aus in die Bezirke anspruchsvollerer Hochkultur vorzustoßen. Die Lösung einer solchen Schaffensaufgabe braucht, wie das Ergebnis lehrte, nicht immer befriedigend zu sein. Zwar ist in Hermann R e u t t e r s Ballett „Die Kirmes von Delft" der Gesamteindruck ein harmonischer, da der Komponist immer auf der Ebene einer formvollendet gearbeiteten, ziemlich leicht eingänglichen choreographischen Gebrauchsmusik verbleibt, auch da, wo er ins Kunstvolle vorstößt wie in der Chaconne. Wenn dagegen Cesar B r e s g e n Volksweisen als thematische Vorlage einer „Sinfonischen Suite" verwenden wollte, so standen ihm zwei Möglichkeiten offen: entweder ganz kurze Suitensätze zu schreiben, die der Tragfähigkeit der Themen angemessen waren, oder, wenn er schon lange Einzelsätze schreiben wollte, die Themen dann auch wirklich sinfonisch, d. h. entwicklungsmäßig zu verarbeiten. Jedoch ausgedehnte Sätze einer „Sinfonischen Suite" lediglich auf eine primitive Reihungstechnik der Themen aufzubauen: dieses Verfahren muß zu einem klaffenden Mißverhältnis zwischen der Tragfähigkeit der Themen und der Länge der einzelnen Sätze führen. An einem ähnlichen Zwiespalt zwischen Thema und Gesamtwerk leiden auch Werner T r e n k n e r s Variationen über eine Lumpensammlermelodie für Orchester, nur ist der Grund hier ein anderer. Der wirklich tragfähige und auswertbare motivische Gehalt des Themas beschränkt sich auf die ersten zweieinhalb Takte (das Thema selbst spinnt ja dieses Motiv nur weiter); das ist aber zu wenig, um ein immerhin ausgedehntes Variationenwerk zuverlässig zu tragen, die Wirkung verlagert sich infolgedessen zu einseitig ins Klangliche. Ähnlich liegt die Sache bei Hermann W u n s ch s Variationen über ein Schweizerlied, die ebenfalls zu einseitig vom Klang bestimmt sind, stark mit formelhaften Wendungen des spätromantischen Orchesterstils arbeiten und am Schluß mit einem Marsch ins Äußerliche abgleiten. Wilhelm M a l e r hebt ein Liedchen von Purcell, das ihm als Variationenthema dient, durch Linienführung und Harmonik bald in die Bezirke des Kunstvollen, jedoch in geistvoll überlegener, im besten Sinne spielerisch gelöster Weise, die immer eine gewisse Eingänglichkeit gewährleistet. Da auch der erste Satz, ein Rondo, Marsch- und Tanzrhythmen heranzieht, ist ein Werk entstanden, das volkstümliche Elemente und die Schaffensweise des kultivierten, durchgebildeten Musiker originell und deshalb eindrucksvoll vereinigt. Zwei weitere wertvolle Kammermusikwerke zeichneten sich durch den gleichen Vorzug aus, kultivierte Satzkunst und leichte, doch nie ins Seichte abgleitende Eingänglichkeit sinnvoll zu verbinden: Hermann S ch r o e d e r s Streichtrio in e-moll und Sigfried Walther M ü l l e r s Es-dur-Sonate für Oboe und Klavier. Dabei rührt diese „leichte Eingänglichkeit" kaum von der Anwendung volksweisenhafter Elemente her, denn dies geschieht wirklich ausgesprochen nur im Scherzo-Trio von Müllers Sonate. In Schroeders Trio gewährleistet vielmehr eine elementare rhythmische Bewegtheit — die im langsamen Satz aber auch besinnlicher Haltung Raum gibt — die Unterhaltsamkeit, in Müllers Sonate die kurzmotivische, geradezu von selbst ins Ohr fallende Thematik. Dazu verfügen beide Komponisten über ein instinktsicheres Formempfinden, das den Themen keinen Deut mehr zumutet, als sie tatsächlich vertragen können.

Eine andere Gruppe von Werken ging — ebenfalls um volkstümlicher Wirkungen willen — offensichtlich von stilistischen Vorbildern der Hochkultur aus, denen Wirkungen dieser Art abgewonnen werden können. Ludwig Lürmanns „Festlicher Aufklang" orientiert sich an der Klangpracht des Straußschen Orchesters und Hans Lang folgt in seiner „Glückwunschkantate" den Spuren des älteren Chorliedes etwa Haßlerscher Prägung. Hans Weiß, dessen „Kurioser Kaffeeklatsch" in dem Unterhaltungskonzert aufgeführt wurde, also wohl als Unterhaltungsmusik betrachtet werden will, verknüpft kontrapunktisch allerlei humoristisch gedachte Themen, doch bleibt der Humor zu sehr im Satztechnischen stecken; der einfache Mann, für den die Unterhaltungsmusik doch in erster Linie gedacht ist, kann mit solchen — an sich sehr netten — kontrapunktischen Scherzen nichts anfangen. Das unverkennbare Vorbild von Arthur Kusterers Oper „Diener zweier Herren" ist Richard Strauß „Ariadne auf Naxos", und einem flüssigen Parlando, wie es Kusterer geschickt handhabt, wohnen ja tatsächlich erhebliche Wirkungen auf breitere Volkskreise inne; gelingt es dem Komponisten, in den eigentlichen melodischen Teilen einer Spieloper sich noch mehr von seinem Vorbild freizumachen und zu mehr eigengeprägtem Melodiegut zu gelangen, so ist von ihm sicher noch Wertvolles zu erwarten.

Johann Nepomuk Davids Flötenkonzert gibt wohl auch volksweisenhafter Melodik Raum, doch ist die eigentliche Schaffensaufgabe, der es sein Entstehen verdankt ausgesprochen hochkünstlerischer Art; damit eröffnet das Werk die Reihe jener Schöpfungen der Tonkünstlerversammlung, die auf den Überlieferungen unserer Hochkultur aufbauen und als solche verstanden werden wollen. Denn die beiden Schaffensweisen, die David hier zu einer höheren Einheit zu vereinigen trachtet, das virtuose Konzert und die Polyphonie, gehören der musikalischen Hochkultur an. Typisch für David, daß seine Auseinandersetzung mit der Form der Solokonzerte sofort polyphonen Charakter annimmt, doch wird die Polyphonie der Gesetzmäßigkeit der Sonatengroßform unterworfen, im ersten Satz der Sonatenhauptsatzform, im zweiten einer Variationenkette und im dritten dem klassischen Rondo. Das polyphone Prinzip äußert sich nicht nur darin, daß Themen kontrapunktisch aufeinander abgestimmt sind, sondern es verdichtet sich bis zu kanonischen Engführungen mit Spiegelung, Vergrößerung und Verkleinerung, ja im ersten und dritten Satz bis zur Fuge, und die gewichtige Stellung der Polyphonie in diesem Werk wird am Schluß machtvoll betont, indem vier Themen kontrapunktisch übereinandergebaut werden, darunter das wiederaufgegriffene Hauptthema des ersten Satzes. Diese polyphonen Strecken des Werkes stehen nun in einem reizvollen Wechselspiel mit homophonen Partien — gerade deshalb wirken auch die beiden volksliedhaften Themen so ansprechend — und darüber hinaus galt es nun noch, die Solostimme als wirklich beherrschendes Element des Ganzen einzubauen; bei einer derart starken Heranziehung der polyphonen Satzweise war das aber keine einfache Sache, denn polyphoner Satz geht ja auf Gleichwertigkeit der Stimmen aus, während die Solostimme zu herrschen trachtet. Die Lösung dieser schwierigen Aufgabe ist dem Komponisten aber ausgezeichnet gelungen, und da ihm auch wirklich tragfähige Themen eingefallen sind und die Flöte bis in ihre letzten Klangmöglichkeiten hinein ausgenutzt wird, ergibt sich die organische Verbindung all dieser Faktoren in einem Werk, in dem sich heitere Diesseitsfreude und Lebensbejahung mit wahrer Unmittelbarkeit kundtun. Der Komponist musiziert auch selbst mit einer gewissen Unersättlichkeit, und dies wird der Grund sein, daß gegen Ende des Werkes das Gefühl der Länge aufkommt. Der Komponist scheint dies auch selbst gefühlt zu haben, da er im letzten Satz eine Kürzung angibt. Wir würden darüber hinaus vorschlagen, auch die 5. Variation des Mittelteils und die langsame Einleitung zum letzten Satz wegzulassen, wodurch die notwendige Geschlossenheit erreicht wäre und das Werk, das in seiner kühnen und geglückten Verbindung von Konzertstil und Polyphonie einen Sonderfall der zeitgenössischen Musik darstellt, in seiner Einmaligkeit noch besser erkannt werden würde.

Es bedarf solcher neuartiger Versuche zur Neuformung des konzertanten Stils, denn rein — oder doch wenigstens stark vorwiegend — von der virtuosen Seite ist dem Problem kaum noch beizukommen. Das bewies Gerhard Frommels Konzert für Klavier, Soloklarinette und Streichorchester, das bei starkem Überwiegen der Virtuosität der Tragfähigkeit der The-

men zu wenig Beachtung schenkt und infolgedessen zu sehr zerfällt. Polyphone Gestaltungsprinzipien in der Kammermusik zu verwerten unternimmt das gehaltvolle Streichquartett von Otto Besch, das außerdem dem großformalen Zusammenhang durch eine Art „Grundfarbe" (Pizzikato) besondere Beachtung schenkt und vor allem durch seinen ganz verinnerlichten langsamen Satz aufhorchen läßt.

Zwei tiefgehende Eindrücke vermittelte uns schließlich noch der vokale Teil: Die drei Goethe-Gesänge für eine mittlere Männerstimme mit Pauken, Harfe und Horn von Hermann Simon und die „Vier Gesänge vom Tage" für Baß und Streichquartett von Karl Marx. Man könnte diese tiefgehende Wirkung damit deuten wollen, daß die Musik völlig aus dem Wort heraus gestaltet sei. Das ist wohl richtig — vor allem fühlt Simon die Goethesche Sprachmelodie mit größter Eindringlichkeit nach — aber das dringt doch noch nicht bis zum Kern der Sache vor. Man kann durchaus, wie dies z. B. Adolf Pfanner in seinen Liedern mit Streichquartett tut, an Hand der Texte lyrische Stimmungsmalerei betreiben, die an sich ganz gut empfunden ist, ohne aber tiefere Eindrücke auszulösen, eben weil sie zu sehr am Texte hängt und außerdem sich zu abgebrauchter musikalischer Formeln bedient. Marx und Simon dagegen geben in ihren Schöpfungen einem Welt- und Lebensgefühl Ausdruck, das alle Erscheinungen und vor allem sich selbst nur als Teil eines großen Ganzen begreift, hinter aller Erscheinungswelt, hinter Raum und Zeit immer nur den ewig-unwandelbaren, alles belebenden göttlichen Funken spürt. Daß die besten Dichtungen, die diesem Lebensgefühl Ausdruck geben, für vokale Schöpfungen dieser Art gerade gut genug sind, versteht sich von selbst. Aber diese Dichtungen sind doch auch nur wieder Anlaß oder Mittel, wenn sich ein solches Lebensgefühl musikalisch äußern will; sie gehen in ihm ebenso auf, wie der schöpferische Mensch selbst in dem strömenden All-Empfinden seine Individualität auslöscht, um dann allerdings aus diesem Untertauchen im Überpersönlichen neu gestärkt in seinen individuellen Kräften hervorzugehen. Es gibt nicht viele Vokalwerke, in denen sich diese Haltung so klar äußert wie in diesen ungewöhnlichen Werken von Simon und Marx.

Kein Zweifel: Volksmusikalische Gestaltungsweisen gewinnen im Musikschaffen der Gegenwart sichtlich und erfolgreich an Boden; diese Einsicht vermittelte uns höchst nachdrücklich das diesjährige Tonkünstlerfest. Es vermittelte uns aber auch noch eine weitere, außerordentlich wesentliche Erkenntnis: Volkskunst und Hochkultur führen nicht jede für sich ein isoliertes Dasein; sie sind kein dialektischer Gegensatz, sondern sie haben beide die sehr ausgeprägte Neigung, miteinander in Verbindung zu treten, einander zu befruchten. Es bildet sich in der Musik der Gegenwart ein Ausdrucksbereich, den Prof. Müller-Blattau in seinem gehaltvollen Vortrag über „Volksmusik und Kunstmusik" treffend mit dem Ausdruck „Zwischenreich" kennzeichnete. Es ist an sich nichts Neues in unserer Musik, in früheren Zeiten hat es schon manchmal eine wesentliche Rolle gespielt; die Tanzmusik, in deren Verhältnis zu den Bewegungsformen des Tanzes eine Veranstaltung der Tonkünstlerversammlung wenigstens andeutend einzuführen versuchte, war z. B. immer eine wesentliche Provinz dieses „Zwischenreiches". Die immer stärkere Ausbildung dieses Zwischenreiches ist jedoch ein offensichtliches und sehr ernst zu nehmendes Kennzeichen der Gegenwart, und der Freund der deutschen Musik kann nur wünschen, daß in die Musik dieses Zwischenreiches unbeschadet ihrer weithinreichenden Verständlichkeit möglichst viele Elemente der Hochkunst eingehen, damit diese Musik recht starke künstlerische Werte enthält.

Zahlreiche Mitwirkende sorgten für einen fast durchwegs hohen Stand der Wiedergabe. Gut vor allem die Leistungen der Theater, des Hessischen Landestheaters unter Karl Friderich und des Frankfurter Opernhauses unter Bertil Wetzelsberger. Im Konzert außerdem schöne Leistungen unter dem zuverlässigen Hans Rosbaud und dem temperamentvollen Franz Konwitschny, von dem Willen zur Gemeinschaft ersichtlich geleitet das Musizieren von Orchester und Chor der Hessischen Landesmusikschule unter Bernd Zeh. Eindringlich gestaltete Günther Baum Simons Goethe-Gesänge; ein Sonderfall dieses Tonkünstlerfestes die vorzüglichen Bläser: der Klarinettist Michael Mayer, der Oboist Hans Walter Schleif und der Flötist Carl Bartuzat, der das schwierige David-Konzert glänzend meisterte. Dazu viele andere, deren summarische Nennung keine Minderbewertung

bedeutet, sondern die — und sei es in einem Chor oder in einem Orchester — ihr Bestes daran setzten, die oft schwierigen Aufgaben zu lösen!

Mit einem Franz Liszt-Gedächtniskonzert klang dieses letzte Fest des ADMV aus; Prof. Dr. Peter Raabe ehrte damit nochmals den geistigen Urheber und Gründer des Vereins. Zu einer Würdigung der Leistungen dieses Vereins ist hier nicht der Ort, denn dies läßt sich nicht als Anhängsel an den Bericht über die letzte Tonkünstlerversammlung bringen; außerdem leben genügend Menschen, die Jahrzehnte der Geschichte des ADMV miterlebt haben und daher besser zuständig sind. Zwei Empfindungen sei aber doch Ausdruck gegeben: Dem Gefühl des Dankes all den Männern gegenüber, die im Rahmen des ADMV der deutschen Musik so selbstlos und nach bestem Wissen gedient haben; schließlich dem Gefühl der hoffnungsvollen Erwartung, wie sich die Pflege der zeitgenössischen Musik in der Reichsmusikkammer nun gestalten wird. Die letzte Tonkünstlerversammlung hat uns nochmals bestätigt, daß die deutsche Musik der Gegenwart über genügend hochwertige schöpferische Kräfte verfügt, um eine vielversprechende Entwicklung weiterzuführen.

Wollen wir hoffen!

Zur Auflösung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Rede anläßlich der Hauptversammlung zu Darmstadt.

Von Peter Raabe, Berlin.

In der Hauptversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins am 13. Juni 1937 in Darmstadt begründete der Vorsitzende des Vereins, Prof. Dr. Peter Raabe, seinen Antrag, den Verein aufzulösen, folgendermaßen:

Ich komme nun zu dem mit der größten Spannung erwarteten zweiten Punkt der Tagesordnung:

Beschlußfassung über die Auflösung des Vereins.

Um das Formale vorwegzunehmen: dieser Beschluß kann heute nicht gefaßt werden, weil es in dem letzten Paragraphen unserer noch geltenden Satzung heißt:

> Der Verein kann nur durch einen mit einer Mehrheit von drei Viertel seiner Mitglieder gefaßten Beschluß der Hauptversammlung aufgelöst werden. Ist die zu diesem Zweck einberufene Hauptversammlung nicht beschlußfähig, so ist binnen drei Monaten eine neue Hauptversammlung einzuberufen, in der die Auflösung des Vereins mit Dreiviertel-Mehrheit der anwesenden Mitglieder beschlossen werden kann.

Es sind bei weitem nicht drei Viertel der Mitglieder in der heutigen Versammlung vertreten. Demnach ist diese Versammlung nicht beschlußfähig. Wir können aber auch nicht, wie man das früher manchmal getan hat, die Versammlung schließen und für eine Viertelstunde später eine zweite Versammlung einberufen, die dann unter allen Umständen beschlußfähig wäre, weil es in § 25, Abs. 3 heißt:

Jede Hauptversammlung ist mindestens drei Wochen vorher unter Angabe der Tagesordnung und der Anträge durch einmalige Einrückung in den Reichsanzeiger, sowie durch ein an die Mitglieder gerichtetes Rundschreiben des Vorstandes einzuberufen.

Wir müssen also erst wieder eine neue Versammlung einberufen. Das wird geschehen innerhalb drei Monaten, vielleicht innerhalb weniger Wochen. Diese Versammlung kann mit drei Viertel der dann anwesenden Mitglieder die Auflösung des Vereins beschließen.

Der Verein liegt sozusagen auf seinem Sterbebett. Und wenn man auf dem Sterbebett beichtet — ich bin nicht Katholik, aber ich denke mir das so —, dann sagt man einfach die ganze Wahrheit; dann bleibt kein Rest mehr zurück, dann wird keine Rücksicht mehr genommen. Dann ist es einfach Pflicht, klar und offen darzulegen: Wie steht es? Und so will ich jetzt zu Ihnen sprechen.

Daß es zur Notwendigkeit geworden ist, den Verein aufzulösen, habe ich schon in der „Allgemeinen Musikzeitung", in dem kurzen Auffatz, der auf der ersten Seite steht, geschrieben. Ich weiß, daß es allen Mitgliedern, oder doch der weitaus größten Zahl von ihnen genau so geht, wie mir, d. h. daß das vorherrschende Gefühl bei dem, was wir zu tun haben, die Wehmut ist; daß man sich sagt: Wie schade, daß nicht alles so bleiben kann, wie es bisher gewesen ist; es war doch so gut und es ist doch so viel geleistet worden; warum soll das nun auf einmal anders werden? Nun, daß es notwendig ist — ich bitte um Verzeihung, wenn ich das einmal mit meiner Person verquicke —, das können Sie alle schon daraus ersehen, daß ich selber diesen Vorschlag mache und daß ich selber dafür die volle Verantwortung trage. Und da ich ja zu Liszt in einer näheren Beziehung stehe als die meisten anderen



Aufnahme E. Brummer-Essen

Die letzte Hauptversammlung des ADMV in Darmstadt

13. Juni 1937

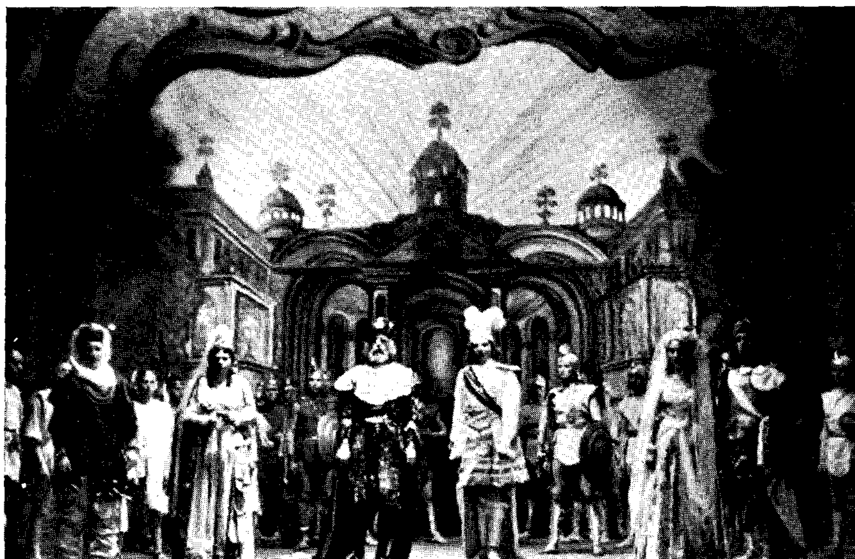
Der Vorstandstisch: (von links nach rechts) Wolfgang von Bartels, Paul Höffer, Prof. Dr. Hermann Unger, Hugo Rasch, Präsident Prof. Dr. Peter Raabe (stehend), Prof. Joseph Haas, Prof. Max Trapp, Dr. Gerhard Tischer, Prof. Hermann Reutter, Prof. Dr. Hugo Holle



Aufnahme Göttinger Händel-Gefellſchaft

G. F. Händel, „Scipio", III. Akt, 8. Szene

(Berenice: Eva Schlee, Lucejus: Günther Baum, Bühnenbild und Koſtüme: Lotte Brill)



Aufnahme Göttinger Händel-Gefellſchaft

G. F. Händel, „Scipio", Schlußlied

(von links nach rechts: Lucejus: Günther Baum, Berenice: Eva Schlee, Ernandus: Hans Friedrich Meyer, Scipio: Franz Notholt, Armira: Karola Goerlich, Laelius: Dr. Max Fiſcher. — Bühnenbild und Koſtüme: Lotte Brill)

Menschen, und da das auch Ihnen nicht unbekannt ist, können Sie sich denken, daß der Mann, der den größten und wichtigsten Teil seines Lebens an die Erforschung der Gedanken Liszts gesetzt hat, nicht leichtfertig das Lebenswerk seines Meisters zerstören wird; sondern daß er nur dann, wenn er die unbedingte Notwendigkeit erkannt hat, hier einen Wandel eintreten zu lassen, überhaupt mit einem solchen Gedanken hervortritt.

Um es vorweg zu nehmen: Es ist mir durchaus nicht etwa vom Herrn Reichsminister Dr. Goebbels „befohlen" worden, den Verein aufzulösen. Herr Dr. Goebbels hat mir bisher überhaupt nichts befohlen und wird mir wahrscheinlich auch in Zukunft nichts befehlen. Der Verkehr mit den obersten Behörden ist nicht so, daß einem da etwas befohlen wird, das man mit den Händen an der Hosennaht entgegennimmt und es ausführt, sondern der Verkehr besteht darin, daß man gemeinsam darüber berät, was notwendig ist. Und als ich in einer langen Unterredung mit dem Minister über unsere Angelegenheit gesprochen hatte, hat er mir den Vorschlag gemacht, den Verein in die Reichsmusikkammer überzuleiten und das Aufgabengebiet der Kammer entsprechend zu erweitern; er erwarte nun meine Vorschläge, in welcher Weise ich das tun wolle. Später habe ich mit Herrn Dr. Goebbels darüber nicht wieder gesprochen.

Wenn ich nun zur Sache selbst übergehe, so möchte ich Ihnen zunächst einen ganz kurzen geschichtlichen Rückblick geben. Es ist eine eigentümliche Fügung, daß unser letztes Fest in einer so engen Verbindung mit Goethe steht. Es ist eine ganz besondere Fügung, daß wir zu diesem letzten Feste nach Darmstadt und nach Frankfurt gegangen sind. Zu beiden Städten hat Goethe in engster Beziehung gestanden. Wir haben Darmstadt und Frankfurt ausgewählt, als wir noch gar nicht daran dachten, den Verein aufzulösen. Dieses Ende — wenn wir es einmal als „Ende" bezeichnen wollen — schließt sich wie in einem Ring zusammen mit einem Anfang, der auch von Goethe ausging. Als im Jahre 1849 in der ganzen Welt Goethes hundertster Geburtstag gefeiert wurde, war von einer Gruppe geistiger Leute in Berlin, namentlich Universitätsprofessoren, Fachleuten allerersten Ranges — ich brauche nur an Humboldt zu erinnern — dem Gedanken Ausdruck verliehen worden, eine Goethestiftung ins Leben zu rufen, die dem deutschen Volke einen Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen bieten sollte. Dieser große Gedanke ließ sich natürlich in der mannigfaltigsten Weise verwirklichen, und Liszt, der viel mehr gewesen ist, als nur ein großer Musiker, der ein ganz großer Denker gewesen ist und eine der stärksten Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts, schrieb damals eine ausführliche Schrift „Zur Goethestiftung", die er mit einem auf Helgoland geschriebenen Briefe dem Erbgroßherzog Carl Alexander, dem späteren Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach überreichte. In dieser Schrift, die bei Breitkopf & Härtel zunächst als Broschüre erschien und später in die „Gesammelten Werke" übergegangen ist, legte Liszt dem Erbgroßherzog einen gewaltigen Plan vor: den Plan einer alle vier Jahre wiederkehrenden Olympiade, d. h. eines geistigen Wettkampfes aller Künste. Einmal sollte in vier Jahren die Dichtkunst herankommen. Es sollten die großen Werke, die in der Zwischenzeit geschrieben waren, preisgekrönt werden; sie sollten dann, soweit es sich um Dramen handelte, auf einer Bühne des Reiches in Vollendung dargestellt werden. Und die Stiftung, hinter der immer der Staat stand, sollte die Kosten für eine würdige Veröffentlichung tragen. Immer wieder nach vier Jahren sollte dann die Plastik daran kommen, die Architektur, die Malerei und die Musik. Jahrzehntelang haben sich Liszt und Carl Alexander mit diesem großen und herrlichen Plane beschäftigt. Es war so gedacht, daß der jeweilige Großherzog von Sachsen der Schirmherr der Goethestiftung sein sollte. Man glaubte damals noch, bis zu Liszts Tode und viel weiter darüber hinaus — wir alle haben ja noch daran geglaubt —, daß das monarchische System in Deutschland niemals abgeschafft werden würde. Man hat sogar nicht geglaubt, daß einmal die kleinen Länder abgeschafft werden würden; das waren Träume, die nur in vereinzelten Köpfen spukten. Liszt jedenfalls glaubte grade dadurch seiner Sache Dauer verleihen zu können, daß er den jeweiligen Großherzog von Sachsen zum Schirmherrn dieser Stiftung machen wollte. Mit zu den Beweggründen, die Liszt später veranlaßt haben, von Weimar wegzugehen, seine Stellung aufzugeben und wieder ein neues unruhiges Wanderleben zu beginnen, gehörte es, daß dieser sein Plan ganz und gar nicht vorwärts zu bringen war. Er mußte sehr bald einsehen, daß von alledem, was er so weitschauend für das ganze deutsche Volk gedacht hatte, nichts zu verwirklichen war. Und so hat er dann, als der große Plan einer Olympiade der deutschen Künste zusammenbrach, das was noch zu retten war, hinübergerettet in den ADMV, der nun das Überbleibsel dessen ist, was eigentlich viel größer und gewaltiger angelegt war.

Liszt hat also von Anfang an daran gedacht, nur alle vier Jahre ein Tonkünstlerfest stattfinden zu lassen. Es ist dann aber in einem begreiflichen Übereifer dahin gekommen, daß man in jedem Jahre — von wenigen Unterbrechungen, verursacht durch den Krieg usw., abgesehen — eine große Heerschau hielt. Wir, die wir dem ADMV schon lange angehören — ich bin seit 39 Jahren Mitglied —, haben uns immer gefragt: Ja, was verlangt die Welt denn eigentlich von uns; wir können doch nicht in jedem Jahre Werke wie die IV. Symphonie von Brahms oder das Heldenleben von Strauß der Öffent-

lichkeit vorsetzen. Es ist ja von jeher so gewesen, daß immer nur in größeren Zwischenräumen unsterbliche Werke herausgekommen sind. Es wäre damals also klüger gewesen, wenn man vor die Leute hingetreten wäre und ihnen gesagt hätte: So stark ist die Produktion nicht, daß wir in jedem Jahre ein Fest aufziehen könnten, bei dem es sich wirklich lohnte, bei jedem Konzert dabei gewesen zu sein; wir wollen lieber vier Jahre warten und dann ein qualitativ besseres Fest bringen. Es ist uns da immer entgegengehalten worden: dann kommen in den drei Jahren, in denen wir pausieren, die Komponisten oder sonst irgendwelche Interessentenkreise, und fühlen sich bemüßigt, den Vorstand daran zu erinnern, daß in jedem Jahre etwas geschehen müsse. Es ist immer ein Wettlauf gewesen zwischen ADMV und den einzelnen Gruppen. Aber der ADMV war immer sehr stark, weil er für sich die Überlieferung und den großen Namen hatte und weil eben doch die Mehrzahl der Einsendungen zu ihm kam. So haben wir es 76 Jahre hindurch gemacht, haben uns so verhalten, wie es in dem Liede heißt:

„— und fest zu glauben in törichtem Traum,
daß es ewig, ewig so bliebe — —“

Ja, meine Damen und Herren, es bleibt nichts ewig, und wenn man noch so viele Gründe für die Güte der Sache ins Feld führen könnte. Es ist grade die Beharrlichkeit gewesen, mit der wir und unsere Vorfahren gearbeitet haben, die uns die Tradition geschaffen hat und uns die besten Einsendungen brachte. Aber nun kam eines Tages etwas dazwischen, was die Lage von Grund auf so veränderte, daß auch der allerhärteste Vertreter der Überlieferung sich fragen mußte, ob es so weitergehen könne, wie es bisher gegangen ist. Und dieses Etwas, das dazwischen kam, war die Gründung des dritten Reiches! Die Umwälzungen, die diese Gründung zur Folge hatte, können wir heute noch gar nicht im vollen Maße begreifen. Darüber werden sich in fünfzig, achtzig Jahren die Historiker noch die Köpfe zerbrechen, was da alles grundlegend geändert wurde und was demgegenüber so stark war, daß es bleiben konnte und bleiben mußte.

Ich brauche in diesem Kreise nicht darüber zu sprechen, daß es ein Irrsinn wäre, zu glauben, nun müsse sich alles wenden, nun müsse man alles ausrotten. Denn nur ganz unreife Köpfe können der Meinung sein, etwas wie die deutsche Kultur beackere man dadurch, daß man zuerst alle Wurzeln herausreißt, alles umgräbt und auf neuem Boden etwas Neues pflanzt. Daß wir das brauchen, was der ADMV geleistet hat, darüber ist sich kein Mensch im Zweifel, der überhaupt urteilsfähig ist. Die Frage ist nur diese: Kann es heute, wo wir eine Reichsmusikkammer haben, wo wir eine Reichskulturkammer haben, wo wir Kammern für alle Künste haben, noch die Aufgabe eines Vereins sein, die Förderung des Nachwuchses auf dem Gebiete der Komposition in die Hand zu nehmen, oder ist das nicht vielmehr die gebieterische Pflicht derjenigen, die nun an der Spitze dieser Kammer stehen. Und nichts anderes hat den Inhalt der Unterredung, die ich mit dem Herrn Reichsminister Dr. Goebbels gehabt habe, gebildet als dieses Thema. Der Minister hat mir gesagt: „Als Liszt damals den Verein gegründet hat, da hat sich — das wissen Sie selbst — kein Mensch um die Komponisten gekümmert; in jener Zeit war die Gründung des Vereins eine große Tat von ihm und seinen Mitarbeitern. In einer Zeit, wo alles noch zersplittert war, wo man sich nur an die Tradition des Überkommenen hielt, wo es sehr schwer war, irgendein neues Werk auch nur irgendwo auf das Programm zu setzen, da war es richtig, daß die Künstler sich sagten: Wir müssen zur Selbsthilfe greifen, wir müssen uns zusammenscharen und müssen dafür sorgen, daß neue Werke aufgeführt werden. Aber jetzt, wo wir die Musikkammer haben, ist da nicht die Musikkammer dazu da? Sie können doch nur gewinnen, wenn Sie die Autorität des Staates und die Reichsförderungsmittel hinter sich haben. Sie können als Präsident der Reichsmusikkammer die gleichen Aufgaben in viel großzügigerer Weise lösen, als Sie das als Vorsitzender des Vereins tun können.“ Und wenn man dann Tage und Nächte lang darüber nachdenkt, jede Einzelheit erwägt, dann kommt man eben dahin, daß der Plan, den Liszt einmal gehabt hat, der Plan dieser großen geistigen Olympiade aller Künste jetzt verwirklicht worden ist in einer der Zeit angemessenen Form durch die Gründung der Reichskulturkammer. Zwar nicht in genau dem Sinne, wie Liszt es geplant hatte: alle vier Jahre eine Olympiade zu veranstalten, aber doch so, daß man für die einzelnen Künste Sachkenner hingesetzt hat, die die geistigen, rechtlichen und materiellen Interessen ihres Faches zu vertreten haben. Wir haben neben der Reichsmusikkammer Kammern für das Schrifttum, für die bildende Kunst, für das Theater, die Presse, den Rundfunk, den Film. Wir haben also, unserer Zeit angepaßt, sieben solcher Hauptstätten, an denen alles zusammenfließen soll, und von denen wieder der Strom ausgehen soll, der die betreffende Kunstform kräftigt und stärkt.

Die Reichsmusikkammer hat drei große Aufgaben von Anfang an gehabt und wird sie immer haben: sie hat das musikalische Gut und den Musiker zu betreuen hinsichtlich der Kultur, hinsichtlich der Wirtschaft und hinsichtlich des Rechtes. Kultur, Wirtschaft und Recht sind die drei großen Säulen, auf denen unsere Kammer ruht. Es ist klar, daß, wenn eine solche Kammer aufgebaut wird, zunächst eine riesenhafte organisatorische Leistung vollbracht werden muß, um die deutsche Musikerschaft, von Strauß, Pfitzner, Furtwängler angefangen, bis zu dem Manne, der Sonntags auf der Kirmes in

der Eifel die Trompete bläst, unter einen Hut zu bringen. Eine solche Organisation muß sich zunächst einmal um die weltlichen Dinge kümmern; sie muß sich mehr um die Wirtschaft und das Recht kümmern, als um die Kultur. Und so ist die Entwicklung bei der Reichsmusikkammer auch gegangen. Man hat Tarifverträge geschaffen; man hat sich mit dem Autorenrecht beschäftigt; man bahnt ein ganz neues Musikrecht an. Man hat überall Zellen gegründet, hat die Netze der Kammer über ganz Deutschland gebreitet. Und nun, wo wir mit diesen Aufgaben so weit zu Rande sind, daß wir sagen können: es ist eine Kammer da, die lebensfähig und die handlungsfähig ist, die die Musiker soweit gekräftigt hat, daß wenigstens ihre wirtschaftlichen und rechtlichen Interessen einigermaßen gesichert sind, wenn auch noch nicht jeder einzelne in den Genuß dessen treten kann was Wirtschaft und Recht zu leisten hat, in diesem Augenblick können wir damit beginnen, die Hauptaufgabe zu lösen, die der Kammer gestellt ist: die deutsche Kultur zu betreuen. Und dabei ist es unmöglich, daß der wichtigste Teil dieser Kulturbetreuung, nämlich die Förderung des Nachwuchses der Schaffenden der Kammer entzogen werden könnte.

Man kann nun zwar denken — und dieser Gedanke ist auch ausgesprochen worden: Man kann das eine tun und braucht das andere nicht zu lassen; also wir veranstalten ruhig weiter unsere Feste des ADMV und die Kammer veranstaltet auch welche und dann wollen wir einmal sehen, wer es besser macht. Nein, so wird im Dritten Reiche nicht mehr gearbeitet. Sondern man sagt: Dieses und jenes haben wir als richtig erkannt und das wird gemacht. Warum? Weil es gemacht werden muß. Weil alle das tun, was der Führer tut mit seinem dämonischen Trieb zu erkennen, was nötig ist. Und wenn es nötig ist, dann wird es gemacht. Und so wird auch das gemacht werden müssen. Aber ich habe auch gesagt, wie es gemacht werden muß, damit nicht von einer amtlichen Stelle nur das Gleiche getan wird, was bisher der Verein getan hat. Ich habe dem Minister gesagt: Ich will in jedem Jahre genau so eine große Veranstaltung machen, wie wir sie bisher in den Musikfesten des ADMV, den Tonkünstlerversammlungen, gehabt haben. Das wird die Reichstagung sein. Und Dr. Goebbels hat mir versprochen, daß diese Reichstagung genau so aufgezogen werden soll wie die Reichstheatertagung. Die Tagung braucht nicht eine ganze Woche zu umfassen; man kann auch bescheidener sein und kann sie dafür inhaltlich wertvoller gestalten. Mit dieser Tagung soll eine Aussprache verbunden sein über alle die Dinge, die im Bereich der Musik überhaupt zu besprechen sind. Es werden also Kongresse damit verbunden werden für Verleger, Musikbetrachter usw. Wir haben auch daran gedacht, internationale Beziehungen anzuknüpfen. Es wäre z. B. längst ein Kongreß nötig gewesen über die Höhe des Kammertones. Alles das wird auf der großen Tagung, die vielleicht „Reichsmusiktage" heißen wird, sich vollziehen. Auch das ist etwas ganz anderes, als wir es bisher gehabt haben. Denn nun komme ich zu einem wichtigen Punkte, bei dem meine Pläne sich lösen von dem, was der ADMV bisher getan hat. Der ADMV hat sich bisher den Teufel um das Publikum gekümmert. Das Publikum ist immer nur dazu dagewesen, die Eintrittskarten zu bezahlen und den Raum zu füllen, damit die Akustik besser wurde. Wir haben uns eigentlich immer darüber gewundert, daß das Publikum sich damit abgefunden hat und trotzdem gekommen ist, namentlich in der Zeit, während der die Atonalität herrschte. Das soll in Zukunft anders werden. Es ist den deutschen Komponisten nicht damit gedient, wenn eine Woche lang jeden Tag ein neues Werk nach dem andern aufgeführt wird, zusammengestellt aus den verschiedensten Stilarten. Sondern es würde ihnen damit gedient sein, wenn das Publikum für diese Aufführungen sich genau so interessierte, wie es sich zu Hause für die Abonnementskonzerte interessiert. Das heißt, es gilt Bekanntes und Unbekanntes zu mischen. Ich will von dem Grundsatz abgehen, daß nur neue Werke aufgeführt werden. Aus zwei Gründen. Erstens, um dem Publikum die Aufnahmemöglichkeit zu erleichtern, also es auch in stärkerer Fülle heranzuziehen. Es soll aus eigenem Willen kommen, nicht nur weil die Leute sich sagen: Ich muß solch ein Fest mitgemacht haben. Sondern es soll aus wirklichem Interesse heraus kommen. Zweitens, weil wir dann einen naturgegebenen Maßstab haben für das Neue, das aufgeführt wird. Nun will ich es nicht etwa so haben, daß in der Mitte des Programms immer die „Unvollendete" von Schubert gespielt wird, oder die „Eroica". Es gibt noch viele Werke unserer Klassiker und der Musiker vergangener Zeiten, die verdienen, aufgeführt zu werden und die man mit großem Interesse wieder hören wird. Solche Werke kann man als Vergleichsobjekte in den Mittelpunkt stellen. Wenn dann vorher z. B. eine Suite von einem lebenden Künstler und hinterher eine Symphonie von einem lebenden Künstler aufgeführt wird, dann kann das Publikum das besser vertragen als bisher. Und dann können wir sagen: Das, was nicht wert ist, neben einem solchen Werke aufgeführt zu werden, das brauchen wir gar nicht zu machen. Wir haben also einen Maßstab. Das ist von großer Wichtigkeit. Es ist das eine grundsätzliche Änderung von hoher Bedeutung, weil damit die Zahl derjenigen, die aufgeführt werden können, etwas vermindert wird. Ich weiß schon jetzt, daß ich mir damit wieder eine große Schar von Feinden auf den Buckel lade, die dann sagen werden: Anstatt die Zahl derer, die aufgeführt werden, zu vermehren, wird sie sogar noch vermindert. Aber wenn ich diese Pfeile nicht abschütteln würde, wenn ich diesen Leuten ihren Willen

täte, dann würde ich wieder andere Feinde bekommen. Darauf kann ich keine Rückſicht nehmen. Das, was ich als richtig erkenne, wird gemacht.

Dieſe Tagungen — jährlich etwa drei oder vier — ſollen über die ganze Spielzeit und über ganz Deutſchland verteilt werden. Bekanntlich hat man namentlich in letzter Zeit — weil man meinte, daß die Arbeit des ADMV nicht ausreiche — vielfach Muſikfeſte veranſtaltet, deren Programme an einen Ort oder an eine Landſchaft gebunden waren: Niederſächſiſche Muſikfeſte, Leipziger Muſiktage uſw. Dem Komponiſten wird wirkſam, d. h. über den örtlichen Erfolg hinausgehend, nur genützt, wenn er außerhalb ſeines Wohnſitzes aufgeführt wird.

Veranſtaltet nun die Reichsmuſikkammer eine ſolche Tonkünſtlerverſammlung in Süddeutſchland — ich hoffe, daß ich die Bezeichnung „Tonkünſtlerverſammlung“, die ich für ſehr gut halte, beibehalten kann —, dann ſollen nach Möglichkeit Norddeutſche zu Worte kommen. Findet ſie in Norddeutſchland ſtatt, ſo ſollen hauptſächlich Süddeutſche aufgeführt werden. Im Oſten des Reichs ſollen die Tonkünſtler aus dem Weſten zu Worte kommen und umgekehrt. Das nützt erſtens den Komponiſten mehr und zweitens lernen ſich ſo auch die Volksſtämme, die ja in Deutſchland ſehr verſchieden ſind, beſſer kennen. Wir erreichen auf dieſe Weiſe eine kulturelle Durchdringung, und das erſcheint mir geeigneter, als die Veranſtaltung von lokalen Feſten. Ich kenne das aus meiner eigenen Erfahrung. Wenn ich in Aachen den ſehr begabten Komponiſten Eidens aufführte, ſo hatte das eigentlich immer nur den Zweck, daß ich ihm ſeine Sachen vorſpielte. Wäre aber Eidens aufgeführt worden in einem Orte, der auch nur dreißig Kilometer von Aachen entfernt liegt, dann hätte am nächſten Tage in der Zeitung geſtanden: Unſer Landsmann Eidens iſt in einer unſerer Nachbarſtädte aufgeführt worden!

Nun gehe ich noch in einem dritten Punkte ab von den Gepflogenheiten des ADMV. Das iſt auch wieder begründet in meiner mehr als vierzigjährigen Erfahrung. Nämlich ich bin dahin gekommen: Man nützt einem Künſtler nichts, wenn man ihn nur e i n m a l herausſtellt, man nützt einem Soliſten nichts, wenn man ihn nur einmal auftreten läßt und ſich dann nicht weiter um ihn kümmert. Dem Komponiſten iſt gar nicht damit gedient, wenn ſein Werk nur einmal aufgeführt wird und dann verſchwindet. Wir ſind zu dieſer blöden Krankheit, dem Uraufführungsfimmel gekommen. Es gibt noch eine ganze Anzahl unter den Herren Kollegen, die nur Uraufführungen herausbringen. Wenn ſie hören, daß das Werk ſchon einmal aufgeführt worden iſt, dann intereſſiert es ſie überhaupt nicht mehr. Wenn man aber ein Werk zum zweiten Male oder zum dritten Male aufführt, ſo iſt dem Komponiſten damit geholfen.

In den Programmen der Tonkünſtlerverſammlungen, die nicht den Charakter einer großen Feſtlichkeit tragen ſollen, muß auch dem fruchtbaren E x p e r i m e n t eine Stelle eingeräumt werden. Die Kunſt kann es nicht entbehren! Das Genie, das ſeiner Zeit vorausſchreitet, ſchreibt oft eine Muſik, die dem Zeitgenoſſen greulich klingt. Es muß auch der neuen Richtung immer die Möglichkeit gegeben werden, ſich neben dem Landläufigen hören zu laſſen. Wenn wir drei ſolcher Tonkünſtlerverſammlungen vorbereiten, ſagen wir einmal: eine in Mitteldeutſchland, eine in Oſtdeutſchland und eine in Weſtdeutſchland, von denen die in Mitteldeutſchland zuerſt ſtattfindet, und es ergibt ſich dabei, daß einmal ein ganz famoſes Werk herauskommt, das unbedingt gefördert zu werden verdient, dann ſehe ich nicht ein, warum nicht dieſes Werk gleich im ſelben Jahre auch in Oſtdeutſchland und in Weſtdeutſchland aufgeführt werden ſoll. Ich gehe ſogar noch weiter. Wenn dieſe drei Aufführungen immer noch nicht genügen das Werk bekannt zu machen, und im nächſten Jahre veranſtalten wir eine Tonkünſtlerverſammlung in Süddeutſchland und in Norddeutſchland, ſo kann auch auf dieſen Tagungen das betreffende Werk wieder geſpielt werden. Das iſt etwas ganz anderes, als der ADMV es bisher getan hat und es hat tun können.

Das ſind die eigentlichen Hauptgeſichtspunkte, die mich bei der Neuordnung der Dinge leiten. Zur techniſchen Ausführung brauche ich einen Stab von Mitarbeitern, die die Partituren beurteilen und darüber Bericht erſtatten. Wir werden uns zuſammenſetzen — anders läßt es ſich nicht machen — und werden die einzelnen Werke beſprechen und ſie uns vorſpielen laſſen, ſo daß alſo mit größtmöglicher Sicherheit die Dinge herauskommen werden, die wirklich Anſpruch auf Förderung haben. Darunter kann, wie geſagt, auch das intereſſante Experiment ſein. Es wird nicht wieder dahin kommen, daß nur der Problematiker als aufführungsreif betrachtet wird. Aber wir wollen auch nicht in das Gegenteil verfallen und uns gemütlich etwas vorplätſchern laſſen, was keinem Menſchen wohl und keinem wehe tut. Sondern wir wollen ruhig auch die Kritik herausfordern.

Ich komme damit zum Schluſſe dieſer Schilderung der zukünftigen Verhältniſſe. Ich möchte, ebenſo, wie es jetzt iſt, auch in Zukunft für die Beurteilung der Neuaufführungen das Publikum mit heranziehen. Ich kann mir nicht denken, daß jemand weniger gern nach einer Stadt kommt und an einem ſolchen Feſte teilnimmt, weil es nun nicht mehr der ADMV veranſtaltet, ſondern es jetzt eine Reichsangelegenheit iſt. Er kommt aus Intereſſe an der Sache. Und die Stärke des ADMV lag ja gerade darin, daß er nicht nur aus Muſikern beſtand, ſondern daß auch Muſikfreunde ihm angehörten. Grade

aus dieser Verbindung des Darbietenden mit dem Hörenden ist etwas Gesundes herausgekommen. Warum soll man das nicht auch übernehmen können! Ich werde an jede dieser Tagungen eine solche Zusammenkunft, wie wir sie hier haben, anschließen, bei der dann also Künstler und Laien zusammensitzen. Wir werden die Laien fragen, was ihnen gefallen hat und was ihnen nicht gefallen hat. Wir belehren sie durch Referate, und wir haben eine Aussprache mit denjenigen, für die wir die Musik machen, so daß, was wir tun, immer lebendig bleibt.

Ich glaube, daß viele von Ihnen jetzt die Auflösung des ADMV und seine Übernahme in die Kammer weniger traurig ansehen werden, weil sie das Vertrauen haben können, daß das Wichtigste, das einzig Wichtige, was ein solcher Verein hat, nämlich seine Arbeit, nicht gefährdet ist, sondern daß gerade diese Arbeit weiter gefördert werden soll.

Und nun zum Schluß noch einmal zurück zu dem Bilde von der Beichte. Auch da darf ich offen sein. Es ist mir folgendes gesagt worden — von Leuten selbstverständlich, die mir wohlwollen —: Ja, so lange Sie Präsident der Kammer sind, ist das alles ja sehr schön und wir haben auch das feste Vertrauen, daß es so gehen wird, wie Sie es sich denken; aber wenn Sie einmal nicht mehr da sein werden, was wird dann geschehen? Ja, meine lieben Freunde, so viel Vertrauen zur Reichsregierung und zum jeweiligen Chef der Reichskulturkammer — der immer der Reichspropagandaminister sein wird — müssen Sie schon haben, daß auf den Posten, den ich jetzt bekleide, immer ein Sachkenner berufen werden wird, der zugleich ein redlicher Mann ist. Und mehr braucht man dazu nicht.

Jetzt, am Ende, möchte ich nur noch einmal die Blicke zurückschweifen lassen in die Vergangenheit, auf das Riesenmaß von Arbeit, die in den 76 Jahren geleistet worden ist, auf den edlen Idealismus, der zutage getreten ist, auf die Warmherzigkeit, auf den Eifer, auf die Schaffensfreude aller derer, die von Anfang an bis zu dieser Stunde selbstlos, ohne je einen Pfennig Bezahlung zu nehmen, der deutschen Musikerschaft gedient haben. Es wäre unmöglich, die Namen aller derer zu nennen, auf die das zutrifft. Der Verein hat, was die Zahl seiner Vorsitzenden anlangt, die durch die Symphonien Beethovens und Bruckners geheiligte Neun erreicht. Ich bin der neunte Vorsitzende. Meine Vorgänger waren: Franz Brendel, Karl Riedel, Hans v. Bronsart, Fritz Steinbach, Richard Strauß, Max v. Schillings, Friedrich Rösch und Siegmund v. Hausegger. Ihnen, lieber Herr Geheimrat von Hausegger möchte ich noch einmal von ganzem Herzen danken. Wir haben viele Jahre zusammen gearbeitet. Zunächst ich als Beisitzer. Später bin ich stellvertretender Vorsitzender gewesen, und dann haben wir in einem wichtigen Augenblick unsere Ämter getauscht. In vorbildlicher Weise ist der führende General zurückgetreten und hat einem anderen seine Aufgabe überlassen, weil er glaubte, daß jener vermöge des Gewichtes seiner Stellung noch mehr leisten könne als er selber vorher geleistet hat. Das ist, rein vom ethischen, menschlichen Standpunkte aus gesehen, etwas so Herrliches, daß wir wirklich mit tiefer Dankbarkeit erfüllt worden sind für Sie, lieber Freund, der Sie in schweren Tagen außerordentlich viel von Ihrer Nervenkraft und Ihrer so kostbaren Zeit für uns alle geopfert haben. Ich danke Ihnen tausendmal und ich hoffe, daß Sie auch unter der neuen Konstellation mein erster Mitarbeiter bleiben werden."

Mit einem dreifachen Siegheil auf den Führer schloß Prof. Dr. Peter Raabe die Versammlung.

Die Tonkünstlerversammlungen in Zukunft ein Recht, aber auch die Pflicht der Reichsmusikkammer.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

„Am 19. Juli 1937 fand in München im kleinen Odeonssaal die satzungsgemäß notwendig gewordene zweite Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt, die einstimmig die Auflösung des Vereins beschloß, der hiermit in Liquitation tritt. Der erste Vorsitzende Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe widmete seinen ehemaligen und jetzigen Mitarbeitern und auch seinem Vorgänger Geheimrat Dr. Siegmund v. Hausegger wärmste Worte aufrichtigen Dankes. Wie schon bekannt, werden künftig die Arbeiten des ADMV von der Reichsmusikkammer übernommen."

Das ist der äußerlich nüchterne Schlußstrich, der dem 76jährigen Bestehen des ADMV ein Ende setzt. Wir haben darüber nicht mehr zu rechten. Und wollen es auch nicht. Denn nun gilt es, unseren Blick noch betonter und noch geschlossener der Zukunft zuzuwenden. Eröffnet wird diese Zukunft von dem Satze „wie schon bekannt, werden künftig die Arbeiten des ADMV von der Reichsmusikkammer übernommen". Wie diese Zukunft von ungefähr aussehen wird, das lehrt Dr. Raabes Rede in Darmstadt. Uns scheint wichtig, daß wir

noch einmal auf einige Punkte dieser grundlegenden Ausführungen Dr. Raabes hinweisen, die den Grundstock zu den Voraussetzungen bilden, auf denen nunmehr die Reichsmusikkammer die traditionsgesättigten Gedankengänge und Taten der Vergangenheit über die Gegenwart hinweg einer gedeihlichen Zukunft zuführen kann.

Die RMK ist jetzt in der Lage, an die Lösung ihrer Hauptaufgabe zu gehen: die deutsche Kultur zu betreuen. Denn der äußere Aufbau der RMK als Organisation der Wirtschaft und des Rechtes ist vollendet. Es ist ein unleugbar glückliches Omen, daß die beiden Komponenten — Überführung der Arbeitsleistung des ADMV in die RMK und Vollendung des Rohbaus dieser Standesorganisation — im Zeitpunkt zusammentreffen. Aus Dr. Raabes Darmstädter Rede ist ebenso glücklich herauszulesen, welcher Art nun weiterhin der Weg sein wird, der in der Neugestaltung der zukünftigen Tonkünstlerversammlungen oder Reichsmusiktage beschritten werden soll.

Zuvorderst die Unterteilung in mehrere Tagungen, die jeweils im Osten, im Westen, Norden oder Süden unseres Reiches stattfinden. Sie werden gekrönt durch den, auch repräsentativ groß aufgezogenen Reichsmusiktag. Zweitens sollen nicht nur neue Werke hiefür ausgewählt und zur Aufführung gebracht werden. Sondern es gilt, Bekanntes und Unbekanntes zu mischen, damit drittens: dem Publikum die Aufnahmefähigkeit zu erleichtern, zugleich ihm einen gesunden Maßstab für die Beurteilung und Einordnung des Neuen in die (nun einmal notwendige!) Tradition an die Hand zu geben. Ist nach menschlichem Ermessen ein neugeschaffenes Werk für würdig befunden worden, den Weg sich zum kulturellen Bestandteil des Volkes zu erobern, so soll es dem Bewußtsein des Volkes durch immer wieder zu erfolgende Aufführungen nahe gebracht, in Herz und Sinn eingehämmert werden. Hier setzt ein unendlich wichtiges Moment für die Gegenwart wie für die Zukunft ein: *Man wird niemals auf das künstlerische Experiment verzichten können.* Man wolle sich die diesbezüglichen Sätze aus Raabes Rede nachdrücklich einprägen, um zu erkennen, daß das Experiment auf musikalischem Gebiete ebenso notwendig ist wie die oft langwierigen Versuche in allen Zweigen der schöpferischen Wirtschaft, in den Erkenntnissen der Chemie oder den genialen Berechnungen der Ingenieurkunst oder sonst einer Sparte, die unser Leben vorwärtsreißt! In der Musik lehren es die Beispiele Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauß und Anton Bruckner. Fruchtbringend dieses Experiment in die Gegebenheiten des Heute, das verpflichtend für die Zukunft ist, einzuordnen, bedeutet selbstverständlich für die Sichter des eingelaufenen Materials die Erfüllung einer Aufgabe, die von höchstem Verantwortungsbewußtsein getragen werden muß. Hiezu zugesellen hat sich seherisch intuitives Feingefühl, das nach Menschenmöglichkeit die Sichter sicher über die schwankende Brücke in das neue Land zu führen hat! *Selbstlosigkeit, Pflichtbewußtsein und Verantwortung vor den großen Aufgaben der Nation sei ihnen Geleit.* An der endgültigen Beurteilung der künstlerischen Ergebnisse sind der Fachmusiker, der Kunstschriftleiter und das Publikum maßgeblich beteiligt. Unter „Publikum" wird niemals die „Masse" zu verstehen sein. Sondern in erster Linie der Musikfreund. Der Freund der Musik, der ohne diese köstlichste Gabe des Himmels nicht zu leben vermag; der sehnsüchtig heißen Herzens Anteil nimmt am Geschehen, an der gesunden Entwicklung der Musik; der sich nicht nur am Borne der in die Unsterblichkeit eingegangenen Werke erquicken will, sondern zusätzlich guten Willens Umschau hält nach Erschließung neuen, ewig sich erneuernden Quells. Musiker und Musikfreund bilden die Phalanx, an deren Spitze der Sachkenner und zugleich *der redliche Mann* führt. Raabe hat in wahrhaft erschütternd einfacher Selbstverständlichkeit mit diesem Worte die Voraussetzung für die Eignung aller zukünftigen Präsidenten der RMK geschaffen. Von hier aus, der verantwortlichen Spitze und Führung möge der Strom der Sachkenntnis und der Redlichkeit begnadet die fruchtbringende Tat mehren.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein ist nicht mehr. Wir glauben richtig und recht gehandelt zu haben, wenn wir den Abschluß einer, in ihrer Größe noch lange nicht abschätzbaren Epoche der deutschen Musikgeschichte, mit ihr der deutschen Musikkultur als historisches Ereignis erster Güte dem Gedächtnis festgehalten haben. Eine wertvolle, durch eine lange Reihe von Jahren ob ihrer glänzenden Fülle (Liszt! Wagner! Bruckner!) bewährte Einrich-

tung mußte weichen, um in neue Formen übergeleitet zu werden. Die höheren, staatspolitisch als notwendig erkannten kulturellen Organisationsformen sind berechtigt, ja zwingen, eine alte Tradition zu brechen, zu zerbrechen, um eine neue Form, der heutigen Staatsordnung gemäß an deren Stelle zu setzen. Wir sind sicher und wollen und müssen dieser Überzeugung erneut und verantwortungsvoll betont Ausdruck geben, daß diese neue Form allen, die es angeht, außerordentlich sehr viel mehr und wiederum Wertvolleres zu geben vermag als der alte, wohl angesehene, aber doch „nur" durch das leichte Band der Freiwilligkeit gebundene ADMV, wobei der Freiwilligkeit der zu leistenden Arbeit niemals Abbruch getan sei. Diese Freiwilligkeit in der zu erfüllenden Arbeitsleistung ist uns so notwendig wie unser täglich Brot! Sie bleibe.

Geraden Sinnes wollen wir in die Zukunft gehen. Denn die Reichsmusikkammer ist nunmehr — wie Dr. Raabe überzeugend klarlegte — bis zu dem Punkte ausgestaltet, der die Bewältigung der neuen Aufgaben in ihrer ganzen Größe gestattet. Darin aber liegt nicht nur die äußere Verpflichtung der Reichsmusikkammer beschlossen, das, ehedem vom Allgemeinen Deutschen Musikverein betreute Aufgabengebiet zu halten, zu vergrößern, auszubauen und würdig zu gestalten. Neben dieser äußeren Verpflichtung der Arbeits- und Festgestaltungen steht im Verantwortungsbewußtsein aller, die es angeht, die sehr viel schwerer wiegende innere Verpflichtung: der deutschen Musik selbstlos zu dienen für alle Zeiten! Diese innere Verpflichtung wiegt umso schwerer, als sie nach außen hin nur schwer greifbar für den kurzen Augenblick unseres Einzeldaseins in Erscheinung tritt. Diese innere Verpflichtung wirkt sich ja erst in den kommenden Jahren aus. Auch für alle, die nach uns wirken werden, sind deren kommende Jahre erst die gute, die schlechte Bestätigung ihrer Leistung im Dienste am Volke. An den Taten werdet Ihr sie erkennen! So mögen denn aus der selbstlosen Erfüllung dieser inneren Verpflichtung die Taten wachsen, die ewige Zeugen sind für die kulturelle Größe auch unserer Zeit. Und sie werden wachsen, wenn wir alle unserer Pflicht genügen und freiwillig darüber hinaus aus vollen Herzen spenden.

Die Aufgabe, die nunmehr die Reichsmusikkammer übernommen, ist groß. Ist darum schön. Wolle man immer des eingedenk sein, eingedenk bleiben. Und mit diesem Bewußtsein wollen wir die Zukunft erwarten.

Vertrauen zur jungen Oper.

Von Alfred Brasch, Essen.

Es will uns scheinen, als ob wir heute erheblich zuversichtlicher in die Zukunft des musikdramatischen oder vorsichtiger gesagt: des musiktheatralischen Schaffens blicken könnten als noch vor einigen Jahren. Denn, wenn wir auf die Uraufführungen der abgelaufenen Spielzeit zurücksehen und noch einen Blick auf die Werke tun, die inzwischen wieder geschrieben worden sind, dann sehen wir nicht nur einzelne Werke von Qualität — die mag es vereinzelt immer gegeben haben — sondern vor allem eine ziemlich allgemeine und offenkundige Bemühung um Niveau und in Verbindung damit einen leider nicht mehr selbstverständlichen breiten Leistungsquerschnitt, der alle Hoffnungen auf eine endgültige Gewinnung der neuen deutschen Oper wiederaufleben läßt. Das wäre in dem Augenblick geschehen, wo das Wort Oper — hier verstanden als allgemeiner Gattungsbegriff für das musikalische Theater — vom Schaffen der Lebenden her wieder einen eindeutigen Inhalt bekommen hätte. Nur eine in irgendeinem Sinne einheitliche Ausrichtung des neuen Schaffens vermag das und kann damit der Oper ihren festen Platz im geistigen Leben des Volkes sichern. Das soll nun nicht heißen, daß eine bestimmte Richtschnur gefunden und vor das Schaffen gestellt werden müsse, verbindlich für jedes neue Werk. Doch gibt es gewisse ideale Forderungen, die sich in der Geschichte der Gattung herausgebildet haben, auf die heute der kritische und noch mehr der unbefangene Betrachter, der Laie, nicht mehr verzichten können. Und diese Forderungen finden wir im Schaffen unserer Gegenwart weithin befriedigt; mehr noch, von-

ihnen aus sehen wir schon heute bemerkenswerte Schritte zu einer neuen Form getan. Davon soll hier an Hand einiger Beispiele die Rede sein.

Die politische Situation der Oper.

Eine besondere Note bekommt die Lage der Oper in dieser Zeit dadurch, daß die diesjährige Reichstheaterfestwoche erstmalig vorwiegend nicht dem Schauspiel, sondern der Oper gewidmet gewesen ist. Einer Gattung des Theaters, die ganz allgemein durch die Richtungslosigkeit, in die sie geraten war, im Ansehen verloren hatte — wir erinnern nur daran, wie oft sie totgesagt wurde, wie häufig sich die Jugend grundsätzlich gegen sie erklärt hat —, ist damit eine offizielle Rechtfertigung zuteil geworden.

Das moderne Schauspiel hat sich längst mit seiner — hier nicht äußerlich verstandenen — Aktualität die Aufmerksamkeit des Publikums sowohl wie verantwortungsbewußter Kulturpolitiker sichern können. Besonders im neuen Deutschland hat es tatkräftige und zielsichere Förderung gefunden. Die bisherigen Reichstheaterfestwochen sind der beste Beweis dafür. Die Oper hingegen kam bisher nur mit einigen repräsentativen Spitzenwerken der Geschichte und sozusagen in zweiter Linie auf den Reichstheaterfestwochen zur Geltung; das zeitgenössische Schaffen fehlte und fehlt noch auf diesen Veranstaltungen, die ein gültiges Abbild des heutigen deutschen Theater in seinem sicheren geistigen Besitz geben sollen. Es ist dazu unumwunden zu sagen, daß das heutige Operntheater einen „sicheren Besitz" an zeitgenössischen Werken — die längst erprobten Meister der ältesten lebenden Generation müssen wir hier ausnehmen — tatsächlich noch nicht aufweisen kann. Hat sich doch noch kein Werk durch mehrere Spielzeiten hindurch mit unverminderter Bedeutung im Spielplan halten können, abgesehen allenfalls von leichter Gebrauchsware an der unteren Grenze der Gattung. Es ist daher nicht Schuld der Programmgestalter der Reichstheaterfestwochen, wenn die Situation für die Oper, verglichen mit der des Schauspiels, so ungünstig ist.

Die Gründe dafür sind nicht ausschließlich künstlerischer Art. Die Entstehung und Verbreitung (durch Druck und Aufführung) einer Oper sind ungleich kompliziertere, langwierigere und nicht zuletzt auch erheblich kostspieligere Vorgänge als die gleichen beim Schauspiel. Schon von der technischen Seite her hat die Oper also wesentliche Hemmnisse. Sie wirken sich naturgemäß nicht nur unmittelbar, sondern auch mittelbar und da sozusagen im Quadrat aus, insofern als die erste Erschwerung durch die äußeren Umstände notwendig auch die Entwicklung der ganzen Gattung hintanhält. Und was hier im Hinblick auf die neue Oper gesagt ist, wirkt wiederum auf das Ansehen der Oper überhaupt zurück. Eine Kunst, die sich an der geistigen Auseinandersetzung der Zeit nicht mit Werken der Zeit beteiligen kann, muß, solange sie diesen Zustand nicht zu ändern vermag, vor einer aktiveren zurücktreten. Dennoch: die Anerkennung, die die diesjährige Reichstheaterfestwoche mit ihrem überwiegenden Opernprogramm bedeutete, ist der Oper nicht unverdient zugefallen.

Der geistige Anspruch.

Die junge Oper hat der musikalischen Bühnenkunst den moralischen Kredit und die — wenn wir das Wort in seinem besten, uns heute wieder gegenwärtigen Sinn verstehen wollen — politische Beachtung erobert. Der Vorstoß Richard Wagners in Richtung auf das seinem gedanklichen Wert nach vollgültige Musikdrama schien im wesentlichen eine einmalige Tat geblieben zu sein. Zwar hatte sie eine Reihe in einem geistigen Sinn bedeutsamer Werke im Gefolge, die ihr mehr oder weniger verpflichtet waren; aber in der breiten Wirkung schienen die Beharrungskräfte die stärkeren zu sein. Die musikalische Sprache hat auf den Wortschatz Wagners nicht verzichtet; doch auch in dieser Spielzeit sind noch Werke erschienen, die seiner Grundforderung nach dramatischer Wahrheit — der Grundforderung einer jeden deutschen Dramaturgie — durchaus nicht entsprechen. Immer noch gilt das Wort hier und dort, daß nichts so sinnlos sei, daß es in der Oper nicht doch gesagt und getan werden könne. Und daß eine gewisse gedankliche Leichtfertigkeit, die durchaus nicht unbedingt vom Übel ist, bereitwillige Ohren findet, das lehrt ein Blick auf die Menge neuer Bearbeitungen leichter ausländischer Werke auf unseren Spielplänen. Um so höher ist es dem überwiegenden Teil der um eine neue Oper Ringenden anzurechnen, wenn sie sich selbst Aufgaben stellen, die nicht

nur von einem artistischen Standpunkt aus wieder ernst genommen werden können. Diese Bemühungen des jungen Opernschaffens sind es, die heute den Glauben an die Oper als eine neben dem Schauspiel grundsätzlich und nicht nur ausnahmsweise gleichberechtigte theatralische Kunst wieder möglich machen. In ihnen manifestiert die noch vor zehn Jahren Totgesagte, daß sie nicht nur noch lebendig, sondern sogar der Entwicklung bemerkenswerter neuer Kräfte fähig ist.

Von den musikalischen Problemen, die letzten Endes natürlich über das künstlerische Schicksal einer musikalischen Gattung wesentlich mitentscheiden, soll hier zunächst einmal nicht gesprochen werden. Sie stehen erst an zweiter, wenn auch keineswegs zweitrangiger Stelle in Frage. Zunächst sind die allgemeinsten Dinge die wichtigsten, und da ist es als erfreuliche Tatsache zu verzeichnen, daß die Mehrzahl der neuen Opern vom Stoff her bereits ein hohes Niveau hält. Da werden Themen der Weltliteratur gewählt, die Geschichte der Kunst und selbst der Wissenschaft gibt anregende Vorbilder. Das Volksspiel vom Faust steht einer Oper Hermann Reutters Pate, die wir — obwohl Ende der vorvergangenen Spielzeit bereits aufgeführt — zum Ergebnis der letzten Spielzeit rechnen dürfen. Novellen Gottfried Kellers lösen zwei Opern aus (Casimir v. Paszthory „Die drei gerechten Kammacher" und Josef Suder „Kleider machen Leute"), ein Lustspiel Geibels regt Josef Lederer zu der (im Rundfunk aufgeführten) Oper „Vormund wider Willen" an. Hermann Henrich schreibt eine „Beatrice" nach Schillers „Braut von Messina". Ottmar Gerster holte sich mit einem „Enoch Arden" nach dem bekannten Tennysonschen Epos einen der größten Erfolge der Spielzeit. De Costers Roman „Die Hochzeitsreise" gibt Hans Schilling einen Opernstoff, des alten Kuhnau heiterer Musikantenroman „Der musikalische Quacksalber" wird bei Erich Sehlbach zum musikalischen Lustspiel. Ludwig Maurick, dessen „Jörg Tilman" vor zwei Jahren das Problem „Zeitoper" in Angriff nahm, wird mit einer „Simplicius Simplicissimus"-Oper erneut hervortreten, während — übrigens an der gleichen Bühne, Düsseldorf nämlich — Fritz von Borries erneut die Zeitoper zur Debatte stellen wird mit „Magnus Fahlander", einem Werk über die nationalen Befreiungskämpfe Finnlands in der Nachkriegszeit. Ein historischer deutscher Dramenstoff beschäftigt Edmund von Borck, der zu den jüngsten Vertretern einer ausgesprochenen Moderne zählt. Und Eduard Künneke will seine Bemühungen um volkstümliches und zugleich künstlerisches musikalisches Theater mit einem „Walther von der Vogelweide" krönen. In Winfried Zilligs „Das Opfer" berührt sich die junge Oper innig mit dem modernen Drama; Reinhard Goerings, des unlängst verstorbenen bedeutsamen Dichters letztes Werk, „Die Südpolexpedition des Kapitän Scott", gibt Zillig das Libretto. Bemerkenswerterweise beschäftigen eine ganze Reihe von bildenden Künstlern die Opernkomponisten in ihrem Bestreben, die junge Oper wieder sichtbar dem Volke vor Augen zu führen. Aber es ist — wenn wir nach den uns schon bekannten Werken urteilen dürfen — keineswegs nur das „farbige" Leben, sondern vor allem das ethische Gesetz und das innerlich berührende Schicksal des Genies, die hier bei der Stoffwahl den Ausschlag zu geben scheinen. Bruno Stürmers Tilman Riemenschneider-Oper, Paul von Klenaus in Stuttgart und an der Berliner Staatsoper aufgeführter „Rembrandt van Rijn", Kurt Stiebers „Dombaumeister" und eine Dürer-Oper Julius Bittners sind da zu nennen. Ihnen schließt sich Sehlbachs zeitnahes Forscherdrama „Galilei" an.

Diese Aufzählung wird nicht vollständig sein, aber sie läßt zweifelsfrei erkennen, wohin der Kurs geht. Beiläufig ein Blick auf ähnliche Bemühungen des Auslandes: in Italien wird man neben Mascagnis schon heute seiner historischen Haltung wegen heftig umstrittenem „Napoleon" Ghislanzonis „König Lear" sehen, der tschechische „Schwanda"-Komponist Weinberger nennt einen „Wallenstein", der ebenso wie die „Thekla von Friedland" des Ungarn Franz Graf Esterhazy von der Schillerschen Trilogie ausgeht.

Selbstverständlich reicht ein bedeutsamer Stoff nicht aus, das Werk selbst bedeutend zu machen; was der Komponist und sein Textdichter, bei vielen neuen Werken übrigens die gleiche Person, daraus machen, entscheidet erst. Bei einzelnen der genannten Werke ist bereits eine auch im Vergleich mit längst zum „sicheren Besitz" gewordenen älteren Werken diskutable innere und äußere Geschlossenheit erreicht worden. Das können wir, den folgenden

Betrachtungen vorgreifend, wohl feststellen. Insgesamt aber begegnet diese breite Front eines anspruchsvollen Opernschaffens wirksam dem häufigen Einwand vor allem der kritischen Jugend, daß die Oper uninteressant sei. Und allein damit schon ist ein erstes Stück festen Bodens gewonnen. Die offenbare, wie auf geheime Abrede hin fast einheitlich zielbewußte Ausrichtung des Schaffens in dieser ersten Frage läßt erwarten, daß es bei diesem ersten Schritt nicht bleiben wird. Dem jungen Schauspiel wird sich bald, so glauben wir, die junge Oper allen sichtbar an die Seite gestellt haben.

Gestalt des Librettos.

Tritt die Wahl des Vorwurfs für ein Opernwerk sozusagen als geistiger Anspruch auf, so muß die Behandlung des Stoffs erweisen, inwieweit ein solcher Anspruch seine innere Berechtigung hat. Erst das Was und das Wie des Librettos zusammengenommen ergeben seinen Wert, und manches unscheinbare Was mag durch das geglückte Wie den Vortritt vor gewichtigeren Stoffen erhalten, wie sie die neue Oper unzweifelhaft bevorzugt, und zwar nicht nur die jüngere Generation, von der wir hier sprechen, sondern auch die ältere. (Richard Strauß' weltgeschichtlicher „Friedenstag" über den Westfälischen Frieden!) Unter dem Gesichtspunkt der Stilbildung hat der große Stoff vor allem eine nicht zu unterschätzende Eigenschaft: erzieherisch zu wirken. In einer xbeliebigen Spielhandlung mögen unlogische oder allzu sehr ans Wunderbare streifende Dinge fast unbemerkt unterlaufen; eine Wallenstein-, Rembrandt- oder Galilei-Oper würde eine solche Entgleisung unbedingt peinlich spürbar machen. Der Stoff bringt gewisse Maßstäbe mit sich. Und schon von daher ist die Bemühung um den großen Gegenstand heute zu begrüßen. Denn der „Opernunsinn" ist noch keineswegs ausgestorben. Bei der Durchsicht der neuen Libretti kann man auch heute noch manches Mal an dem gesunden Menschenverstand der Verfasser zweifeln. Es soll gar nichts gegen das alte Opernvorrecht einer einfachen Handlung gesagt sein; im Gegenteil, der komplizierte Ausdrucksapparat von Szene und Orchester verlangt sie in gewissen Grenzen, der Verständlichkeit wegen. Auch daß das uralte Schema vom unglücklich-glücklichen Liebhaber zum tausendundeinsten Male und mit dem unvermeidlichen Happyend abgewandelt wird, läßt sich durchaus ertragen; selbst der Deus ex machina sei als eines der ehrwürdigsten dramaturgischen Requisite nicht bedingungslos aus der Oper verbannt. Aber daß ein Selbstmordkandidat — wie es in einer erfolgreichen neuen Oper geschieht — einen selbstredend edlen Räuber, der im Gebirge abstürzt, freistehend im freien Fall am Abhang auffangen muß, um dessen unersetzliche Hilfe für seine Liebesaffäre zu bekommen: das ist ein starker Toback, den man gerade dem jungen heutigen Publikum besser nicht vorsetzen sollte. Nicht nur der Wirkung auf das Publikum, sondern ihrer selbst wegen sollte die neue Oper auf alle billigen Mittel verzichten, mit denen sie sich ihren Kredit verscherzt. Selbst zu vielstimmigen Finales sind verwaschene Sentenzen nicht gut genug. Daß übrigens auch primitivste Fehler bei zur Aufführung gelangenden Opern vorkommen, wäre mit einem Quartett eines sentimentalen Werkes zu belegen in dem im undurchsichtigen Gegeneinander die Handlung weitergetragen wird.

Was eine heutige Oper braucht, ist vor allem ein klares und dramaturgisch folgerichtiges Buch. Die recht und schlecht auf eine Reihe wirkungsvoller Szenen und auf musikalische Ergiebigkeit hin zusammengebauten Texte stehen ihr nicht an. Sie bedarf des grundlegenden Handlungs-Gedankens, des im Einzelnen logisch entwicklungsfähigen dramatischen Themas, um den an sie gestellten Ansprüchen zu genügen. Nicht umsonst hat Richard Wagner gelebt und in unseren Tagen seine überragende Bedeutung als Lehrmeister der musikalischen Dramaturgie gefunden. (Franz Rühlmanns weit über das Musikdrama Wagners hinaus wegweisende Interpretation der „theatralischen Sendung" des Bayreuther Meisters hat hierzu die beste Erörterung gegeben.)

Das „dramatische Thema" und seine Durchführung brauchen nun durchaus nicht nur im Sinne des Musikdramas verstanden zu werden. Daß sie auch außerhalb der Wagnerschen Form möglich sind, das ist mit dem Hinweis auf drei grundsätzlich unterschiedene neue Werke leicht beispielhaft gezeigt. So ist Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust" eindeutig fern von musikdramatischen Vorstellungen; aus den verschiedenen Elementen der Faust-

Überlieferung geschöpft baut sich hier eine dicht am Grundgedanken bleibende dramaturgische Variationenreihe mit einem durchaus im alten Sinne theatermäßigen Schluß. Wesentlich mehr zu einer spezifisch neuen Opernhaltung stößt Paul von Klenaus „Rembrandt van Rijn" vor. Die sechzehn Bilder mit ihren Zwischenakten auf der Vorderbühne verbinden dramatisch bedingte Folge unter dem Motto „Genie-Schicksal" mit vom Schauerlebnis her interessanten, Meisterbilder kopierenden Variationen über das Thema „Malerleben". Gegen das Reuttersche — übrigens in Wirkung und Anforderung technischer Art zugänglichere — Werk besonders auffällig und aufschlußreich ist die Gestaltung des Schlusses. Die Höllenfahrt des Faust und der heitere Kehraus der braven Bürger fußen auf alten erprobten Opernmöglichkeiten, wie sie — im Kern — beim „Don Juan" nicht anders genutzt sind. Klenau löst am Schluß seiner Oper die Begriffe von Raum und Zeit auf, verläßt also die rationale dramatische Wahrheit. Nach einer Vision (den jungen Rembrandt zeigend) stirbt der alte Meister; ein Auftritt mit einem spielenden Kind bringt eine melancholische Note, die durch die folgende, in einer kirchlich-festlichen Beerdigungszeremonie nur eben noch am Gegenständlichen gehaltenen Apotheose in pathetische Weiten gesteigert wird. Hinter dem Chor „mit emporgestreckten Armen" verwandelt sich die Szene dann in den Sternenhimmel, und eine Sprechstimme vollendet den apotheotischen Gedanken: „Heilig sei dein Vermächtnis! Lehre mich, Meister, zu lieben . . . mache uns sehend." Wie bei Klenau, so bekommt auch bei einem anderen Komponisten, der wie dieser sein eigener Librettist ist, der Chor am Schluß aus dem innersten Kern der Idee des Werkes heraus eine gewichtige Bedeutung: in Erich S e h l b a c h s „Galilei". (Vgl. dazu das Sehlbach-Aprilheft der ZFM.) Mit dramaturgischer Folgerichtigkeit tritt da nach der Auflösung des dramatischen Konfliktes die Szene zurück. Die Welt hat dem greisen Forscher weder im Guten noch im Bösen noch etwas zu geben; jenseits des Gegenständlichen aber gehört seine Tat jetzt dem Reich des Geistes an. Ohne eine Verwandlung löst sich das Bild auf und läßt nur noch die beherrschende Gestalt Galileis vor dem aufleuchtenden nächtlichen Himmel erkennen; ein Chorus mysticus gibt dem Sinn des Forscherlebens klingenden Ausdruck: „Aus der Tiefe des ewigen Lichtes grüßen wir dich".

Es ist häufig von der neuen Opernform als von einer chorisch-oratorischen gesprochen worden. Carl O r f f hat mit seinen musikalisch ungemein geistvollen und einfachen „Carmina burana" den letzten wichtigen Beitrag zu diesem Problem gegeben. (Der nächste dürfte Zilligs „Opfer" sein.) Bei ihm steht das Chorische im Sinne der Tragödie im Mittelpunkt; das Solistische und damit die in Andeutung gegebene Handlung ist durchaus als ihm entfließend zu verstehen. Wir können und wollen hier die Frage nicht aufrollen, inwieweit die auch von anderen — z. B. Maurick in seinem „Jörg Tilman" — schon behauptete entscheidende Rolle des Chores d i e Lösung einer unserer Zeit gemäßen Opernform darstellt. Immerhin erscheint uns der von Sehlbach gelieferte Beweis, daß auch aus einer musikdramatischen Form der Chor als selbständiges statisches Element folgerichtig entwickelt werden kann, außerordentlich wichtig.

Die oratorische Haltung, die sich so stark — wenn auch verschiedenartig — im jungen Opernschaffen findet und die auf den ersten Blick und zumal für eine musikdramatische Einstellung im Sinne Wagners vielleicht als dem Wesen des Theaters widersprechend erscheinen könnte, kann sich auf eine ganz große, gleichfalls aus dramaturgischen Notwendigkeiten gefolgerte Vorgängerin berufen: Der „Fidelio"-Schluß stößt über das pathetisch-apotheotische Opernfinale hinaus in die Statik des Oratoriums vor, nicht trotz, sondern gerade wegen der unerhörten dramatischen Wucht des Beethovenschen Werkes. Wie tief sich dabei Beethoven mit unserer Zeit berührt, dafür mag ein Zitat aus der ausgezeichneten Arbeit über Beethovens Weltanschauung und ihren musikalischen Ausdruck von Arnold Schmitz (in der Festschrift des Beethovenhauses für den sechzigjährigen Ludwig Schiedermair) einen Hinweis geben: „Das Erscheinen des Ministers, der die verletzte Ordnung, Gerechtigkeit und Freiheit wiederherstellt, ist (darum) nicht das Erscheinen eines Deus ex machina, nicht ein letzter Schimmer der Operngöttererscheinungen in den Opern Rameaus und Glucks, nicht eine unerwartete Schlußwendung, wie sie uns in der französischen Revolutionsoper begegnet, sondern die einzig mögliche Lösung, die das große überpersönliche Pathos der Beethovenschen Musik

überhaupt duldet. Weder Florestan noch Leonore erringen sich aus eigener Kraft die Freiheit; sie halten nur durch ihre Tugenden das Verderben auf und machen sich dadurch würdig, daß ihnen durch eine höhere Macht die Freiheit wiedergegeben wird. So ist denn auch in der entscheidenden Fidelio-Fassung der letzte Rest revolutionärer (dramatischer. Verfasser) Rachechöre beseitigt." Schmitz spricht vom politischen Charakter der „Fidelio"-Musik und gibt dafür Erläuterungen, die die aktuelle geistige Bedeutung des Werkes überzeugend beleuchten. Darüber hinaus muß es uns in unserem Zusammenhang mit Genugtuung und Hoffnung erfüllen, daß in der jungen deutschen Oper dieser mächtige Geist über neuere Ideale hinweg bei der Gestaltung der Formen unserer Zeit irgendwie wiederauflebt.

Das musikalische Problem.

Wir haben den Schatten eines der größten Musiker heraufbeschworen und sehen uns nun unausweichlich vor der Frage nach der Art der heutigen Opernmusik an sich. Sehr uneinheitlich ist das Gesicht der reinen Musik, nicht einmal in Altersgruppen lassen sich die lebenden Komponisten einigermaßen zusammenbringen; sieht das Bild in der Oper nun auch auf diesem Gebiete einheitlicher aus?

Was immer wieder die großen Musikfeste lehren, daß die Entscheidungen der Entwicklung im allgemeinen in den kleinen musikalischen Formen der Kammermusik fallen, das trifft auch die Oper. Nehmen wir die keineswegs abstrakt wirkende, sozusagen in ihrer Theatermäßigkeit wieder dramatisch blutvolle Atonalität des Klenauschen „Rembrandt van Rijn" aus, so werden wir in der Oper der vergangenen Spielzeit kaum einen „neuen Ton" finden. Die Ziehharmonikaklänge der bis zur derben Volksmäßigkeit gehenden „Enoch Arden"-Oper Gersters sind nicht substantiell, sondern nur „adjektivisch" neu; ähnliches würde sich von anderen Werken sagen lassen, die neue Klänge bringen. Ein Sonderfall allerdings ist die Orffsche Bühnenkantate „Carmina burana", deren Instrumentarium zwischen Klavier mit Schlagzeug, silbernem Geläute und dem großen Orchester wechselt und von dem überaus straffen und einfachen Linienbild der Partitur nicht zu trennen ist. Aber von dort bis zur Oper, von diesem Werk, das zwar für die Szene, doch ohne szenische Vorstellung geschrieben ist, ist eine Verbindung ohne weiteres nicht herzustellen.

Aber darauf kommt es ja auch nicht an, ob die Oper auf musikalischem Gebiet grundlegend Neues zu sagen hat oder nicht. (Die Neutönerei um jeden Preis ist längst verdächtig genug.) Auffällig aber ist, daß gewisse ältere Elemente vor allem der Barockmusik häufig spürbar werden, im Thematischen wie in der Form. Darin treffen sich selbst Gegensätze wie Orff und Reutter, der die Wirtshausszene seines „Faust" als ein geschlossenes Stück über „Der liebste Buhle" musiziert. Vielleicht gehört auch das zusammen: daß die junge Oper, die wir auf einem bemerkenswerten Wege zum bedeutsamen Stoff und zu einer ihr eigenen Dramaturgie sahen, für das musikalische Experiment nicht zu haben ist, sondern im Musikalischen aus dem gesicherten Besitz der Tradition heraus schafft.

Und doch wahrt sie auch dabei eine eigene Haltung, die allein aus der geschichtlichen Situation heraus nicht zu verstehen ist, für die man schon eine instinktive Sicherheit eigener Wegsuche annehmen muß. Nach dem Musikdrama Wagners mit seiner dichterisch-musikalischen Psychologie ist die Unbedingtheit der musikalischen Maßstäbe, die man heute immer wieder feststellen kann, durchaus nicht als selbstverständlich hinzunehmen. Wir nannten schon die musikalische Geschlossenheit der Szene, wie sie bei Reutter und anderen festzustellen ist; der Zug in die oratorische Ausweitung und damit eine neue Form steht zweifellos unter musikalischen Gesetzen, die sich die szenischen Möglichkeiten erst suchen; und die Hinneigung zum Lyrischen, die wiederholt, zuletzt in der „Massimilla Doni" des Schweizers Othmar Schoeck (übrigens nach einer Novelle Balzacs geschrieben), festgestellt wurde, hängt mit diesen Dingen eng zusammen. Alles das wiegt uns die auf den ersten Blick vielleicht verdächtige Bemühung um nach der Meinung älterer Ästhetiker nicht leicht der Musik geneigten großen Stoff wieder auf; man mag darin fast schon so etwas sehen wie eine Neugeburt der Oper aus dem Geiste der Musik selbst.

Vor allem: Aufmerksamkeit!

Am Ende unserer optimistischen Rundschau über die jüngste Oper, der uns ihr Trieb von der Musik her und ihr Drang ins allgemein Bedeutsame Vertrauen und Hoffnung zu schenken berechtigen, dürfen wir wohl noch einen kurzen Blick auf die Situation werfen, die um sie herum in den Kreisen der Fachleute besteht. Uns liegt eine Nummer einer wichtigen Theaterzeitschrift vor mit einer Statistik der abgelaufenen Spielzeit. Aus ihr können wir zwar kein Bild der Wirksamkeit der jungen Oper gewinnen, wohl aber ablesen, welche Aufmerksamkeit die junge Oper noch erst gewinnen muß, bis sie nicht mehr nur durch Zufälle ihr Fortkommen finden soll. Es sind dort die erfolgreichsten neuen Opern aufgezählt mit der Anzahl der Bühnen und Aufführungen. Der Verfasser des Artikels hat aber nicht erfahren, daß eines der wichtigsten Werke nicht nur in seiner Stadt — Berlin nämlich —, sondern auch noch an einer anderen Bühne aufgeführt worden ist; und ein bedeutsames Werk wie Sehlbachs „Galilei" — das nicht etwa ein leicht übersehenes Erstlingswerk war —, ist nicht berücksichtigt, obwohl es eine höhere Aufführungszahl erreicht hat als drei von den sieben genannten. Diese unsere Feststellung soll kein Vorwurf sein, aber der Tatbestand beleuchtet die Lage zu deutlich, als daß wir darauf verzichten dürften, ihn klar zu legen. Aus ihm erhellt, wie notwendig es gerade im gegenwärtigen Augenblick eines neuen Opernwerdens ist, immer wieder für das musiktheatralische Schaffen der Gegenwart zu verlangen: Vertrauen und vor allem und zum mindesten Aufmerksamkeit!

Franz Anton Hoffmeister und die „Göttweiger Sonaten".

Von Ernst Fritz Schmid, Ansbach-Tübingen.

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns wieder dem weiteren Lebensgang Hoffmeisters zu, der ihn als Verleger den Weg zu Beethoven und, was für seine Zeit noch erstaunlicher ist, zu Johann Sebastian Bach, finden läßt. Gegen Ende des Jahres 1798 scheint er sich zu einer Aufgabe seines Wiener Verlages entschlossen zu haben, zwar nicht dem Namen, aber doch der verlegerischen Arbeit nach. Der letzte Wiener Stich, den ich bisher in seinem Verlag nachweisen konnte, trägt die Plattennummer 306 und dürfte um 1798 erschienen sein.[56] Hoffmeister begab sich Ende dieses Jahres zusammen mit dem Flötenvirtuosen Franz Thurner[57] auf eine Reise, die ihn nach London führen sollte. Da er damit rechnete, längere Zeit von Wien abwesend zu sein, scheint er auch seine Tätigkeit als Kapellmeister dort aufgegeben zu haben[58]. Im Frühjahr 1799 finden wir ihn mit Thurner zusammen in Prag wieder. Am 20. Februar 1799 gibt er hier im k. ständischen Theater eine musikalische Akademie, bei der er sein „Gebet des Herrn" auf einen Text von Professor Meinert zur Aufführung bringt. Eine von Dlabacz wiedergegebene Besprechung der Aufführung aus Nr. 17 der Prager Neuen Zeitung vom Jahre 1799 ist außerordentlich günstig. Es werden die „ganz neuen Ideen" des Werkes gerühmt, die feine Verteilung von Schatten und Licht, die Beseelung und richtige Deklamation des Textes, die „herrlichste Begleitung der Instrumente"; kurz, der Beurteiler erklärt,

[56] Es sind dies Stimmen zu „III / Duos Concertans / pour / Deux Violons / . . . / Oeuvre 8 des Duos pour Violon / A Vienne / chez Hoffmeister." Ex. im Stift Göttweig. Die früheste Plattennummer seines Wiener Verlags fand ich mit der Nr. „11" als „III / Duetti / per / Due Violini. / Composti Dal Signore / F: A: Hoffmeister / Op. 1 / à Vienna presso Hoffmeister." Dieser Stich war, wie mehrere noch frühere Stiche Hoffmeisters, und wie auch die noch früheren aus der Zusammenarbeit Hoffmeister-Gräffer, zuerst ohne Plattennummer erschienen und mit anderem Titelblatt: „III / Duetti / â / Violino Primo / et / Violino Secondo / composti / Dal Signore Franc. Ant. Hoffmeister / In Vienna presso Hoffmeister Maestro di Capella / et Mercante di Musica." Ex. beider Stiche im Archiv der Gesellsch. d. Musikfreunde, Wien, unter Sign. IX 8167.

[57] Gottfried Johann Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen . . . Bd. I, Prag 1815 Sp. 647 nennt Thurner wohl irrtümlich einen Hornisten.

[58] Gustav Schilling, a. a. O.

Hoffmeister habe mit diesem Werk „unvergeßliche Proben seines Talentes" gegeben[59]. Erheblich anders sieht eine Besprechung in der damals führenden Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung aus. Hier wird das Werk und seine Prager Aufführung so schlecht als nur immer möglich behandelt und Hoffmeister die Gabe zur Vokalkomposition geradezu abgesprochen, wenn auch nebenbei festgestellt wird, die Musik dieses Paternosters sei immerhin gelegentlich bemerkenswert „durch gute Gedanken, nicht vernachlässigte Harmonie und Mannigfaltigkeit der Begleitung". Aber als Quintessenz der ganzen Besprechung erscheint der Satz: „Hr. Hoffmeister schreibt artige Quatuors, Quintetts, auch wohl zuweilen größere Instrumentalsätze, als Sinfonien: aber in das Gebiet der Singkomposition, und am wenigsten in den erhabenen Styl, ins Pathetische, sollte er sich nicht wagen."[60] Inzwischen hatte sich Hoffmeister aber in Prag noch weiter als Chorkomponist gezeigt. Die Wiener Presse bucht diesen Erfolg des einheimischen Künstlers und berichtet, er habe in einer Akademie des Prager Musik-Dilettanten-Ausschusses im Konviktsaale zu Gunsten der durch Wassersnot geschädigten Armen Prags seine Kantate „Deutschlands Nazionalstärke" gegeben; auch habe sein Reisegefährte Thurner, mit dem er sich auf einer Reise nach London befinde, ein Flötenkonzert vorgetragen[61]. Hoffmeister hatte mit seiner patriotischen Kantate einen Beitrag zu der damals allenthalben im Reich aufflammenden Begeisterung gegen den korsischen Eroberer geliefert.

Die nächste Nachricht über Hoffmeister, die uns überliefert ist, sagt, daß er auf seiner Reise nach London in Leipzig stecken geblieben sei[62] und daß er nun hier wohl noch im Lauf des Jahres 1799, spätestens aber zum 1. Januar 1800, zusammen mit dem Organisten an der kurfürstlich sächsischen Hofkapelle, Ambrosius Kühnel, eine Doppelfirma unter dem Titel „Bureau de musique" gegründet habe, aus der später der heute noch blühende Verlag C. F. Peters hervorging[63]. Es ist nun sehr ehrenvoll für Hoffmeister, daß er, während sich sein Partner Kühnel sehr zurückhielt, gleich an den Anfang seiner neuen Leipziger Verlagstätigkeit zwei große Unternehmungen stellte, die ihm heute noch unvergessen sein sollen: eine Gesamtausgabe der Orgel- und Klavierwerke des damals in weiten Kreisen halb verschollenen Johann Sebastian Bach und eine sehr enge Zusammenarbeit mit Beethoven, dessen nahe Bekanntschaft er dem freundschaftlichen Ton des nunmehr einsetzenden Briefwechsels zufolge schon seit langem in Wien gemacht haben mußte.

Die nähere Beleuchtung von Hoffmeisters monumentaler Bachausgabe würde im Rahmen dieser Ausführungen zu weit führen; ich möchte sie mir daher für eine andere Gelegenheit vorbehalten[64]. Schon unter den frühesten Stichnummern des Verlags (die Nummerierung beginnt nun ohne Rücksicht auf die Wiener Verlagsnummern Hoffmeisters wieder mit 1) finden wir zahlreiche Lieferungen der Bachausgabe, die sehr häufig Erstausgaben bringen und damit die Werke des Altmeisters deutscher Musik zum ersten Mal den weitesten Kreisen der deutschen Tonkünstler und des deutschen Publikums erschließen. So erscheinen schon seit 1801, nachdem Hoffmeister in der Presse seine Ausgabe von „J. Seb. Bachs sämtlichen theoretischen und praktischen Klavier- und Orgelwerken" angekündigt hatte[65], unter anderem:

[59] Gottfried Johann Dlabacz, a. a. O.

[60] Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1799, April, Sp. 441. E. L. Gerber, Neues Lexikon . . . a. a. O. berichtet, Hoffmeister habe sein „Gebeth des Herrn" schon im Januar 1799 zweimal in Prag aufgeführt.

[61] Wiener Zeitung 1799, S. 722.

[62] Gustav Schilling, a. a. O.

[63] Robert Eitner, Quellenlexikon, a. a. O. berichtet, er habe schon auf einem Druck von 1799 die Doppelfirma Hoffmeister-Kühnel gefunden, wobei Hoffmeister sich als „Kapellmeister aus Wien" bezeichne. E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . a. a. O. nennt lediglich 1800 als Gründungsjahr des Doppelverlags, während A. W. Thayer, a. a. O. S. 180 den 1. Januar 1800 als Gründungstermin annimmt.

[64] Vorläufig sei auf meine Studie „Beethovens Bachkenntnis" im Neuen Beethovenjahrbuch Jg. V 1933 S. 64 ff., 80 f. verwiesen, wo diese Fragen bereits gestreift sind.

[65] Nr. 4 des Intelligenzblattes der Zeitung für die elegante Welt von 1801. Die Lieferungen der Bachausgabe erschienen wie die andern Veröffentlichungen des neuen Verlags zuerst

Plattennummer 51:	15 zweiſtimmige Inventionen für Klavier.
Plattennummer 52:	Toccata d-moll für Klavier.
Plattennummer 56:	15 dreiſtimmige Inventionen für Klavier („Sinfonien“).
Plattennummer 66: 67: 68: 71: 72: 73:	6 Partiten für Klavier („Exercises pour le Clavecin oeuvre I“)
Plattennummer 74:	Chromatiſche Fantaſie und Fuge.

Es folgten die Goldbergvariationen, die c-moll-Fantaſie für Klavier, die franzöſiſchen Suiten und anderes mehr, darunter auch der erſte Teil der „Klavierübung“. Wie warmen Anteil Beethoven an dieſem Unternehmen genommen hat, iſt bekannt. Es ſei nur an die berühmte Stelle aus ſeinem Brief an Hoffmeiſter vom 15. Januar 1801 erinnert, wo er ſchreibt: „Daß Sie Sebaſtian Bach's Werke herausgeben wollen, iſt etwas, was meinem Herzen, das gantz für die Hohe große Kunſt dieſes Urvaters der Harmonie ſchlägt, recht wohl thut und ich bald in vollem Laufe zu ſehen wünſche, ich hoffe von hier aus, ſobald wir den goldenen Frieden verkündigt werden hören, ſelbſt manches dazu beizutragen ſobald ſie darauf praenumeration nehmen“[66].

Ehe wir auf Hoffmeiſters Verhältnis zu Beethoven eingehen, ſei noch kurz ſeine Stellung zu Joſeph Haydn geſtreift. Es iſt kein Zweifel, daß ihn mit dieſem Meiſter gleichfalls perſönliche Bekanntſchaft verband. Inwieweit er als Haydn-Verleger eine ähnlich ehrenvolle Stellung einnimmt, wie als Mozartverleger, läßt ſich vorläufig noch nicht beurteilen. Doch iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß auch Haydn-Originalausgaben in größerer Zahl bei Hoffmeiſter während ſeiner Wiener Zeit erſchienen. Dies legt der ſchon erwähnte Erſtdruck der D-dur-Sinfonie nahe, der um das Jahr 1786 anzuſetzen iſt, ebenſo wie eine Originalausgabe von Terzetten Haydns für Klavier, Violine und Cello, die gleichfalls um 1786 bei Hoffmeiſter-Wien mit der Plattennummer 33 erſchien[67]. Im Sommer des Jahres 1801 erſcheint Hoffmeiſter, der damals ja ſchon in Leipzig wirkte, neben Breitkopf und André-Offenbach als einer der ernſthaften Bewerber um den Verlag von Haydns Jahreszeiten, wobei er freilich zuletzt doch Breitkopf gegenüber den kürzeren zog, obwohl ſein Angebot Breitkopfs Vorſchlag noch übertraf. Haydn ſelbſt berichtet in einem Schreiben an Breitkopf aus Eiſenſtadt unter dem 3. Juli 1801, es ſei zwei Stunden nachdem er über den Verlag der Jahreszeitenpartitur mit Breitkopf um den Preis von 4500 Gulden einig geworden, Hoffmeiſter in ſein Zimmer getreten mit einem Angebot von 5000 Gulden in bar[68]. So war Hoffmeiſter, trotzdem er ſich ſogar perſönlich von Leipzig aus zu Haydn bemühte, gerade zu ſpät gekommen. Sein lebhaftes Bemühen um die Jahreszeiten ſpricht beſonders für ſein tiefes Verſtändnis der Kunſt Haydns. War doch dieſes echt deutſche Volksoratorium, das heute zum allgemeinſten Kunſtbeſitz unſeres Volkes gehört, in den erſten Jahren nach ſeiner Entſtehung faſt überall von Publikum und Preſſe unter den ſchiefſten Vergleichen mit der begeiſtert aufgenommenen „Schöpfung“ abgelehnt worden, ſo daß vorerſt einiger Mut für einen Verleger dazu gehörte, ſich dieſes Werkes anzunehmen.

Unbekannt iſt vorläufig auch noch, ob Hoffmeiſters Wiener Verlag ſich ſchon vor der Überſiedlung ſeines Inhabers nach Leipzig der Werke des jungen Beethoven annahm. Mit dem Beginn der Leipziger Tätigkeit Hoffmeiſters aber häufen ſich die Zeugniſſe einer lebhaften

(bis etwa Plattennummer 100) mit der Verlagsangabe „à Vienne, chez Hoffmeiſter & Comp.: / à Leipsic, au Bureau de Musique“, dann mit der Verlagsangabe „â Leipsic au Bureau de Musique / (Hoffmeiſter et Kühnel)“ ſchließlich ſeit 1806 mit dem Ausſcheiden Hoffmeiſters unter der Verlagsangabe „A Leipzig, / chez Ambroise Kühnel / (Bureau de Musique)“.

[66] Alfred Chr. Kaliſcher, Beethovens ſämtliche Briefe, Bd. I, S. 58.

[67] Katalog der Haydn-Gedächtnisausſtellung, a. a. O. Nr. 676 (Ex. der Bibl. Anthony van Hoboken-Wien).

[68] Hermann von Haſe, Joſeph Haydn und Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909, S. 26. C. F. Pohl, Joſeph Haydn, Bd. III (Hugo Botſtiber) Leipzig 1927, S. 190.

Zusammenarbeit auf der freundschaftlichsten Grundlage. Der früheste erhaltene Brief Beethovens an Hoffmeister datiert vom 15. Dezember 1800. Er trägt bereits die Anrede „Geliebtester Hr. Bruder!", die uns auf ältere, sehr freundschaftliche Beziehungen schließen läßt. Andererseits legt er die Annahme nahe, daß vorher wohl persönliche, aber noch keine verlegerischen Beziehungen bestanden hatten[69], da Beethoven mit einem hämischen Seitenblick auf Erfahrungen mit andern Verlegern meint: „Da sie weder Jud' noch Italiener, und ich auch Keins von Bejden bin, so werden wir schon zusammenkommen"[70]. Er bietet Hoffmeister einen ganzen Strauß hervorragender Werke zum Verlag an, die dann auch tatsächlich in rascher Folge dort erschienen, nämlich das Klavierkonzert B-dur op. 19, das berühmte Septett op. 20, die erste Sinfonie op. 21 und die Klaviersonate op. 22; außerdem stellt er ihm für später ein Streichquintett und Streichquartette in Aussicht. Die erwähnten Werke op. 19—22 brachte Hoffmeister als Originalausgaben von Ende des Jahres 1801 (1. Sinfonie) bis 1802 zur Veröffentlichung.[71] Eine weitere Serie Beethovenscher Originalausgaben folgte in den Jahren 1803 und 1804 bei Hoffmeister. Es waren das die Werke op. 40—44, nämlich die Romanze in G-dur für Violine und Orchester (Stimmenausgabe, Plattennummer 272), die Bearbeitung der ursprünglich als op. 25 für Flöte, Violine und Viola entstandenen Serenade für Flöte oder Violine und Klavier mit dem Beisatz „revue par l'auteur" (Plattennummer 273), die Bearbeitung der Streichtrioserenade op. 8 für Viola und Klavier unter dem Titel „Notturno pour Fortepiano et Alto Arrangé d'un Notturno pour Violon, Alto et Violoncelle et revu par l'auteur. Oeuvre 42" (Plattennummer 282), die Ouverture zum Prometheusballett (Stimmen und Klavierauszug, Plattennummer 283) und die 14 Variationen in Es-dur für Klaviertrio (Plattennummer 281)[72]. Dieser Serie war Anfang des Jahres 1803 noch die Originalausgabe des Rondos in G-dur für Klavier, op. 51,2 vorangegangen[73]. Im Herbst 1805 folgte noch in einer Sammlung Hoffmeisters die Originalausgabe der Konzertszene „Ah perfido" op. 65 mit der Plattennummer 410 als Stimmenausgabe.

Wie hoch Beethoven seinen Verleger Hoffmeister schätzte, geht aus allen Briefen hervor, die er an ihn richtete und die uns fast alle im Archiv des Musikverlags C. F. Peters in Leipzig erhalten sind[74]. Er nennt sich selbst Hoffmeisters „Bruder und Freund"[75] oder bezeichnet das zwischen ihnen bestehende Verhältnis in einer für Hoffmeister höchst ehrenvollen Weise als das von „Künstler gegen Künstler"[76]; ein ander Mal unterzeichnet er ein Schreiben an Hoffmeister und seinen Teilhaber Kühnel: „Bis in den Tod euer Treuer Beethoven"[77]. Wie sehr Beethoven Hoffmeisters verlegerischen Wagemut und seine reine künstlerische Gesinnung zu würdigen wußte, zeigt ein anderer Satz aus seinen Briefen: „Ihre Unternehmungen freuen mich ebenfalls und ich wünsche, daß, wenn die werke der Kunst gewinn schaffen können, dieser doch viel lieber ächten wahren Künstlern, als bloßen Krämern zu theil werde"[78]. Aus all dem geht ein besonders herzliches Verhältnis zwischen dem Meister und seinem Verleger hervor, das auch durch gelegentliche Verstimmungen nicht auf die Dauer getrübt werden konnte[79]. Daß aber Beethoven auch auf die künstlerischen Fähigkeiten Hoffmeisters im

[69] Eine Sonderstellung nimmt der Nachdruck der „Sonate pathétique" op. 13 ein, den Hoffmeister schon 1799 brachte; vgl. A. W. Thayer, a. a. O. S. 94.

[70] Alfr. Chr. Kalischer, a. a. O. S. 55.

[71] A. W. Thayer, a. a. O. S. 106, 203, 245.

[72] Ebenda, S. 50 f., 210, 237, 378. Ein Klavierauszug des ganzen Prometheusballetts war schon 1801 als op. 24 bei Artaria erschienen.

[73] Ebenda, S. 367.

[74] Es sind dies insgesamt sechs Briefe Beethovens aus der Zeit von 1800—1803; ein weiterer Brief an Hoffmeister vom 14. Juli 1802 befand sich im Besitz Alois Hausers. Die erste Veröffentlichung der bei Peters befindlichen Briefe erfolgte 1837 in Nr. 19 und 21 der Neuen Zeitschrift für Musik durch C. G. S. Böhme. Vgl. a. Alfr. Chr. Kalischer a. a. O. S. 87 (der Hausersche Brief).

[75] Alfr. Chr. Kalischer a. a. O. S. 58 (Brief v. 15. I. 1801).

[76] Ebenda S. 68 (Brief v. Juni 1801).

[77] Ebenda S. 83 (Brief v. 8. IV. 1802).

[78] Ebenda S. 58 (Brief v. 15. I. 1801).

[79] Ebenda S. 68 (Brief v. Juni 1801).

engeren Sinne nicht wenig gehalten hat, geht aus dem Umstand hervor, daß er ihn mit Bearbeitungen seiner eigenen Werke selbst betraut. Derartige Bearbeitungen größerer Werke für kleinere und leichter erreichbare Besetzungen waren zu jener Zeit ungeheuer beliebt und mancher Verleger mag sich an ihnen für eine teure Originalausgabe, die er nur mit Sorge wagen konnte, schadlos gehalten haben. Andererseits werden gerne auch Klavierwerke für reicher besetzte Kammermusik bearbeitet. Mit Vorliebe wurde dafür neben den Streichern auch die Flöte herangezogen, was erst recht bei Hoffmeister, dem Favoritkomponisten für Flöte, nahe lag. So schlägt Beethoven 1801, also noch vor Erscheinen der Originalausgabe bei Hoffmeister, seinem Verleger in der freundschaftlichsten Weise vor, er möge selbst das Septett op. 20 als Quintett für Flöte und Streichquartett bearbeiten und fährt fort: „dadurch würde den flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen, und sie würden darinn wie die Insekten herumschwärmen und daran speisen“[80]. In der Tat entschloß sich Hoffmeister zu einer ähnlichen Bearbeitung von Beethovens Werk, wobei er aber auf die Flöte verzichtete und sich auf Streichquintett beschränkte. Der Titel der noch 1802 erschienenen Ausgabe[81], die das Werk in zwei Teile als Lieferungen teilte und die Plattennummern 110 und 111 trägt, lautet: „Quintetto / pour / Deux Violons, deux Altos et Violoncelle / composée par / L. van Beethoven / Oeuvre 20 No. I [bzw. Nr. II] / A Vienne chez Hoffmeister & Comp: / à Leipsic, chez Hoffmeister et Kühnel / au Bureau de Musique . . .“[82] Eine ähnliche Bearbeitung nahm Hoffmeister noch 1805 vor, als er Beethovens „Sonate pathétique“ op. 13 für Streichquintett herausgab. In der Ankündigung heißt es: „Dieses sehr schöne Quartetto [!] ist die vortreffliche, allgemein beliebt und bekannte Sonate Pathetique des berühmten Hrn v. Beethoven. Diese Sonate ist mit allem möglichen Fleiße von Hrn. Fr. Ant. Hoffmeister übersetzt. Kenner und Liebhaber werden finden, daß der Herr Übersetzer alles leistete, was bey einer so schwierigen, und in allem Betracht künstlichen Arbeit dieser Art gefordert werden kann“[83]. Die an seinen Werken unter Beiseitesetzung aller Urheberrechte und oft auch des einfachsten Anstands geübte Bearbeiterwut brachte freilich Beethoven mit der Zeit in Harnisch. Als neben Hoffmeisters von Beethoven selbst angeregter Quintettbearbeitung seines Septetts 1802 auch eine ganz unverlangte Quintettbearbeitung seiner 1. Sinfonie bei dem Wiener Verlag Tranquillo Mollo erschien, sah er sich zu einem energischen Protest in der Wiener Presse veranlaßt, in welchem er u. a. ausführt: „Das Übersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserem fruchtbaren Zeitalter — der Übersetzungen) ein Autor umsonst sträuben würde, aber man kann wenigstens mit Recht fordern, daß die Verleger es auf dem Titelblatt anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde“[84].

Die letzten Spuren der Zusammenarbeit Beethovens mit Hoffmeister dürften in das Jahr 1806 fallen, als letzterer schon wieder in Wien Wohnsitz genommen hatte. Die Verlagskorrespondenz besorgte auf Seiten Beethovens damals sein Bruder Karl, von dem ein Brief an Hoffmeister vom 27. März 1806 erhalten ist; ein Antwortbrief Hoffmeisters vom 12. April desselben Jahres findet sich im Entwurf in den alten Korrespondenzbüchern des Verlags Hoffmeister und Kühnel im Verlagsarchiv C. F. Peters. Hoffmeister zeigt lebhaftes Interesse an der Verlagsübernahme von Beethovens G-dur-Klavierkonzert op. 58, ferner für Fidelio und das Oratorium „Christus am Ölberg“ op. 85. Karl van Beethoven verlangt für Konzert und Oratorium zusammen den Betrag von 600 Gulden[85]. Später — Hoffmeister trat um diese Zeit schon völlig vom Verlagswesen zurück — verlieren sich die Spuren der Beziehungen

[80] Ebenda S. 62 (Brief v. 22. IV. 1801).

[81] A. W. Thayer, a. a. O. S. 206.

[82] Nach dem Ex. im Archiv der Wiener Ges. d. Musikfreunde, Sign. IX 25955 a und b. Daß es sich um eine Bearbeitung nach Beethovens Septett handelt, ist aus dem Titel nicht zu entnehmen.

[83] Wiener Zeitung 1805 S. 1104. Hoffmeister hat auch Bearbeitungen Mozartscher Klavierwerke für Streichquintett vorgenommen, z. B. nach K. V. 613; ein Belegexemplar hiefür verwahrt die Wiener Nationalbibliothek unter Sign. M. S. 10750.

[84] A. W. Thayer a. a. O. S. 110 , nach Wiener Zeitung v. 20. X. 1802.

[85] Ebenda S. 374 und 527.

zwischen Beethoven und dem Verleger seiner ersten Sinfonie vollständig[86]. Als gesichert dürfen wir aber heute feststellen, daß Hoffmeister nicht nur eine sehr bedeutende Stellung als früher Originalverleger Beethovens einnimmt, sondern daß er sich auch der ganz besonderen künstlerischen und menschlichen Achtung des so anspruchsvollen Meisters erfreute.

Aus welchen Gründen Hoffmeister sich im Jahre 1805 aus dem Leipziger „Bureau de Musique" zurückzuziehen begann und wieder nach seiner alten Wahlheimat Wien übersiedelte, wissen wir nicht. Möglicherweise war er dem Leipziger Großbetrieb gesundheitlich nicht mehr gewachsen; es wird überliefert, daß er schon lange vor seinem Tode an schwerem Asthma litt. In Wien fand er immerhin seinen alten Verlag, der inzwischen freilich nur mehr als Filiale des Leipziger Bureau de Musique betrieben worden war, noch vor. Die Wiener Verlagsräumlichkeiten befanden sich spätestens seit 1803 nicht mehr wie früher „in der Wollzeil beim Schwiebbogen"[87], sondern in der Seilergasse. Während die Wiener Presse vorher längere Zeit keine Verlagsanzeigen Hoffmeisters gebracht hatte, erscheinen diese Ende Juni 1803 wieder mit der Adresse „Franz Anton Hoffmeister, Musik-, Kunst- und Buchhändler, in der Sailergasse ober dem Matschakerhof, vom Göttweiherhof gegenüber"[88]. Auch die Verlagsanzeigen des Jahres 1804 zeigen diese Adresse. Im Frühjahr 1805 bezog der Verlag, wahrscheinlich im Zusammenhang mit Hoffmeisters Rückkehr nach Wien, wieder neue Räume, diesmal an der Hauptverkehrsstraße der inneren Stadt: „Franz Anton Hoffmeister, Musik-, Kunst- und Buchhändler, in der Kärntnerstraße der Salvatorapotheke gerade gegenüber Nr. 999"[89]. Doch schon am 2. Oktober desselben Jahres erscheint in der Wiener Zeitung die letzte Verlagsanzeige Hoffmeisters überhaupt. Die gänzliche Auflösung seines Verlages scheint sich schon damals vorbereitet zu haben; angeblich soll Hoffmeister schon 1805 alle Verlagsgeschäfte öffentlich niedergelegt haben[90]. Gegen diese Annahme sprechen aber mehrere Umstände. Seine Teilhaberschaft am Leipziger Bureau de Musique scheint erst im Jahre 1806 öffentlich erloschen zu sein, als Ambrosius Kühnel die Kundmachung erließ, daß er nunmehr die bisherige Firma „Bureau de Musique, Hoffmeister & Kühnel", die er laut einem Zirkular vom 1. Januar 1805 noch unverändert beibehalten habe, unter der Firmenbezeichnung „Bureau de Musique A. Kühnel, Leipzig" fortsetzen werde[91]. Von diesem Ausscheiden Hoffmeisters aus dem Bureau de Musique in Leipzig blieb aber sein alter Wiener Verlag zunächst unberührt. Er hat ihn noch bis 1807 selbst weitergeführt. Sein Mitarbeiter war wahrscheinlich der schon früher erwähnte ehemalige Leipziger Buch- und Musikaliendrucker Christian Gottlieb Täubel, aus dessen Wiener Geschäft Hoffmeister erst 1807 austritt. Am 5. März 1807 werden dann auch Hoffmeisters sämtliche Befugnisse für Buchhandel und Buchdruck als erloschen erklärt, womit sein Wiener Musikverlag zu bestehen aufgehört hat[92].

Die wenigen Lebensjahre, die ihm noch bleiben sollten, lebte Hoffmeister in Wien in größter Zurückgezogenheit. Sein Leipziger Nekrolog berichtet dazu: „Die letzten Jahre seines Lebens zog er sich von allen Handlungsgeschäften zurück, und privatisierte in Wien"[93]. Immerhin scheint er sich noch kompositorisch beschäftigt zu haben und namentlich das bisher

[86] Die Nachricht Ebenda Bd. III, sein „alter Freund Hofmeister in Leipzig" habe Beethoven 1816 vorgeschlagen, eine vollständige Ausgabe seiner Klavierwerke zu bringen, kann sich höchstenfalls auf Friedrich Hofmeister beziehen, da Franz Anton Hoffmeister schon 4 Jahre vorher gestorben war.

[87] Jahrbuch der Tonkunst 1796 a. a. O. S. 85.

[88] Wiener Zeitung 1803, S. 2523. Die Wiener Zeitung bringt einige Wochen später (S. 3450) auch die für Hoffmeister ehrenvolle Nachricht, daß er für die Dedikation seiner „Concertant Violin-Quartetten Op. 16" von Kaiser Alexander I. von Rußland mit einem wertvollen Brillantring beschenkt worden sei; ein Exemplar dieser Quartette befindet sich auch im Musikarchiv des Stiftes Göttweig.

[89] Wiener Zeitung vom 29. Mai 1805, S. 2515.

[90] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O.

[91] Wiener Zeitung vom 22. März 1806, S. 1227. Kühnels Bureau de Musique ging schon acht Jahre später, im Jahre 1814, an die Firma C. F. Peters über, deren Verlag ja noch heute blüht. Eine Durcharbeitung des Verlagsarchivs Peters auf die Korrespondenzen Hoffmeisters behält sich der Verfasser für einen späteren Zeitpunkt vor.

[92] Anton Mayer, a. a. O. Hienach ist Joh. Georg Meusel, a. a. O. richtig zu stellen, der erst Ende 1807 die Auflösung des Wiener Verlags Hoffmeister ansetzt.

[93] Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 14, März 1812, Sp. 211 f.

im Rahmen seines Schaffens noch verhältnismäßig wenig vertretene Gebiet der Kirchenmusik gepflegt zu haben. Doch legte er offenbar keinen Wert mehr auf ihre Veröffentlichung. Gerber und der Verfasser des Leipziger Nekrologs, der ausdrücklich „größere Kirchenstücke" nennt, bestätigen, daß von Hoffmeisters Werken dieser letzten Jahre wenig mehr öffentlich bekannt geworden sei[94].

Am 9. Februar 1812 starb Franz Anton Hoffmeister an einer Brustkrankheit[95]. Das Wiener Totenprotokoll darüber lautet: „1812, 9. Februar. Hofmeister, Herr Franz, Musik Compositeur, Verheurath von Rottenburg am Neker gebürt. in Graf Heißensteinischen Hauss No. 778 am Haarmarkt am Dampf Nachts um 10 uhr gestorben alt 57 Jahr". Seltsamer Weise weichen die Angaben seiner Witwe Therese Hoffmeister, geb. Haas, in ihrer öffentlichen „Todfalls-Anzeige" vom 15. Februar 1812 von denen der amtlichen Todfallsaufnahme nicht unwesentlich ab. Sie teilt den Freunden des Verstorbenen mit, daß ihr Gemahl am 10. Februar früh 5 Uhr nach empfangenen heiligen Sakramenten im 58. Jahr gestorben sei[96]. Sie fährt fort: „Er war ein eben so liebenswürdiger Freund und Gatte, als großer Tonsetzer; jeder, der ihn und seine Werke kannte, wird mit mir[97] den Verlust tief fühlen, den die Welt durch den Tod dieses ausgezeichneten Mannes erlitten hat."

Die Ehe, die Hoffmeister am 28. Januar 1790 in Wien mit Therese Haas geschlossen hatte[98], war kinderlos geblieben. Nähere Verwandte kann die Witwe nicht mit Bestimmtheit namhaft machen. Sie wurde daher laut Hoffmeisters leider verlorenem Testament vom 23. April 1811 zur Universalerbin erklärt. Die Erbschaft des rastlos tätigen Mannes war freilich klein genug. Die Gesamtschätzung des Vermögens an Hausrat und Bargeld belief sich nach der Inventarisierung vom 27. März 1812 auf 373 Gulden. An Dingen, die auf das Lebenswerk Hoffmeisters Bezug hatten, werden dabei lediglich noch genannt:

„1 kleines sehr gebrauchtes Fortepianno	25 fl.
einige incomplete compositionen und Entwürfe	6 fl.
wenige Musicalien	2 fl."[99]

Es ist eine Ironie des Schicksals, daß 35 Jahre nach Hoffmeisters Tod seine schwäbischen Erben noch seines vermeintlich reichen Erbes teilhaftig zu werden versucht haben mögen. Wenigstens stellte in den Jahren 1846/47 die königlich württembergische Gesandtschaft in Wien Nachforschungen nach Hoffmeisters Erbe an, die wohl ergebnislos verlaufen sein werden. Sein Erbe geistiger Art ist uns indessen geblieben. Hoffmeister, der Freund und verlegerische Vorkämpfer der drei großen Wiener Klassiker, der Wiederentdecker des Klavier- und Orgelmeisters Johann Sebastian Bach für das deutsche Volk, der Förderer der bürgerlichen Instrumentalmusikpflege seiner Zeit und achtbare Komponist so mancher glücklichen Werke, darf einen würdigen Platz in der Reihe der deutschen Kleinmeister einnehmen.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Eines der seltensten Kunstereignisse bescherte uns die ausklingende Musiksaison durch den Besuch der Mailänder Scala im Berliner Deutschen Opernhaus. Nicht etwa eines der üblichen Gastspiele ausländischer Künstler: nein, die Scala ist in ihrer Gesamtheit mit dem vollzähligen Orchester, Chor, Ballett, Ensemble und Originaldekorationen in Berlin ein-

[94] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O. Allg. Musikal. Zeitung 1812, a. a. O.

[95] Allg. Musikal. Zeitung 1812, a. a. O. Das Totenprotokoll nennt als Todesursache „Dampf", E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O. und F. J. Fétis a. a. O. „asthmatische Zufälle".

[96] Wiener Zeitung 1812, Intelligenzblatt v. 19. II. 1812, S. 201. Entsprechend schwankt in den verschiedenen Lexika die Angabe des Todestages zwischen 9. und 10. Februar.

[97] Original „mit ihr" (d. h. der Witwe).

[98] Wenigstens lautet der den Nachlaßakten beiliegende Ehekontrakt auf diesen Tag.

[99] Officiosa 1812 Fasc. 2, 2087 im Stadtarchiv Wien. Die Belege der weiter unten genannten Erhebungen der württ. Gesandtschaft liegen beim Akt.

gezogen und gewährte somit den gleichen Genuß, den der Musikfreund sonst nur in Mailand selbst entgegennehmen kann. Wie in München, wo die Scala zuerst gastiert hat, bestand das Programm aus der Konzertaufführung von Verdis „Requiem“ und den beiden Operndarbietungen „Bohème“ und „Aida“. Die Anteilnahme Berlins an diesen Gastspielen war ungewöhnlich groß. Das diplomatische Korps war fast vollständig vertreten, an der Spitze der Führer, der einzelnen Darstellern prachtvolle Blumensträuße überreichen ließ und viele Künstler, darunter den Generalintendanten der Mailänder Scala, während der Pause in seiner Loge empfing.

Fragt man sich nun nach den ausschlaggebenden künstlerischen Merkmalen der italienischen Darstellung, so läßt sich der Eindruck auf eine kurze Formel bringen: die durch das nationale Temperament bedingte Steigerung aller dramatischen Möglichkeiten bis zur Grenze des Erreichbaren und die sich hieraus ergebende unendliche Weite der dynamischen Spannungen, die etwa im Requiem einen weitgeschwungenen Bogen von den „Flüsterstimmen“ des Chors bis zur donnernden Gewalt klanglicher Entladungen mit hochgehobenen Blechstürzen umfaßt. Dieses Orchester der Mailänder Scala unter seinem plastisch gestaltenden, ja jeden einzelnen Ton buchstäblich formenden Dirigenten Victor de Sabata ist ein Klangwunder von unerhörter Vielseitigkeit, und in den farbig schillernden und schimmernden Geigen, die im Piano eine überirdische Weichheit künden, offenbart sich die Seele italienischer Musik.

Die gleiche Auflockerung des Instrumentaltones äußert sich in der Übertragung auf die szenische Ebene auch bei den Opernaufführungen. Die Scala erfüllt das Ideal einer Aufführung restlos aus der Szene heraus, in deren Aufgabenkreis sich die Stimme dienend einfügt. Man hat wohl noch nie ein derart buntes Straßenbild gesehen wie in „Bohème“, wo unter der Regie von Mario Frigerio sogar der kleinste Junge (mit echtem Italienergesicht) seine eigene Rolle selbstbewußt durchführte. Die Menschlichkeit mit allen ihren Schwächen und Vorzügen triumphiert in der italienischen Darstellungskunst, und das stilistische Ergebnis ist Naturalismus, ist Realismus innerhalb der Grenzen künstlerischen Geschmacks. Auch das Bühnenbild trägt dem Empfindungsinhalt der Szene weitgehend Rechnung: etwa im dritten Bild der Bohème, wo ein nacktes Neubau-Brettergerüst trefflich die kahle Ödheit der Szene symbolisch zum Ausdruck brachte.

Die stimmliche Qualität der Scala war hochbefriedigend. Als typische Eigenheiten treten ungewöhnlicher Umfang, satte, warme Tiefe und auffällige Modulationsfähigkeit (auch beim Chor) zu Tage. Die hervortretendsten Sänger waren Benjamino Gigli, über dessen Werte kein Wort mehr zu verlieren ist, Gina Cigna mit ihrem gewaltigen dramatischen Sopran, Ebe Stignani, Tancredi Pasero, Mafalda Favero und Giuseppe Lugo als junger, vielversprechender Tenor mit ungewöhnlicher Leichtigkeit der Höhe.

Dieses Gastspiel wird allen Zuhörern unvergeßlich bleiben.

Einige Neuinszenierungen beendeten den musikalischen Reigen der Saison. In der Staatsoper gab's Verdis „Maskenball“ unter Leitung von Johannes Schüler, der nach anfänglichen Dirigiererfolgen doch nicht restlos allen Erwartungen zu entsprechen scheint. Seine Auffassung war nicht einheitlich genug und ließ eine beschwingte innere Einstellung zum Wesen der Verdischen Musik vermissen. Die Inszenierung von Hans Friederici, die Ausstattung von Josef Fenneker waren auf den düsteren Ton der Handlung abgestimmt in einer eigenartigen stilistischen Vielseitigkeit. Interessante Beleuchtungseffekte bot die Hochgerichtsszene, auffällig war die Gestaltung des Finale, wobei die Regie mithilfe eines transparenten Zwischenvorhangs eine klare Trennung zwischen dem Drama und den Ballszenen zog und Lizzie Maudriks vornehme Tanzbilder in den tragischen Momenten einfach „abblendete“. Die gesanglichen Leistungen mit Helge Roswaenge, Viorica Ursuleac, Mathieu Ahlersmeyer, Arndt-Ober und Carla Spletter waren der Bedeutung unserer Staatsoper angemessen.

Einen lustigen Saisonausklang schuf sich das Deutsche Opernhaus mit Paul Linckes Operette „Casanova“, die in prächtigster Ausstattung viel Freude erregte. Die neuzeitliche Operettenkunst könnte sich ein Beispiel an der gepflegten Ensembletechnik Linckes nehmen, die unter den Händen von Nichtskönnern immer mehr vernachläſsigt wird. Eine Operette

ist nun einmal kein Schlagerpotpourri, ihr Bedarf an vielseitigen Formen ist engstens mit ihrem künstlerischen Wesen verknüpft. Paul Linckes reiche Erfindungsgabe befriedigte nicht zuletzt auch in dieser Beziehung. Der Komponist war sein eigener Regisseur und Dirigent.

Eine ganz besondere Anerkennung verdient die von Prof. Fritz Stein geleitete Musikhochschule für ihre erfolgreichen Bemühungen, das Berliner Musikleben durch bedeutsame Musikaufführungen zu bereichern. Prof. Stein bot eine stilvolle Darstellung der „Jahreszeiten" mit bemerkenswerten Kräften des Institutes. Starkem Interesse begegnete ein Austauschkonzert mit dem Staatlichen Konservatorium zu Warschau. Als vielversprechende Dirigenten stellten sich Kazimiercz Hardulak und Tomas Kiesewetter vor, der eine launige, witzig instrumentierte Ouvertüre zu einer komischen Oper aus eigener Feder beisteuerte. Ferner hörte man den polnischen Chopin-Preisträger Witold Malcuzynski beim klaren, feinsinnigen, vergeistigten Spiel des f-moll-Konzertes.

Ein Höhepunkt im Wirken der Musikhochschule war die Aufführung der „Bohème" unter der bewährten Regie von Prof. A. d'Arnals und unter trefflicher Leitung von Prof. Clemens Schmalstich. Als Mimi fiel Anni Berlinicke durch ihren hellen, zarten und bestrickenden Sopran auf, der trotz leichter Spuren von allzu starker physischer Inanspruchnahme auf großes Können und vielversprechende Entwicklungsfähigkeit schließen läßt. Rührend schlicht und seelenvoll war ihr Spiel in Gemeinschaft mit ihrem sehr begabten Partner Reinhold Güther. In weiteren Rollen zeichneten sich Margarete Schulz, Herbert Lehmann, Paul Niermann und Walter Guder aus.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

„Improvisationen im Juni" könnte man, nach einem bekannten Schauspieltitel eine Reihe musikalischer Veranstaltungen nennen, welche im Berichtsmonat Köln als die Stadt des internationalen Verkehrs und Kulturaustauschs erneut ins Licht stellten. So wurde die Feier zu Ehren des vor mehreren hundert Jahren in Köln geborenen größten holländischen Dichters van den Vondel, in deren Rahmen auch der ausländische Kultusminister das Wort ergriff, aufs schönste umrahmt durch Vorträge des Collegium musicum unter Dr. Gerstenberg (dem, wie der Mehrzahl aller hiesigen Kammerorchestervereinigungen vorwiegend Studierende der Musikhochschule angehören). Man erlebte bei herrlichem Sommerwetter im Innenhofe des Wallraf-Richartz-Museums die Turmmusik Pezels, dazu Chorgesänge von Haßler, Senfl, Gumpelzhainer und Prätorius, und Erika Schütte, aus der Hochschul-Cembaloklasse hervorgegangen, spielte Variationen Sweelincks, der mit Vondel noch persönlich befreundet war. Und zugunsten des Roten Kreuzes gab der Vaterländische Frauenverein im Hofe des kirchliche Kostbarkeiten bergenden Schnütgen-Museums eine Serenade, trefflich ausgeführt von Prof. Kunkel (dem Lehrer der Hoch- und Rheinischen Musikschule) mit Mozarts Marsch aus der Haffner-, der c-moll-Serenade, seinem Divertimento Nr. 11 und Brahmsens A-dur-Serenade, denen sich Mozarts Arie „Nehmt meinen Dank", von Marietheres Henderichs vom Opernhaus stilgerecht vorgetragen, anschloß. Kunkel gab auch, wie alljährlich, im Brühler Schlosse (wo einst der junge Beethoven als Orchestermusiker mitzuwirken hatte) ein Sommerfest mit Telemanns As-dur-Quartett für Flöte, Gambe, Geige und Cembalo (von Kunkel nach einem Dresdener Manuskript bearbeitet), Bachs Hochzeitskantate, Scarlattischen Klaviersonaten und Mozarts konzertanter Sonate für zwei Geigen und Streicher, dessen Klarinettenquintett und der Kleinen Nachtmusik, wobei u. a. Amalie Merz-Tunner als Sängerin sich dem ausgezeichnet musizierenden Ensemble aufs schönste einfügte. Dem sommerlichen Semesterabschluß diente ein Bachabend Heinz Schüngelers, des Leiters der Engelbert Haß-Musikschule, der den verdienten Bachpianisten und -pädagogen sowie Herausgeber wertvoller Bachstudien im Kreise ausgezeichnet von ihm herangebildeter junger Musiker und Musikerinnen zeigte (Marianne Griesenbeck, Margret Miethüchter, Günther Faber, Margarete Bueren, Fr. Emonts, dazu die Sängerin Lore Gruß und der Begleiter Josef Meurers). Hochbegabte und konzertreife Talente stellte auch die Staatl. Hochschule für Musik

in den von Prof. Dahm und K. H. Pillney erzogenen Pianiſten Paul Eiſenhauer, Werner Haſenclever und Hans Eppink mit Werken von Franck, Strauß und Brahms in ihrem 1. Abſchlußkonzert heraus, denen zu ihrer muſikaliſchen Miſſion auch diejenige des Eintretens für deutſch-zeitgenöſſiſches Schaffen zufallen wird. Auch die, von Maria Philippi unterwieſene Schweizerin Maria Helbling wird kraft ihres außerordentlich ſchönen und gepflegten Alts zweifellos ihre Laufbahn machen. Als vorzüglicher Orcheſterbegleiter wirkte der Lehrer der Anſtalt Heinz Körner. Das 2. als Kammerkonzert gebotene Schlußkonzert ließ in Hilde Wirth eine zukunftsreiche Sopraniſtin (mit Wolfliedern), Greti Gnehm als famoſe Interpretin Regerſcher Kinderlieder und Eiſenhauer und Paul Werner als anpaſſungsvolle Begleiter ſchätzen. Der letztere bot zuſammen mit Rolf Limburg (beide aus der Klaſſe Pillney) Regers monumentale Beethoven-Variationen, und die Herren Herfurth (Klavier), Hein Schiffer und Poland (Geige und Bratſche, Klaſſe Beerwald), Welling (Cello, Klaſſe Münch-Holland) ſowie Franz Tiſcher (Kontrabaß, Kl. Tiſcher-Zeitz) gaben in Hermann Goetzens wunderſchönem und viel zu ſelten gehörten Quintett eine Probe ſorgfältigſter Schulung und gediegener muſikaliſcher Einfühlung. Außerdem brachte die evangeliſche Kirchenmuſikabteilung der Anſtalt Orgel- und Vokalwerke Bachs, wobei ſich Helmuth Kahlhöfer und Hans Werner aus der Klaſſe des Abteilungsleiters Prof. Michael Schneider als gründlich ausgebildete Organiſten, Hans Pfeiffer (Klaſſe Zitzmann) als vorzüglicher Bratſcher und Johannes Schmitz nebſt der genannten M. Helbling als ſtilkundige Bachſänger auswieſen. „Muſik der Gotik" nannte das Collegium musicum der Univerſität eine Stunde, die unter Dr. Gerſtenberg Lieder, Tänze und Chöre von den Troubadours bis zu de Vitry eindrucksvoll zum Klingen brachte. Das Priska-Quartett ſchloß ſeinen Schubert-Zyklus unter Mitwirkung der einheimiſchen trefflichen Pianiſtin Elſe Müſchenborn vor einem vollbeſetzten und beifallsfrohen Hauſe ab. Im Rahmen der Muſikabende der Bücherſtube am Dom ſpielte Eduard Erdmann ſeiner Gemeinde Klavierwerke von Brahms und Chopin in der an ihm bekannten geiſtvollen Durchdringung. Die Kölner Sopraniſtin Lore Schröter gab zuſammen mit dem jungen Sohne Siegmund von Hauseggers, Fritz, einem gediegenen Geiger der Schule Eldering und der Pianiſtin Büttefür einen wohlgelungenen Abend mit Arien von Bach, Liedern Othmar Schoecks und Violinwerken von Vitali und Brahms. Der gemiſchte Chor der Leſegeſellſchaft ließ unter Dr. Cwoydzinſki Volkslieder erklingen und gab dem neuen Chorgaufführer Prof. Stoverock, dem Leiter der Schulmuſikabteilung der Hochſchule, Gelegenheit, auf die Aufgaben des Chorgeſanges hinzuweiſen. Das Winterprogramm der Kölner Gürzenichkonzerte verſpricht an Neuheiten Wolf-Ferraris Divertimento, Pizzettis Cellokonzert, Wedigs Nachtmuſik, Klußmanns 2. Sinfonie, das Klavierkonzert von Kurt Thomas, Bettingens „Wächterruf" und Ceſar Bresgens Sinfoniſche Suite. Im Opernhaus wurde die diesjährige Reichstheaterwoche durch eine feſtliche Aufführung des „Fliegenden Holländers" unter Elmendorffs Leitung und mit Martha Fuchs (Dresden), Jaro Prohaska (Berlin) und Eyvind Laholm (Berlin) als Gäſten vor einer Zuhörerſchaft eröffnet, der u. a. Reichsminiſter Dr. Goebbels, Staatsſekretär Dr. Funk und Reichstheaterkammerpräſident Dr. Rainer Schlöſſer angehörten. Außerdem gab die Generalintendanz anläßlich dieſer Feſtwoche eine neue Ringaufführung unter GMD Fritz Zauns ausgezeichneter Leitung und mit Gotthelf Piſtor, Maria Müller als Gäſten, denen ſich im „Triſtan" Carl Hartmann ebenbürtig anſchloß, ebenſo wie die „Meiſterſinger" zu einer auf hoher Stufe ſtehenden Wiedergabe gelangten. An neuen Werken verſpricht das Haus für den kommenden Winter: Siegfried Wagners „Bärenhäuter", Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer", Bodarts „Spaniſche Nacht" und Clemens Schmalſtichs Operette „Wenn die Zarin lächelt". Außerdem wird Pfitzners „Paleſtrina" neu in den Spielplan aufgenommen werden.

Als Uraufführung der Neufaſſung erſchien E. N. von Rezniceks „Till Eulenſpiegel", der, als Volksoper gedacht, in gefälliger Form und unter Einbeziehung alter deutſcher Volksweiſen eine Komik mit Ernſt miſchende Handlung um den Schalk (ſeinen Sturm auf die Raubritterburg und ſein Ende im Spital) darſtellt und dem anweſenden Komponiſten einen freundlichen Erfolg eintrug. Im Reichsſender Köln vermittelte der neue Generalmuſikdirektor Schulz-Dornburg in einem Abendkonzert die Bekanntſchaft mit Paul Höffers

starkempfundener „Altdeutscher Suite“, in einer sinfonischen Stunde die mit Rudi Stephans, des zu früh Gefallenen „Musik für Orchester“, Pfitzners „Käthchen“-Musik und Beethoven, zu selten gespieltem Tripelkonzert, wobei sich der Konzertmeister Kreuter, der Cellist Paul Schmidt und der Pianist Hans Haaß als vorzügliche Mithelfer bewährten. Hermann Reutters Ballettmusik „Kirmes zu Delft“, Rimsky-Korssakows „Mainacht“ und des Jungfranzosen Jean Françaix ebenso wie Höffers Fliegermusik boten interessante Proben neuer tänzerischer Musik und die von Helmuth Riethmüller ins Leben gerufene Reihe „Serenade“ bereichert den Spielplan aufs anregendste. „Kölner Komponisten“ nannte sich eine Sendung, die prächtige Klavierstücke Othegravens, romantische Lieder von Möskes und ein Quartett Bölsches, des Altmeisters der Kölner Theorielehrer, zu neuem Leben weckte. Auch der Kölner Franz Stahr kam mit Geige-Klavierstücken, Ernst Heuser mit Klavierwerken zu Worte, und Cesar Bresgens Konzert für zwei Klaviere erklang, umrahmt von alten und neuen Chorliedern, gesungen vom Märkischen Chor unter seinem zielbewußten Dirigenten R. Ruthenfranz. August Wewelers Streichquartett, auf dem Schloß Burger Komponistenfest entdeckt, verstärkte den damaligen Eindruck ernster und gekonnter Musik, und Wagners Jugendlieder sang Milli Engelmann-Gillrath mit schönem Ausdruck, Trude Fischer wertvolle Gesänge Karl Harses, ebenso wie Prof. Heinz Stadelmann von der Hochschule im Rahmen des Gehlyschen „Schatzkästleins“ Belcanto-Arien mit überlegener Kunst meisterte. Der Kölner Männergesangverein unter Prof. Eugen Papst trug mit vollendeter Kunst Volkslieder vor, und die vom Arbeitsamt geschaffene, unter der Leitung Fritz Gronkowskys stehende Kölner Orchestergemeinschaft bewies in Werken von Gluck bis Grieg gediegene Schulung und klangliche Ausgeglichenheit.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Zuletzt noch hat die Staatsoper eine Neuheit herausgebracht: Ottorino Respighis Melodrama „Die Flamme“, dessen Dichtung auf dem Schauspiel „Die Hexe“ von G. W. Jenssen und Cl. Guastalla beruht und von Julius Kapp ins Deutsche übertragen ist. Der dramatische Faden, an dem die Handlung hängt, scheint nicht ganz fest geknüpft und für den Genuß der Oper bleibt das Verständnis ohne genaue Kenntnis des Textbuchs lückenhaft. Basilios, der Statthalter von Ravenna, hat eine junge Frau Silvana, zu der aber auch sein Sohn aus erster Ehe, Donello, heftig in Liebe entbrennt — das Motiv des „Don Carlos“. Die Mutter Basilios', Eudoxia, sieht die junge, lebenslustige Schwiegertochter ungern und macht ihr den Palast fast zum Gefängnis. Eine vor der Volkswut flüchtende Hexe wird von Silvana aus Mitleid im Palaste versteckt, bald aber erkannt und soll nun verbrannt werden; damit fällt auch auf Silvana fortan ein Schatten. Eudoxia überrascht die Liebenden im Schlafgemache Silvanas. Als Basilios aus Silvanas eigenem Munde ihre Untreue erfährt, erliegt er einem Schlaganfall. Indes Eudoxia ruht nicht: sie klagt Silvana heimlicher Zauberei an, mit der sie Basilios und Donello verhext habe, — durch einen Eid auf das heilige Buch soll sie sich schuldlos machen. Immer schwerer fällt es der Verklagten, sich zu rechtfertigen, endlich verstummt sie und bricht zusammen. Sie ist gerichtet.

Was Respighi, den feinen Könner und zuletzt seit Puccinis Tod berühmtesten Komponisten Italiens, gereizt hat, diesen etwas unklaren, uns ferner liegenden und wenig berührenden Gegenstand musikalisch auszugestalten, mag vielleicht in erster Linie das byzantinische Milieu gewesen sein, das die Zeit der Kämpfe zwischen der päpstlichen Herrschaft und der byzantinischen in Italien mit sich brachte; farbenreich, wie auf Goldgrund, gleich einer byzantinischen Malerei ist auch die Partitur Respighis, — mosaikartig in der Zusammenfügung der Teile, archaisierend in der durchaus gewählten Melodik, voller ornamentaler Melismen und Anklänge an den gregorianischen Choral, stets im Orchestralen dominierend, während das vokale Element weniger in den Einzelgesängen als in mächtigen und zahlreichen Chören zur wirksameren Geltung kommt. Gegenüber diesem Oratorienhaften der Anlage beschränkt sich das wirklich Operngemäße auf prunkvolle Aufzüge und große Massenbewegungen. Dramatische Steigerung erreicht die Musik bloß an den drei Aktschlüssen.

Die Wiener Oper hat die ſchwierige Aufgabe erfolgreich gelöſt. Chor und Orcheſter haben unter der Leitung von Wolfgang Martin Ausgezeichnetes geleiſtet. Die Maſſenſzenen gaben der Regie Wallerſteins Gelegenheit, große und farbige Bilder auf die Szene zu ſtellen, wodurch freilich die an ſich geringe dramatiſche Beweglichkeit des Stücks noch merklicher fühlbar ward. Dekorationen und Koſtüme waren ſehenswert. Unter den Darſtellern ragte Frau Thorborg hervor in der prachtvollen, ganz perſönlich geſtalteten Figur der Eudoxia; Frau Fleſch (Silvana) und Emerich Godin (Donello), ferner Deſtal (Baſilios), Fräulein Szantho (Hexe), Frau Bokor, Frl. Michalſky, Komarek, With und Stroinigg, ſowie die Herren Alſen und Ettl gaben in größeren und kleineren Nebenrollen ihr Beſtes. — Das Andenken an Reſpighi wurde außer dieſer muſikaliſch wie darſtelleriſch wohlgelungenen Aufführung ſeiner Oper noch beſonders gefeiert durch eine Gedenkſtunde im Italieniſchen Kulturinſtitut in Wien, bei der Joſef Marx eine gehaltvolle Feſtrede hielt. Den künſtleriſchen Teil der ſchönen Feier beſtritten Roſe Merker, Wolfgang Schneiderhan, Hans Weber und, als tüchtiger Geſangsbegleiter am Flügel, Friedrich Dürauer.

Eine Triſtan-Aufführung in der Oper dirigierte als Gaſt Herbert Karajan aus Aachen, ein gebürtiger Salzburger; er iſt ein ſicherer Orcheſterleiter, deſſen feinem muſikaliſchen Sinn ſich der ganze Zauber der Wagnerſchen Partitur zu ſchönem Gelingen erſchließt. — Von ſtärkſten Eindrücken begleitet war, wie eigentlich ſelbſtverſtändlich, ein „Ring"-Zyklus unter Knappertsbuſch, mit dem die diesjährigen Wiener Feſtwochen ihren wahrhaft feſtlichen Abſchluß fanden: nicht allein durch die ſtilvolle Größe, in der dieſe Muſik unter Knappertsbuſch in feurigem Schwung ſtets neu vor uns erſteht, ſondern auch dadurch, daß es ſeinem ſtarken Kunſtwillen gelang, die bisher bei uns geltenden Regie-Übertreibungen und ſtörenden ſzeniſchen Eigenheiten einigermaßen zu mäßigen und auf dieſe Weiſe Spiel und Bild wieder mehr den Vorſchriften der Wagnerſchen Dichtung anzunähern. So durften ſich z. B. die Rheintöchter in der „Götterdämmerung" nun doch wieder im Waſſer bewegen, während ſie bisher auf dem Trockenen zu ſingen hatten; der grandioſe Racheſchwur am Schluß des II. Aufzuges wird nicht mehr, durch das widerſinnige Fallen eines Zwiſchenvorhangs, zu einem Kabinettgeſpräch zwiſchen Brünnhild, Hagen und Gunther degradiert; auch Siegfrieds Leichenzug wird aus dem ſtarren „lebenden Bild" gelöſt und ordnet ſich wirklich wieder ſo, wie Wagner es wollte, in feierlicher Bewegtheit. Durch dieſe Einflußnahme auf die ſzeniſche Geſtaltung hat der berühmte und bei uns immer hochwillkommen geheißene Dirigent ganz beſonders auch fürs Auge ſeinen künſtleriſchen Willen zur Geltung gebracht und den Anweiſungen Wagners, von denen man nie hätte abgehen dürfen, die Achtung wiedergegeben. Bleibt noch hinzuzufügen, daß die Aufführungen des „Siegfried" und der „Götterdämmerung" noch beſonders geadelt waren durch den Darſteller des Siegfried: Max Lorenz. — Als Gaſtdirigenten traten noch auf: Dr. Robert Koliſko, der eine Aufführung von Verdis „Othello" mehr durch das Herausarbeiten gut kontraſtierender Details als durch Geſchloſſenheit des Aufbaus im Großen intereſſant machte — mit Herrn Sattler als Othello und Maria Reining als Desdemona —; und nochmals Wolfgang Martin, der auch ſeiner „Carmen"-Aufführung trotz der ſommerlichen Kehrausſtimmung im Hauſe den Stempel individueller, klarer und überſichtlicher Geſtaltung aufzudrücken verſtand.

Ein philharmoniſches Feſtwochenkonzert fand unter dem polniſchen, in Amerika ſehr beliebten Dirigenten Arthur Rodzinſki ſtatt: ſeine Art hat etwas Routiniertes, pedantiſch Überlegenes, Energiſches, das ſtets das Rhythmiſche in den Vordergrund zu rücken ſcheint, und ſein Programm bildete mit Tſchaikowſkys Vierter Sinfonie, einer Koloraturarie aus der Oper „Halka" von Stanislaw Moniuſzko und drei Orcheſterliedern von Karl Szymanowſki — von Eva Brantowska-Turska reizvoll geſungen — endlich mit Strawinſkys Petruſchka-Suite, den erfreulicheren Teil des Abends; den weniger erfreulichen bildete — Joh. Seb. Bach! Es war allerdings nicht unſer Bach, ſondern ein in großes modernes Orcheſter getauchter: die Orgeltokkata und Fuge in d-moll in einer überladenen, ganz veräußerlichten Orcheſteraufmachung mit Heckelphon, Kontrabaßklarinette, 6 Hörnern, 4 Trompeten, 6 Poſaunen, 2 Tuben, Harfe, Celeſta und Schlagwerk, — alſo wieder einmal einer der ſchon oft gemachten, aber

stets vergeblich bleibenden Versuche, dem Geiste Bachs von außen beikommen zu wollen. Zu seinem Glück wurde der Name dieses Bach-„Erneuerers" auf dem Programm verschwiegen.

Der Abschluß der Spielzeit würde noch manches Bemerkenswerte hervorheben lassen, doch muß ich mich im Raum beschränken. So konnte Karl Winkler mit vortrefflichen Leistungen von Chor und Orchester und guten solistischen Kräften eine strichlose Aufführung von Händels „Samson" wagen. — Gertrude Herdlicka dirigierte mit Geschick und verdientem Beifall einen Abend des Wiener Frauen-Sinfonieorchesters. — Julius Lehnert schloß die Veranstaltungen des „Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde" mit sinfonischen Werken von Joh. Christian Bach und Mozart, sowie der entzückenden Jugendsinfonie Webers in C-dur; hiebei spielten Franzi und Steffi Chalupny die von Halvorsen überarbeitete Händelsche Passacaglia für Geige und Cello-Solo, und die Norwegerin Nancy Naeß, ein hochdramatischer, leuchtender Sopran, sang Lieder ihrer Heimat. Die Darbietungen standen alle auf der Höhe.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels „Zeitgenössische Tonsetzer und ihre Werke".

von Alfred Umlauf, Radebeul (Aprilheft).

Die Lösung der Aufgabe im Aprilheft lautet:

1. H. Distler: An die Natur.
2. W. Fortner: Fragment Maria.
3. K. Höller: Sinfonische Fantasie.
4. S. W. Müller: Sieben deutsche Tänze und Fuge.
5. H. Reutter: Dr. Johannes Faust.
6. H. Schubert: Te deum.

Und der verlangte Spruch heißt:

Ein Gebot unserer Zeit ist Förderung wahrhaft echter zumal junger lebender Talente.

Die besonders lebhafte Anteilnahme an dieser Aufgabe läßt uns mit Freude erkennen, daß die Freunde unserer Rätselecke auch in der lebenden Musik sehr wohl zu Hause sind, wie sie ja schon so oft ihre musikgeschichtliche Beschlagenheit bewiesen haben! Unter den diesmal insgesamt 123 richtigen Lösungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Kammermusiker Martin Lorenz, Coburg;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Alfred Bittner, stud. gymn., Wekelsdorf/Böhmen;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer;

und endlich je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Gerhard Pankalla-Breslau, Kantor Walther Schiefer-Hohenstein-Ernstthal, Hans Schönnamsgruber-Nördlingen, Ing. Nikolaus Winter-Wien.

Vielfach wurde die Lösung mit Kompositionen und Dichtungen ausgeschmückt, deren Durchsicht uns in die Ferienstimmung unserer Freunde zu versetzen vermochte. Wir konnten unter diesen Einsendungen eine ganze Reihe zur Sonderprämierung vorsehen. An erster Stelle sei unser inzwischen leider verstorbener Studienrat Georg Amft-Bad Altheide genannt, der schon seit vielen Jahren zu den treuesten Freunden der Rätselecke zählt. Er hat sich diesmal noch mit einer wohlgelungenen dreistimmigen Fuge für Streichtrio über ein deutsches Tanzthema beteiligt. Studienrat Ernst Dahlke-Dortmund ist eine vortreffliche Vertonung des Lösungsspruches gelungen, die in ihrer knappen, klaren Form und in der Verstärkung durch Posaunen und Trompeten als Ruf in die Zeit wirkt. Studienrat Martin Georgi-Thum schuf eine in der Melodienführung der Viola sehr fein erfundene Novellette. Auch Lehrer Rudolf Kocéa-Wardt verarbeitet den Spruch „frei nach Wagner" zu einem gut erfundenen und gut durchgeführten dreistimmigen Kanon. Spruch und Komponistennamen nimmt MD Bruno Leipold-Schmalkalden zum Vorwurf für eine wirkungsvolle Fughette für Orgel, wobei

der Schluß mit einer Umkehrung des Themas im Baß zu großer Steigerung führt. Studienrat Ernst Lemke-Stralsund und Oberstudiendirektor Karl Rorich-Nürnberg formen mit Hilfe der musikalischen Buchstaben der Komponistennamen wirkungsvolle Tonstücke: ersterer ein schwungvolles Capriccio für Klavier zu zwei Händen, letzterer ein sehr sauber gearbeitetes kleines Sätzchen für Orgel. MD Richard Trägner-Chemnitz erfreut uns mit einer in mächtiger Steigerung aufgebauten vortrefflich gesetzten Motette und Studienassessor Paul Zoll-Darmstadt mit einer kleinen, aber vortrefflichen Improvisation über ein Thema Hugo Distlers für zwei Geigen.

Unter den Dichtern gehört in diese Preisklasse Rektor R. Gottschalk-Berlin mit seinem in gewohnter Weise vortrefflichen Gedicht „Jugend an die Front!". Allen vorgenannten Herren halten wir je einen Sonderbücherpreis im Betrag von Rm. 8.— bereit.

Für eine Sonderprämierung im Werte von je Rm. 6.— haben wir vorgesehen: Erich Margenburgs (Wittenberg) wohlklingende kleine Sarabande für Streichorchester, Max Menzels (Meißen) gute Arbeit „Rondo über Themen aus Satz 1, 2 und 4 des Cembalokonzertes von Hugo Distler", Hauptlehrer Josef Schuders (Kötzting) liebenswürdige kleine Löns-Suite für dreistimmigen a cappella-Chor, Georg Straßenbergers (Feldkirch) Zeitgesang für vier gemischte Stimmen „Wir", der sich aber in seiner betont aufrechten, rhythmischen Eigenart wohl besser für Männerchorbesetzung eignen würde, Lehrer Edwin Telschows (Liebenwalde) wirkungsvollen Kanon über D-F-H-S und Lehrer Fritz Hoß' (Salach) höchst lebendige Vertonung des Lönsliedes „Der Zigeuner" für Männerchor und Tenorsolo.

Und endlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 4.— die zum Teil sehr launigen Dichtungen von Studienrat Carl Berger-Freiburg/Br., Martha Brendel-Augsburg, stud. mus. Martin Huschke-Weimar, KMD Arno Laube-Borna, Studienrat i. R. Dr. Karl Förster-Bergedorf, Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha und die Musiken von Günter Habicht, Musikstudierender, Pirna, der einen zu begrüßenden Versuch „Drei Tänze für Klavier" zweihändig, vorlegt; H. Kautz-Offenbach für eine groß aufgezogene Vertonung des Lösungstextes für gemischten Chor, Sologesang und Klavier und Theodor Röhmeyer-Pforzheim, der auch seinerseits den Spruch in Töne setzt.

Wir bitten sämtliche Preisträger um eine baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir von:

Carl Ahns, Jena — Dr. Johannes Andrich, Potsdam — Elly Arnau, Berlin — Kurt Arpke, Rositz/Th. —

Hans Bartkowski, Berlin — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal — Adolf Berchtold, Gymnasialmusiklehrer, Mannheim — Margarete Bernhard, Radebeul — Berta Betz, Musiklehrerin, München — Eva Borgnis, Königstein/Taunus — Marion Brand, Dortmund — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M. — Lehrer Brem, Cham — Prof. Georg Brieger, Jena — Magda Buchholz, Lehrerin, Halle/S. —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße/OS. —

Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt/Sch. — Paul Döge, Borna —

KM Hans Fänder, Freiburg/Br. — Erika Ferber, Jena — Elfriede Feudel, Musiklehrerin, Essen — Manfred Fladt, Stuttgart —

Fritz Gallinger, Berlin — Oberpostsekretär Arthur Görlach, Waltershausen/Th. — Franz Goydke, Zollinspektor, Meseritz/Grenzmark —

Jäger Haseke, Reg. Musik Geb. Jäger Rgt. 100, Bad Reichenhall — Adolf Heller, Finanzinspektor, Karlsruhe i. B. — Kaspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. — Walter Heyneck, Leipzig — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg/Harz — Wilhelm Holtmann, Duisburg — Wilhelmine Hoppe, Konzertsängerin und Musiklehrerin, Ludwigshafen — Josef Huber, Organist und Musiklehrer, Essen — Robert Hug, Triberg/Schw. —

Anneliese Kaempffer, Musiklehrerin, Göttingen — Hans Kammeier, Charlottenburg — Grete Katz, Musiklehrerin, Hagen i. W. — Bruno Kaupa, Hamburg — Max Kleefeld, Bern — Alfred Kramer, Danzig — Oskar Kroll, Wuppertal — Josef Kruse, Lehrer, Coesfeld — Paula Kurth, Heidelberg —

Margarete Löhner, Freiberg/Sa. — GMD Prof. Dr. Alfred Lorenz, München —

Hubert Meyer, Amtssekretär, Walheim — Käthe Meyer, Hamburg — Paul Möhring, Pianist und Organist, Camburg/S. — Lehrer Albin Mucke, Volksdorf — Studienrat Hugo Müller, Dresden — Dominik Muffeleck, Wittlich, Bez. Trier. —

Amadeus Nestler, Leipzig — Gertrude Niemeyer, Musiklehrerin, Zwickau i. Sa. —

Pfarrer Okfas, Budwethen — W. Otte, Organist, Chemnitz —

Martha Palme, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Georgswalde CSR. — Frieda Pamperin, Muſiklehrerin, Emden — Günther Pods, Schüler, Memel — Johannes Przechowſki, Berlin — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —

Oberamtsanwalt Dr. Quentel, Wiesbaden — Muſiklehrer Walter Quiram, Schneidemühl —

Friedrich Rubach, Stolp i. P. —

Robert Schaar jr., Organiſt, Delmenhorſt — Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt, Pianiſt, Hagen i. W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — KMD Oskar Schneider, Zittau/S. — Otto Schulz, Hamburg — Heinz von Schumann, Königsberg i. Pr. — Ernſt Schumacher, Emden — Victor Schwinghammer, Konzertpianiſt, Dresden — Elfriede Stiller, Züllichau — Georg Straßenberger, Feldkirch — Vera Suter, Pianiſtin, St. Gallen —

Karlheinz Tageler, Jena — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Joſef Tönnes, Organiſt, Duisburg — Rudolf Töpfer, Eiſenach — Studienaſſeſſor Rudolf Tretzſch, Auerbach i. Vogtld. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Emmy Velten, Muſiklehrerin, Bochum —

Marie Wasmuth, Worms — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf CSR. — Reallehrer Adam Weber, Friedberg/Heſſen — Irma Weber, Heidelberg — Joſef Weidmann, Herbſtadt — Ilſe Wettig, Siegen i. W. — Erich Wetzig, Weimar.

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Prof. Kratzi, Bremen.

Aus den Silben

ak — beet — bein — ber — bert — bi — cha — che — de — des — erd — ein — el — fen — fer — ga — ha — ho — kisch — kord — lei — lieb — nen — ni — ni — ni — ni — no — no — ma — mann — mu — pa — pres — ru — sen — te — tung — van — ven — von

ſind 15 Wörter der Bedeutung zu finden:

1. Erdformation, in der keine Muſik beſtand,
2. Lichtſpielhaus,
3. Muſiker des 16. Jahrhunderts: „Fürſt der Muſik",
4. Tierprodukt, beim Bau von Muſikinſtrumenten verwertet,
5. Zuſammenklang,
6. Größter Sinfoniker,
7. Großer Geiger,
8. Komponiſt,
9. Deutſches Wort für Introduktion,
10. Dilettant (deutſch),
11. Titelgeſtalt einer Oper von Waltershauſen,
12. Pianiſt,
13. Muſikaliſches Halt,
14. Neun Göttinnen der Kunſt,
15. Gewandhausdirigent.

Aus den gefundenen Wörtern wähle man in 1 bis 13 drei aufeinanderfolgende, in 14 und 15 zwei aufeinanderfolgende Buchſtaben aus. Fortlaufend geleſen und richtig abgeteilt ergeben ſie einen Ausſpruch von Nietzſche.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. November 1937 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Kurt Beythien: Variationen und Fuge über ein Volkslied f. Klavier, Violine und Violoncello. Werk 22. Mk. 4.—. Heft 1 der „Kammermusik lebender Tonsetzer". Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Rudolf Bode: Eichendorff-Lieder. 2. u. 3. Heft. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Cesar Bresgen: Wir zogen in das Feld. Liedkantate f. MCH und Orchester. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Nicolaus Bruhns: Gesammelte Werke. 1. Teil: Kirchenkantaten Nr. 1—7. Bearbeitet von Fritz Stein. (In der Sammlung „Das Erbe deutscher Musik"; 2. Reihe Landschaftsdenkmale: Schleswig-Holstein und Hansestädte, Band 1) 132 S., Mk. 13.50. Henry Litolff, Braunschweig.

Fritz Dietrich: „Der alte Hessenmarsch" und „Rothwesser Marsch". Ausgabe f. Harmoniemusik. Bärenreiter-Blasmusik des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

Hans Fischer: Jugend, wir tragen die Fahnen. Neue Lieder der Zeit. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

K. F. Fischer: Suiten für fünf Streich- oder Blasinstrumente und Generalbaß. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Fray Tomas de Santa Maria: Anmut und Kunst im Clavichordspiel, 75 S. 8°, geh. Mk. 2.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Heinz Funck: Beiträge zur Altonaer Musikgeschichte. (Band VI der Altonaischen Zeitschrift), 140 S., kart. Mk. 2.—. Karl Wachholtz, Neumünster i. Holstein.

Johann Joseph Fux: Suite in d-moll f. kl. Streichorchester und Cembalo. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Hilmar Höckner. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Karl Gerstberger: Kleines Handbuch der Musik. 4. verbesserte Auflage. 159 S. Kart. Mk. 2.50, geb. Mk. 3.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel. Die Neuauflage dieses guten, kleinen Nachschlagebuches hat eine Reihe wertvoller Erweiterungen bezw. Ergänzungen erfahren.

Robert Göttsching: Das Soldatenlied. Bd. 20 der Sammlung „Musikalische Formen in historischen Reihen". Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Martin Grabert: Zwei lyrische Stücke für Violine und Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Hermann Grabner: Segen der Erde. Eine Chorfeier f. gem. Männer-, Frauen- und Kinderstimmen, Sopran- und Bariton-Solo und kleines Orchester, nach Worten von Margarete Weinhandl. Klavierauszug. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Joseph Haydn: Divertimento für Streichorchester, Flöte und zwei Hörner. Neudruck herausgegeben von Arthur Egidi. Chr. F. Vieweg, Berlin.

Adolf Hoffmann: „Da singt Frau Nachtigall". Eine kleine Frühlingskantate f. 2stimm. Chor, Blockflöte und Geige, und „Trara, so blasen die Jäger". Eine kleine Jagdkantate f. 2st. Chor, Blockflöten und Geige. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Ernst Lothar von Knorr: Lieder der Arbeit f. einst. Gesang mit Klavier (Lobeda-Spielheft). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Georg Krietsch: „Blumen" f. eine Singstimme und Kl. Lieder nach Gedichten von J. Weinheber. op. 17. Ries & Erler-Berlin.

Mark Lothar: Acht Lieder nach Gedichten von Chr. Morgenstern. Heft I/II je Mk. 2.50. Ries & Erler, Berlin.

Ludwig Lürman: Festlicher Aufklang f. großes Orchester, Werk 15. Ries & Erler, Berlin.

Gerhard Maasz: Ein kleines Hauskonzert für allerlei Instrumente. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Karl Marx: Maienkantate über ein altes Tanzlied aus dem Rheinlande f. gem. Chor und Instrumente. (Lobeda-Kantaten, Folge 6), Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Rupert Ignaz Mayr: Ausgewählte Kirchenmusik. Bearbeitet von K. G. Fellerer. (In der Sammlung „Das Erbe deutscher Musik"; 2. Reihe Landschaftsdenkmale: Bayern, Band 1) 150 S., Mk. 16.50. Henry Litolff, Braunschweig.

W. A. Mozart: Drei Frühlingslieder. Mk. 4.80. Herbert Reichner, Wien.

W. A. Mozart: Neun Sonaten für zwei Violinen und Klavier, nach Belieben mit Violoncello. Herausgegeben von Hans Fischer. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Johann Christoph Pez: Concerto pastorale für zwei Blockflöten und Streicher in einfacher und chorischer Besetzung mit Cembalo. Eingerichtet von Hilmar Höckner. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Hans Pfitzner: Über ein Stündlein. Für eine tiefe Singst. m. Orchesterbegleitung. Ries & Erler, Berlin.

Henry Purcell: Spielmusik zum Sommernachtstraum f. 4 Streich- od. Blasinstrumente und Generalbaß. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walter Rein: „Her zu uns, wir schreiten". Marsch und Lied nach Worten von Hans Friedrich Blunck f. Klavier. (Lobeda-Spielhefte). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Adolf Sandberger: Neues Beethoven-Jahrbuch 1937. 7. Jahrgang. 223 S. Henry Litolff, Braunschweig.

Karl Schüler: Die Blockflöte im Zusammenspiel. 2. Heft. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Hanns Steinkopf: Kleine Barock-Suite für Kammerorchester. Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 6.—. Ries & Erler, Berlin.

G. Ph. Telemann: Zwei Divertimenti für Streichorchester und Cembalo. Herausgegeben v. Fr. Oberdörffer. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Friedrich Welter: „Hymne", „Aus deutschen Gauen", „Wir wollen mehr", „Lieder der Zeit", für Männerchor. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Fritz Werner-Potsdam: Trauermusik. Den Gefallenen zum Gedächtnis. Werk 10. Partitur. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

C. H. N. GARRIGUES: Ein ideales Sängerpaar, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld, geborene Garrigues. Kopenhagen 1937. Levin und Munksgaard. Berlin, Hermann Wendt. 8°. 492 S.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld und seine Frau Malvina sind mit der ersten Tristan-Aufführung in München 1865 unlöslich verbunden. Das Urteil Wagners steht im Briefe vom 20. Juni 1865: „Das Unvergleichliche ist getan. Und sollte wirklich einst der eigentümlichsten, deutschesten Kunst die Frucht reifen, so seid gewiß, daß Ihr Lieben der Welt unvergeßlich werdet, denn von Eurer Tat ging der Frühling aus, der meinem Werke Wärme, meinem Triebe Kraft und Licht gab." Wagners Verheißung erfüllte sich. In der Geschichte des Werkes leuchten die Namen der beiden Schnorrs in hehrer Verklärung. So war es gewiß zu wünschen, daß auch einmal das Leben des „idealen Sängerpaares" vor und nach dem Tristan ausführlich und gründlich beschrieben wurde. Dieser Aufgabe unterzieht sich der Verfasser des Buches, das bis zum Tode Schnorrs einwandfrei erscheint, wennschon die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit nach dem, was im zweiten Teil vorgebracht wird, keineswegs überall sicher ist. Für den Tristan-Abschnitt erfahren wir nichts Neues. Wohl aber wird die künstlerische Entwicklung Schnorrs und seiner Gattin nach besten Quellen ausführlich behandelt. Vortrefflich und durchaus im Einverständnis mit Wagners Ansicht ist das Wort des Vaters: „Erst soll Ludwig ein Musiker werden, ein vielseitig und gründlich unterrichteter Musiker, ehe er Sänger wird." Ein Merkersprüchlein, das alle Sänger beachten sollten, auch heute noch! Wie Schnorr aus Sturm und Drang seiner Lehrjahre in Karlsruhe von Malvina zu höherer künstlerischer Arbeit erzogen wird, wie er auf der Bühne mit ihr zusammenwirkt, ist gut geschildert. Aus glaubwürdigem Zeugnis einer zeitgenössischen Sängerin, der Brangäne im Münchener Tristan, vernahm ich selber, daß Schnorr der Führung seiner ihm in rein musikalischen Dingen überlegenen Gattin viel verdankte und vielleicht ohne sie zu der größten Aufgabe seines Lebens gar nicht befähigt gewesen wäre. Die Worte F. Schweikerts im Nachruf auf Malvina 1904 sind richtig: „Sie, die so reich an dramatischer Gestaltungskraft war, hat nicht allein die Isolde, sie hat im Grunde genommen auch den Tristan geschaffen. An ihrer Isolde ist der Tristan Ludwig Schnorrs emporgewachsen." Im gemeinsamen Auftreten war das Ehepaar unübertrefflich. Das war auch der Hauptgrund, der Wagner bewog, bei der Uraufführung des Tristan für Malvina als Isolde sich zu entscheiden. Malvina war aber auch von Anfang an mit seelischen Überspanntheiten belastet, die sich nach dem Tode ihres Gatten furchtbar steigerten. Schon vor der Vermählung (S. 76) hatte sie einen Traum, der sie zur Ehe mit dem um 11 Jahre jüngeren Freier zu verpflichten schien: „Ich konnte ihm die Führerin und Lehrerin auf den Bahnen der hohen Kunst sein." Die Erschütterung beim Tode ihres Gatten, mit dem zusammen sie vor wenigen Wochen den großen Sieg in München errungen hatte, wirkte nachteilig. Sie wähnte, in spiritistischer Weise mit dem Verstorbenen verkehren zu können und von ihm Weisungen zu erhalten. Noch 1896 fiel sie einer Schwindlerin anheim (vgl. 440 ff.), die der gemütskranken Frau den Verkehr mit ihrem abgeschiedenen Manne vermittelte. Hier sieht der Verfasser klar und richtig. Aber die viel verhängnisvollere Auswirkung im November 1866 und Januar 1867, wo Malvina mit einer Freundin nach Tribschen reiste, um Wagner zu „retten" und ihre Begleiterin dem König als Frau zuzuführen, beurteilt Garrigues ganz anders. Er stellt sich auf Malvinas Seite und wird geradezu von deren Verfolgungswahn, der sich in unsinnigem Haß gegen Frau Cosima äußert, angesteckt. Diese Angelegenheit ist jetzt durch den Briefwechsel zwischen dem König und Meister (vgl. Zeitschrift für Musik 1937 S. 781 ff.) erledigt. Mit der Veröffentlichung des Traumes der Reutter (S. 351 ff.), die der König als „nichtswürdig" bezeichnet, und des Schreibens, das Malvina am 12. Januar 1867 an den König richtete, wird dem Andenken der großen Sängerin schlecht gedient. Ihr klar denkender und sehender Schwager Karl Schnorr von Carolsfeld in München schrieb am 9. April 1867 an seinen Vater: „Traurig ist, daß ihr Geist von den eingebildeten Beziehungen zur andern Welt, die durch Fräulein Reutter immer noch eifrig gepflegt werden, so sehr erfüllt ist. Wir haben in neuester Zeit wiederholt ganz ernsthafte Dispute gehabt, es prallt aber jedes Wort ab an ihrer furchtbaren Einbildung." Daß Wagner nach diesen Vorgängen

im Briefe vom 19. November 1866 ein für allemal jede Beziehung zu Malvina abbrach, ist verständlich. Aber Garrigues verschließt sich allen vernünftigen Erwägungen und leidet am selben Wahn wie die Kranke. Immer und immer wieder wird von Cosimas Haß gegen Malvina gesprochen. Wagner ist des Königs „Dämon" usw. Irrtümer und Flüchtigkeit häufen sich. Da wird S. 392 von der „Ausschmückung der Fassade des Festspielhauses mit mythologischen Figuren aus dem Ring" erzählt (S. 392), die Malvina vermißt (S. 433). Gemeint ist das Gemälde an Wahnfrieds Vorderwand; Garrigues, der wohl nie in Bayreuth war, hätte doch wenigstens aus Abbildungen entnehmen können, daß Schnorr im Wotanskopf, sonst aber nur Wilhelmine Schröder-Devrient und Frau Cosima in den Zügen der Frauen angedeutet sind. Was für einen Sinn hätte auch Malvina unter den „mythologischen Figuren des Rings" gehabt? Dann wird über Chamberlain, den „mit der vollen Autorität des Hauses Wahnfried ausgerüsteten Schwiegersohn des Meisters" (1896!!) geklagt, er habe Malvina nicht erwähnt. Chamberlain schreibt aber: „Die viermalige Aufführung von Tristan und Isolde mit Bülow, Schnorr von Carolsfeld, Frau Schnorr und Mitterwurzer darf als das erste Festspiel bezeichnet werden." Damit sind doch die eigentlichen Wirker dieser Tat deutlich genug hervorgehoben. Ebenso wird Glasenapp verdammt, weil er meint, daß für die Wahl Malvinas als Isolde, zu der zuerst in Wien die Dustmann, hernach kurze Zeit Therese Tietjens ausersehen war, die „Rücksicht auf seinen unvergleichlichen Tristan" entschieden habe. Wagner hatte sich bei den Vorproben zum Tristan in Biebrich von der Leistungsfähigkeit Malvinas überzeugt. Nur krankhafte Überreizung, die ja schließlich zur zeitweiligen Überführung Malvinas in eine Heilanstalt zwangen, vermag ihre Wahnvorstellungen zu entschuldigen.

Garrigues gibt zahlreiche Proben völliger Unkenntnis z. B. in der unglaublichen Anmerkung auf S. 244, daß nach der Münchener Uraufführung der Tristan „n i e wieder ohne wesentliche Striche oder Punktierungen" gegeben worden sei! Also vielleicht auch in Bayreuth? Nach den Erinnerungen von Malvina (1883) traf der Sendbote König Ludwigs Wagner „in irgend einem obskuren österreichischen Städtchen". Nach Garrigues S. 336 Anm. ist Wagner im November 1866 „noch in erster Ehe verheiratet"! Seine Frau starb aber bereits am 25. Januar 1866. Auf Schritt und Tritt stößt man auf bedenkliche Ungenauigkeiten. Das Buch ist durch Druckfehler aller Art arg entstellt. Falsche Namen begegnen wiederholt. Der Bildhauer Hautmann wird Hartmann genannt; Fräulein Deinet heißt einige Zeilen später S. 223 Deinert; der Manrico im Troubadour wird stets Maurico, sogar Maurice genannt usw. Einen wahren Rattenkönig von Verwirrungen enthält auf S. 315 Alberta v. Freydorfs Bericht über nächtliche Separatvorstellungen vor dem König „auf den Speichern der Residenz in München". Die dem Buche beigefügten Bilder sind in der Wiedergabe mangelhaft. Die schönsten farbigen Bildnisse von Schnorr und Malvina als Tristan und Isolde befinden sich im König-Ludwig-Museum auf Herrenchiemsee; sie sind Garrigues nicht bekannt. Die Merkertafel aller Fehler und Mängel würde über Gebühr reichlich ausfallen.

Ein Werk über Schnorr und Malvina, worin die bisher im Schatten stehende erste Darstellerin der Isolde ins rechte Verhältnis zu ihrem Gatten gesetzt worden wäre, hätten wir dankbar begrüßt. Diese schöne Aufgabe verdirbt der Verfasser durch seine Oberflächlichkeit und feindselige Einstellung zu Wagner und Frau Cosima. Ihm liegt daran, in Wagner den Künstler und Menschen zu trennen, Allzumenschliches maßlos zu übertreiben, der bedauerlichen Neigung, das Strahlende zu schwärzen und in den Staub zu ziehen, Vorschub zu leisten. Der Mangel an Wagner-Kenntnis und Wagner-Forschung macht sich überall in dem laut Vorwort im März 1934 abgeschlossenen Buche peinlich bemerkbar. Das heutige Geschlecht, das keine Zeit mehr hat, sich ernstlich mit Wagner zu befassen, wird durch solche Bücher irregeleitet. Es fehlt Wissen und Ehrfurcht vor dem Großen und Erhabenen. Prof. Dr. Wolfg. Golther.

EVA GRÄFIN VON BAUDISSIN: Wilhelmine Schröder-Devrient. Der Schicksalsweg einer großen Künstlerin. Roman. 266 Seiten. Drei Masken Verlag A. G., Berlin 1937.

Die Erscheinung Wilhelmine Schröder-Devrients als einer der großen Künstlersängerinnen der deutschen Bühne gehört der Theater- und Musikgeschichte an. Wir begegnen ihrem Namen und ihrer Kunst in der Lebensgeschichte Beethovens, C. M. von Webers, Richard Wagners, Paganinis. Ihr Erdenwallen bedarf keiner romantisierenden Zutat, um daraus erst einen Künstlerroman zu formen; es ist ebenso reich an künstlerischen Erfolgen wie an Enttäuschungen und menschlichem Unglück. Eva Gräfin von Baudissin brauchte deshalb nur dies Leben, so wie es sich tatsächlich auf der Bühne und im privaten Dasein abgespielt hat, in ihrem Buche sprechen zu lassen, und unsere menschliche Anteilnahme ist dem Schicksal dieser außerordentlichen Frau gewiß. Es ist ein Verdienst der Dichterin und ihrer sich zum Herzpunkt künstlerischen Wesens vortastenden Einfühlungsgabe, daß sie keineswegs beschönigt, wie tief einige Ursachen zum persönlichen Unglück der Schröder-Devrient in deren eigenem Wesen gegründet haben, daß sie jedoch zugleich des Lesers Anteilnahme und Sympathie, ungeachtet der geschilderten Schwächen, der Künstlerin und deren menschlicher Leidensfähigkeit stets voll zu erhalten weiß.

So mittelpunktartig die Figur der Heldin in der Erzählung aufragt, die Zeichnung ihrer örtlichen und zeitlichen Umwelt ist mit rühmenswerter Kenntnis der Quellen und gewinnender Lebendigkeit der Darstellung vorgenommen worden, so daß Reiz und Wert des vorzüglich geschriebenen Buches nicht nur dem nach reiner Unterhaltung geizenden, sondern auch dem bildungsbeflissenen, tieferschürfenden Leser einleuchten müssen. Eine Reihe von Bildtafeln, die unter anderem vom Museum für Hamburgische Geschichte und vom Theatermuseum in München zur Verfügung gestellt wurden, bestätigen die musik- und theatergeschichtliche Ernsthaftigkeit dieser Lebensschilderung.

Dr. Wilhelm Zentner.

FESTSCHRIFT ARNOLD SCHERING zum sechzigsten Geburtstag. In Verbindung mit Max Schneider und Gotthold Frotscher herausgegeben von Helmuth Osthoff, Walter Serauky, Adam Adrio. Berlin: Glas 1937. VII, 274 S.

Diese Festschrift verzichtet auf jene thematische Geschlossenheit der Beiträge, wie sie etwa die jüngst erschienene Feststschrift zum 60. Geburtstag L. Schiedermairs aufweist („Beethoven und die Gegenwart", 1937), und doch kommt da und dort zwischen den scheinbar weit auseinanderstrebenden Arbeiten ein Gemeinsames zum Vorschein. Es ist die Wirkung des gefeierten Lehrers auf seinen Schüler- und Freundeskreis, das An- und Weiterklingen der anregenden Gedanken, an denen sein Lebenswerk ja so reich ist, bei seiner und einer jüngeren Forschergeneration. Da untersucht etwa A. Lorenz das von Schering aufgerollte Problem der Klangverschmelzung und des Spaltklangs im Bereich des Nacheinander von Tongruppen (Gruppen- und Übergangsprinzip). H. Osthoff huldigt dem Geschichtsschreiber des Oratoriums mit einer Studie über die Historien des Rogier Michael (1602), die unmittelbar zu der von Schering wiedererweckten Schützschen Weihnachtshistorie überleiten. A. Adrio macht mit der Matthäuspassion von J. G. Kühnhausen (um 1700) bekannt und bereichert damit unsere Kenntnis der bisher nur mit wenigen Beispielen vertretenen Gattung der Generalbaßpassion. In die Richtung der Scheringschen Arbeiten zur Geschichte der Aufführungspraxis weisen ganz deutlich die Bemerkungen F. Göthels über einige ältere Techniken des Violinspiels. Und so steht noch mancher andere Beitrag dieser Festschrift im hellen Licht der Anregungskraft, mit der die Persönlichkeit des Sechzigjährigen seit über 30 Jahren in der neueren Geschichte der Musikwissenschaft fest verankert erscheint. Bewegt man sich dann von diesem natürlichen Mittelpunkt der vorliegenden Festschrift im Kreise ihrer Arbeiten der Peripherie zu, so möchte man fast einer jeden ein Wort der Anerkennung widmen. Aber hier muß sich der Referent Zurückhaltung auferlegen, und so glaubt er sich mit dem Hinweis auf einige wenige besonders ertragreiche Beiträge begnügen zu müssen, etwa E. Bückens anregende Gedanken über den Beginn eines musikalischen bürgerlichen Realismus bei Spohr und Löwe, R. Gerbers Untersuchung des größten mehrstimmigen Hymnariums vor Beginn des 16. Jahrhunderts im Apelschen Kodex der Leipziger Universitätsbibliothek, die Ehrenrettung von Glareans theoretischem Denken durch E. Kirsch, die Klärung schwebender Fragen des Lochheimer Liederbuches durch J. Müller-Blattau, endlich auch W. Vetters Prolegomena zu einer neuen Beethovendeutung aus einer Zusammenschau der Lebenseinheit des Meisters. Künftige Herausgeber solcher Festschriften sollten sich immer verpflichtet fühlen, den Gefeierten jeweils auch durch eine Bibliographie seiner Schriften zu ehren. Über die Ehrung hinaus bleibt davon stets reichster Gewinn für die Organisation des wissenschaftlichen Arbeitens. Wie diese notwendige Forderung in der Scheringfestschrift von K. Taut erfüllt wird, das ist schlechthin ein Muster nicht nur gründlicher, sondern auch formklarer und durchsichtiger bibliographischer Arbeit, ein würdiger Eingang zu dem reich gegliederten Innenbau dieses Bandes.

Dr. W. Kahl.

W. PAGENKOPF: Die Flöte in Sage und Geschichte. Verlag W. Pagenkopf, Meiningen 1937, Preis 1 RM.

Der Verfasser muß ein sattelfester Kenner der griechischen Mythologie und Geschichte sein. Wer sich für „Flöte und Flötenspiel von den ältesten Zeiten bis Christi Geburt" interessiert, wird das kleine Büchlein mit Freude lesen. Der Stil des Verfassers ist weniger behaglich. Prof. Dr. Kratzi.

Musikalien:

für Orchester

ARTHUR KUSTERER: 2. Suite für Orchester (Marsch, Pavane, Sarabande, Musette, Menuett, Courante). Orchesterbesetzung: Streichquintett, je 1. u. 2. (Picc.) Fl., Ob., Kl., Fg., Horn, Tromp., Pauken und Celesta (Harfe), in Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

In jeder Hinsicht klar disponiert, — es klingt alles sehr gut gekonnt, — geht diese Musik besonderen rhythmischen und harmonischen Problemen aus dem Wege. Es kommt hierbei zu einer gelinden Einförmigkeit, die — bis zu einem gewissen Grade — durch eine lebendige Darstellung ausgeglichen werden kann. Anscheinend sind die bewegten Teile, wie Musette, Gavotte und Courante die bestgelungensten. Von Vorteil wäre sicher eine gegensätzliche Wahl der Tonarten bei den einzelnen Stücken gewesen. — Die alten Tanzformen haben längst ihren Zweck erfüllt. Die Jetztzeit jedoch verlangt

ein Hineingreifen und Hinabtauchen in die Tiefen des völkischen Eigenlebens unserer deutschen Stämme. Man suche deren, ihnen eigentümliche Tänze und Reigen zu immer neuen Leben zu gestalten. Hierbei seien: Heiterkeit und Tiefe des Gemüts in ihrer „Unbewußtheit" die beiden Pole im Schaffen des Künstlers. Arthur Kusterer darf sich als dazu berufen fühlen.

Prof. Richard Hagel.

für Flöte

JOSEPH LAUBER: op. 54, Visions de Corse, Bilder aus Korsika, 5 morceaux pour 4 Flûtes. Verlag Zimmermann, Leipzig.

Lauber läßt seinen bisher veröffentlichten trefflichen Flötenwerken ein Quartett für 4 Flöten folgen. Da sich nicht allerorten vier geübte Bläser finden werden, wird das Werk für Musikschulen geeignet sein. Die fünf Stimmungsstücke (Charakterstücke, leider alle mit französischem Titel) sind fein empfunden. Das läßt sich schon an der obersten Stimme erkennen. Eine Partitur liegt mir nicht vor. Die Durchsicht der Stimmen läßt auf gute Klangwirkung schließen. Technisch ist das Werk leichter als Laubers Sonate und Phantasie.

Prof. Dr. Kratzi.

HERMANN LILGE: op. 57, Sonate für Flöte und Klavier. Verlag Litolff. Nr. 2856.

Es regt sich erfreulich in der Musikwelt der Flöte. In kurzer Folge erschienen Flötenwerke von Gieseking, Hindemith, Zilcher, J. N. David. Jetzt H. Lilge's Sonate. Der Kopfsatz mit fünfmaligem Wechsel von Largo und Allegro (Allegretto) gleicht mehr einer Phantasie als der klassischen Sonatenform. Die Themen im Allegro werden kurz verarbeitet. Leidenschaftlich gestaltet, wird der Satz in seiner Knappheit wirken. Der sehr langsame 2. Satz ist durch die stark wechselnde Harmonik nicht leicht verdaulich. Frisch läuft der letzte Satz ($^6/_8$ quasi vivace) mit dem kecken Scherzando ($^2/_4$) ab. Die Coda bringt eine Largo-Reminiszenz aus dem Kopfsatze. Der Klavierspieler muß gut lesen können. Der Flötist stößt auf mittlere Schwere. Mit einmaligem Durchspielen wird man dem Werke nicht gerecht. Letzter Satz, drittletzte Zeile, vorletzter Takt in der Flötenstimme g statt gis.

Prof. Dr. Kratzi.

für Gesang

REINHOLD J. BECK: „Kinderlieder". Gedichte von Hoffmann von Fallersleben und Adolf Holst. Bd. I und II. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der 1. Band enthält H. v. Fallerslebens unvergängliche Kinderlieder, welche schon einmal von L. Erk vertont worden sind. Die neue musikalische Ausdeutung von R. J. Beck ist so recht für ein deutsches Kinderherz geschaffen. Denn diese Lieder sind echt kindlich und absolut nicht „gemacht", wie man dies leider ab und zu bei Kinderliedern empfinden muß. Nicht nur die Melodien, sondern ebenso die charakteristischen, einfühlsamen Klavierbegleitungen werden jedes unverdorbene Kindergemüt entzücken. Man wird an die wertvollsten Kinderlieder, die wir z. B. von Schumann, Reinecke und Brahms besitzen, erinnert.

Beim Singen der Lieder des 2. Bandes, denen Gedichte von A. Holst zu Grunde liegen, und die vorwiegend Neckisches aus dem Kinderland erzählen, muß man unwillkürlich mitlachen und sich sorglos freuen. Ganz reizend ist auch in diesem Heft die Untermalung der jeweiligen Stimmung durch das Klavier. Besonders geglückt scheint mir u. a. die Ländlerweise von Nr. 5. Jedes musikalische Kind wird beim Hören dieser Klänge unwillkürlich zu tanzen beginnen. Zuletzt sei noch auf die klangmalerische Ausdeutung des letzten Liedes aufmerksam gemacht: hört man nicht wirklich das „Brünnlein im Walde" ganz leise plätschern, sobald der erste Akkord ertönt?

Einige wenige Lieder werden erst von größeren Kindern verstanden werden können: z. B. „Was fang ich an" und „Savoyarden-Büblein".

Anneliese Kaempffer.

HERMANN SIMON: Der Weg über die Heide. Dreizehn Hermann Löns-Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — Im Verlag Kistner und Siegel, Leipzig. Preis RM. 2.50.

Kaum ein Dichter der neueren Zeit hat deutschen Musikern gleich viel Lied-Stoff zur Komposition „angeboten" wie Hermann Löns. Die musikalischen Gebilde, die aus seinen Gedichten hervorwuchsen, reichen vom Tonfilm-Schlager und vom sentimentalen Lied im sogenannten „Volkston" bis zum individuell ausgesponnenen großflächigen Kunstlied (d. i. hier = Künstler-Lied). Die jetzt anzuzeigenden und nachdrücklich zu empfehlenden Löns-Lieder Hermann Simons repräsentieren eine musikalische Haltung und Empfindung, die uns als ideale Entsprechung des Dichters erscheinen muß: sie sind Volkslieder der rechten, innerlich wahrhaften Art geworden. Simon spricht diesen Dialekt mit absoluter Natürlichkeit. Daß seine Melodien dem Gedicht wie angegossen sitzen, verwundert niemanden, der dieses Musikers besondere Begabung nur einigermaßen richtig erkannt hat. Daß sie aber zugleich auch die Eindringlichkeit letzter Einfachheit haben, zeigt, wie „richtig" Simons Entwicklung verläuft. Der Sänger braucht hier keine schwierigen Intervallprobleme zu lösen, und doch wird ihn nicht das Gefühl des Banalen überkommen. Die Klavierbegleitung grundiert die Gesangslinien mit sparsamen Akkorden und leichtgriffiger Nachzeichnung; zur Not kann der Sänger also sogar vom Klavier aus diesen „Weg über die Heide" antreten. Überläßt er sich ganz (und genauest) der Führung

dieser Musik, wird ihn, und seine Zuhörer, die Schwermut, Innigkeit und erdnahe Daseinsfreude der Simonschen Lieder an jenen Quell der Kunst geleiten, der, scheinbar ihr Anfang, zugleich auch Ziel ist: aus dem Volke in das Volk hineinzuklingen. Dr. Walter Hapke.

für Schülerorchester:

WALTER GIRNATIS: Vier schwedische Volkslieder in Sätzen für 2 Flöten, 2 Geigen und Violoncello. — Musikblätter der Hitler-Jugend Nr. 49, herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung im Georg Kallmeyer Verlag Wolfenbüttel und Berlin.

Es mag zwar für den nicht mehr „ganz jungen" Komponisten (eine der stärksten schöpferischen Persönlichkeiten des deutschen Rundfunks) etwas schmerzlich und beschämend sein, daß von seinen vielen eigenen hervorragenden Arbeiten im Druck noch nichts vorliegt, während hingegen diese „Bearbeitung" von vier textlich und musikalisch gleich schönen schwedischen Volksliedern sofort in einer großen Auflage der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Daß Girnatis ein ganz vortrefflicher Musiker sein muß, merkt man allerdings auch an den Satzkünsten, die er auf diese zweckbestimmten Liedfassungen anwenden konnte. Das Gebot der Einfachheit ist nirgends verletzt, doch hat man an keiner Stelle den Wunsch nach reicherem Schmuck, so viel Hintergrund steckt in dieser Sparsamkeit, so klar ist die innere und äußere Organik dieser Gebilde herausgearbeitet. Auch die Behandlung harmonischer Fragen verwirklicht eine Unschuld (z. B. Quartsextakkord im Vorspiel zu Nr. 3 „Du stehst so lieblich vor meinen Augen"), der etwas Leuchtendes eigen ist. Es erübrigt sich anzumerken, daß die Stücke ganz ausgezeichnet „klingen". Dr. Walter Hapke.

für gemischten Chor:

GÜNTER RAPHAEL: Motette zum Weihnachtsfest. Motette zum Osterfest für 4stimm. gem. Chor. Op. 39 Nr. 1 und 2. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zwei Neuerscheinungen in der Breitkopf & Härtelschen Chorbibliothek, die in ihrer begabten polyphonen Stimmführung und ihrer feinsinnig gewählten Harmonik, ihrer Liturgieverbundenheit strebsamen evangelischen Kirchenchören sehr empfohlen seien. Dr. J. Maier.

KREUZ UND QUER

Robert Curt v. Gorrissen 50 Jahre alt (16. Juli 1937).

Von Hermann Hafenauer, Berlin.

Seit ungefähr zehn Jahren ist Robert Curt v. Gorrissen bei den Musikfreunden bekannt und geschätzt. Seine Mittel sind einfach, seine Musik spricht unmittelbar, strömt leicht ein, wo ein Herz bereit ist, sich zu öffnen. Tiefe, religiöse Erlebnisse eines im harten Lebenskampf geglühten und gehämmerten, gereiften Menschen und Künstlers steigen aus seiner Musik wie verklärte und gereinigte Spiegelbilder. R. C. v. Gorrissen gehört zu keiner „Schule", zu keiner Gruppe, ist kein Nachahmer und Nachbeter, keine Lehrer haben abgefärbt. Schwere Lebensschicksale haben die Tiefen aufgebrochen, aus denen sein Quell strömt. — Väterlicherseits stammt er aus alter Hamburger Patrizierfamilie: Pastoren, Kaufherren tauchen aus der Ahnenreihe auf. In der „Eule" in Bayreuth hängt als einziges Bild einer Frau in der Gemeinschaft der Orchestermitglieder der ersten Bayreuther Festspiele 1876 das Portrait einer Harfenistin: es ist die Großmutter mütterlicherseits des Komponisten.

v. Gorrissen beginnt mit einfachen, schlichten Liedern zur Orgel. Von hier aus erweitert sich breit und tief ausstrahlend seine Gestaltungskraft in Kantaten und Oratorien. Orchesterwerke bauen sich auf. Charakteristisch für den Künstler sind die vertonten Texte geistesverwandter Dichter. Sein Schaffen ist Gottesdienst. „Der Weg zu Gott", „Festkantate", „Osterkantate", „Festlicher Psalm", das Oratorium „Himmel und Erde", der Liederzyklus „Vom Baum des Lebens", das starke Orgelwerk „Toccata, Passacaglia und Fuge", „Ernste Lieder", Werke für Streichquartett sind die „Stationen" seines Weges.

Aus diesem religiösen Grunderlebnis heraus baut sich ein zweites Schaffensgebiet: Vaterländische Musik, ganz einfach und volksnah. Besonders bekannt wurde die „Kufsteiner Musik" für die Heldenorgel, seit Jahren dort viel gespielt und immer wieder gerne aufgenommen von den Herzen besonders auch des schlichten und einfachen Volkes.

R. C. v. Gorrissen lebt in Wiesbaden, wo er ganz in der Stille arbeitet. Er vermeidet jeden „Betrieb" und lehnt für sich und sein Schaffen jede „Betriebsamkeit" ab. Er ist jetzt in den Zauberkreis der „besten Jahre" eingetreten, ein innerlich reicher Musiker, schlicht, einfach, klar und stark.

Neugeſtaltung und Eröffnung der Städt. Muſikbücherei Berlin-Charlottenburg.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Im Rahmen einer ſtimmungsvollen kleinen Feier fand die Eröffnung einer für das Muſikleben der Reichshauptſtadt ſehr wichtigen Inſtitution ſtatt: der Städtiſchen Muſikbücherei in Charlottenburg. Bei dem Mangel an jedermann zugänglichen öffentlichen Muſikbüchereien, der in Berlin lange Zeit hindurch unliebſam bemerkbar war, fällt dem, durch die Erweiterung aus Unzulänglichem neu geſchaffenen Inſtitut beſondere Bedeutung zu. Aus einſtigem Privatbeſitz hervorgegangen, 1908 aus der nur für einen engeren Kreis beſtimmten muſikaliſchen Bibliothek des Berliner Tonkünſtler-Vereins von Georg Richard Kruſe zur öffentlichen Muſikbibliothek umgewandelt, und vom gleichen Jahr an aufopfernd in anerkennenswerteſter Weiſe geleitet von Alice Lutze, iſt die Bücherei ſeit nunmehr 25jährigem Beſtehen im Verwaltungsbezirk Charlottenburg endgültig in die Städtiſche Verwaltung übergegangen und den Volksbüchereien dieſes Bezirks direkt angegliedert, um in bedeutend ausgeſtalteter Form künftig eine weit ausgreifende Miſſion zu erfüllen. Ihr gegenwärtiger Beſtand von 13 000 Bänden iſt — wie Stadtbibliotheksrat Dr. Janſen in ſeinem einführenden Vortrag betonte — von aller „Aſphaltmuſik", von Kitſch und Artfremden gereinigt, und wird nun dazu dienen, eine neue volkhafte Entwicklung unſeres Muſiklebens fördern zu helfen, unter dem von dem Präſidenten der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Peter Raabe geforderten Grundſatz: „weniger, aber beſſere Muſik". Neben den klaſſiſchen Standartwerken wird der neuen Volksmuſik Raum gegeben werden; neben der Hebung alter vergeſſener Muſikſchätze wird die Förderung neuer weniger bekannter Schöpfungen zur bedeutſamen Aufgabe gemacht. Weitgehende Berückſichtigung iſt der Volks-Hausmuſik eingeräumt. Den früher als „unedel" verſchrieenen Volksinſtrumenten wie Zither, Handharmonika uſw. wird in der Anſchaffung der dafür ernſthaft geeigneten, gegenwärtig ja erſt mehr und mehr im Entſtehen begriffenen Muſikwerke Rechnung getragen. Die Benutzer der muſikaliſchen Volksbücherei ſetzen ſich zu 60% aus Laien und nur zu 40% aus Berufskreiſen zuſammen. Unter dieſem Geſichtspunkt dient die Bücherei ſowohl der Vorbereitung für den Konzert- und Opernbeſuch als auch den Studienerforderniſſen der Berufsmuſiker. Mehr noch: ſie hat für beide Teile die Beratung durch fachlich durchgebildete Bibliothekare als hervorragende Neuerung eingeführt, eine Beratung, die praktiſch erhärtet werden kann durch muſikaliſche Einſichtnahme in die betreffenden Werke in dem reizenden anheimelnden Spielzimmer, wo ein Flügel zum Anſpielen zur Verfügung ſteht, an dem Bibliothekare erläutern und Benutzer ſich informieren können. Dieſes Spielzimmer iſt neben dem Leſeſaal mit ſeiner ausgezeichneten Handbibliothek (die bei den wichtigſten Gegenwartswerken Frank-Altmanns Tonkünſtlerlexikon in der 14. Auflage und die letzten Auflagen der Reden von Prof. Dr. Peter Raabe beſitzt) die bemerkenswerteſte Neuerung der Muſikbücherei, denn es dient in ganz beſonderer Weiſe der Belebung der deutſchen Hausmuſik, weil in ihm ſich fremde Hausmuſikpartner zuſammenfinden ſollen; hier iſt für Berlin die koſtenloſe Vermittlungsſtelle von Partner ſuchenden, muſikfreudigen Laien; hier werden kleine Muſikabende ſtattfinden, denen ein Spinett die ſtilvolle Pflege alter Muſik ermöglichen wird, ſo daß eine ideale Gemeinſchaft zu echter Volksmuſikpflege entſtehen kann. Was jedoch dieſem Spielzimmer ſeinen einzigartigen Charakter verleiht, das iſt die Verbindung mit einem prächtigen alten Garten, in dem Bänke und Tiſche das Studium der Bücher, Zeitſchriften und Noten und bei Gelegenheiten ſogar der Muſik ſelbſt im Freien vermitteln.

Man darf annehmen, daß das ſchöne Inſtitut, dem Bezirksſtadtrat Lüdersdorff, Bibliotheksdirektor Dr. Schuſter und vor allem Stadtbibliotheksrat Dr. Janſen ihre tatkräftige Hilfe liehen, als großzügiges Merkmal neuer deutſcher Muſikgemeinſchaft weiteſte Inanſpruchnahme finden wird. Man darf auch wünſchen, daß ſeine lebendige Muſikpflege unter dem Zeichen ſich entwickle, das Prof. Hermann Diener mit Charlotte Hampe (Violine) und Ulrich Waltz (Violoncello) in wahrhaft meiſterhaften Wiedergaben des Adagio aus dem Streichtrio c-moll von Beethoven, B-dur-Duo für Violine und Viola von Mozart und Thema mit Variationen für Streichtrio von Haydn den neuen Räumen weihe- und zaubervoll verliehen.

Zweites Musikzimmer und Schallplattenvorführung in der Städtischen Musikbücherei zu München.

Seit November 1935 ist, wie bereits früher gemeldet, in der Städtischen Musikbücherei zu München ein Spielzimmer mit einem Flügel eingerichtet worden, das ernsthaften Studierenden, die zuhause keine Möglichkeit zum Spielen haben, zur Verfügung steht. Nun ist die Beanspruchung dieser Einrichtung erfreulicherweise derart stark, daß sich Büchereiverwaltung und Kulturamt der Stadt veranlaßt sahen, ein zweites Spielzimmer zu beantragen. Gleichzeitig wurde aber auch die Schaffung eines Schallplatten-Vorführraumes angeregt, der die Möglichkeit bietet, wertvolle Werke aller Zeiten, insonderheit solche, die nicht aufgeführt werden, zu vermitteln. Beide Einrichtungen können in die jetzige Anlage eingefügt werden. Oberbürgermeister Fiehler genehmigte bereits die hierzu erforderlichen Mk. 4450.—. Damit wird die städtische Musikbücherei zu München zu einer idealen Arbeits- und Studienstätte für Musikbeflissene ausgebaut, die zunächst einzigartig im Reich ist, sicherlich aber auch die übrigen Musikzentren bald zu einer ähnlichen Förderung des musikalischen Nachwuchses anregt.

Die Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth.

Von Dr. Johannes Reinsch, Bayreuth.

Wer heute als Fremder oder als Festspielbesucher nach Bayreuth kommt, wird zumeist auch der Richard Wagner-Gedenkstätte einen Besuch abstatten, die, wie keine andere Sammlung von Wagner-Dokumenten in Deutschland, Zeugnis ablegt vom Wirken und Schaffen des Bayreuther Meisters. In wenig mehr als 10 Jahren hat Helena Wallem, die Gründerin und Leiterin, in unermüdlicher Tätigkeit Freunde und Mitarbeiter gewonnen, Material und Geldmittel gesammelt, um die Gedenkstätte zu schaffen, die heute in zwei Stockwerken des Neuen Schlosses in mehr als 25 Räumen eingerichtet ist. Als Pflegetochter C. Fr. Glasenapps, des großen Wagner-Biographen, hatte sie dessen Bibliothek und die in seinem Besitz befindlichen Erinnerungen an Richard Wagner aus Riga nach Bayreuth gerettet. Zu dieser Sammlung kamen schon in den Jahren 1924—1928 soviel Briefe, Bilder und Entwürfe, daß ihre Privatwohnung die Schätze nicht fassen konnte. Da stellte die Stadt Bayreuth im Neuen Schloß zunächst einige Räume zur Verfügung, zu denen bald weitere hinzukamen. Seitdem hat die Stadt die Arbeit Helena Wallems in großzügiger Weise gefördert und tut es auch weiterhin. Aus dem „Biographischen Richard Wagnersaal“ wurde so die „Richard Wagner-Gedenkstätte“. Der Bayerische Staat und die Krongutverwaltung fördern ebenfalls das junge Werk. Die Familien Wagner und Chamberlain haben sehr viel Material zur Verfügung gestellt und viele Mitarbeiter haben Briefe und andere Dokumente sowie Anschauungsmaterial von Wagner-Stätten überlassen. Namhafte Geldspenden, so besonders durch Kaufmann Heinrich Bales, Köln, ermöglichten den Ankauf von Briefen und Erstausgaben. Noch heute häuft sich das Material so, daß selbst der regelmäßige Besucher der Festspiele immer wieder staunen muß über die Neuheiten. In überaus anschaulicher Weise ist das reiche Material gruppiert, worüber im folgenden kurz berichtet werden soll.

Zunächst ist die biographische Abteilung zu nennen. Hier ist ein an Hand Glasenapp'scher Forschung sorgfältig ausgewähltes Bildermaterial zu sehen, unter dem selbst der Kenner manches ihm bisher Unbekannte findet. Bemerkenswert ist die Aufstellung: Die einzelnen Lebensabschnitte (Jugendzeit, Wanderjahre, Paris, Dresden, Schweiz, München, Triebschen, Bayreuth, Italien) erfahren eine in sich geschlossene Darstellung und zwar gruppiert sich das Biographische stets um Originale oder Erstausgaben der Werke oder Schriften aus der betreffenden Zeit. Durch diese Anordnung vermittelt diese Abteilung jedem Beschauer ein ungemein lebensvolles Bild vom Lebensweg des Meisters. Von neu hinzugekommenem Material möge besonders erwähnt werden: drei Bilder vom Schreckenstein bei Außig, eine Stiftung des Führers, der Syl-Wald bei Zürich (Waldweben — Siegfried), verschiedene Wesendonk-Bilder, ein Original-Aquarell „Minna und Peps“, ein Lenbachsches Gemälde von

Frau von Muchanoff, der Gönnerin Wagners während der Pariser Zeit, ferner Bilder aus der Wiener und Triebschener Zeit. Eine Ergänzung hierzu bilden zahlreiche Gebrauchsgegenstände sowie Möbelstücke. Wir finden dort den Schreibtisch, an dem größtenteils der Lohengrin entstanden ist, das Sofa, auf dem der Meister für immer die Augen schloß. Letzteres ist, ebenso wie die Totenmasken von Cosima und Siegfried Wagner in einem besonderen Weiheraum untergebracht.

Eine weitere Abteilung ist den G e t r e u e n u n d K ä m p f e r n f ü r B a y r e u t h gewidmet: Frau Cosima, Siegfried Wagner, Franz Liszt, H. Stewart Chamberlain, Henry Thode, Hans von Wolzogen u. a. Für den königlichen Freund und Gönner Ludwig II. ist ein besonderes Zimmer eingerichtet worden, in dem sich neben wertvollen Möbelstücken Bilder und Briefe des Königs an den Meister befinden, die die tiefe Freundschaft der beiden Großen bezeugen.

Auch über die G e s ch i ch t e d e r F e s t s p i e l e kann man sich an Hand reichen Materials informieren. Hier finden wir Bilder und Erinnerungen an die ersten Aufführungen vom Ring (1876) und Parsifal (1882). Dirigenten, Darsteller und allen übrigen Mitarbeitern ist dort ein schönes Denkmal gesetzt. Selbstverständlich sind auch viele Erinnerungen an die folgenden Festspieljahre vorhanden.

Sehr interessant ist die Abteilung, die die D e k o r a t i o n s e n t w ü r f e seit Beginn der Festspiele zeigt und die fast vollständig ist. Angefangen bei den Brückner'schen Entwürfen zum Ring (1876, 1886) und den Entwürfen Joukowskis zum Parsifal (1882) bis zu den letzten Entwürfen Siegfried Wagners zu Klingsors Zaubergarten und zum Tannhäuser sowie den Entwürfen Söhnleins zum Ring (1925, 1930, 1931), Tristan (1927—1931) und Meistersinger (1933) kann man an den in beleuchteten Schaukästen untergebrachten Miniaturen vorzüglich die Entwicklung der Bühnenbilder von der einfachen Kulisse bis zur vollständigen Plastik verfolgen. Als Ergänzung dieser Sammlung finden wir eine Reihe von Kostümentwürfen, den Nibelungenhort von 1876 und ein Parsifal-Kettenhemd vom Jahre 1882, dessen Gewicht uns eine gute Vorstellung gibt von den recht vielseitigen Anforderungen, die an Sänger und Darsteller gestellt werden.

Wertvolle G e m ä l d e u n d Z e i ch n u n g e n sowie Reproduktionen, die Szenen aus den Werken des Meisters darstellen, sind bereits in großer Zahl vorhanden. Erwähnt sein mögen neben Gemälden von Buchhorn zu Hofen und Zeichnungen von H. L. Braune die Steinzeichnungen Franz Staffens zum Ring und viele Ölgemälde Hermann Hendrichs. Hendrichs Bilder, eine Stiftung der Witwe des verunglückten schlesischen Malers, sind in einem besonderen Saal untergebracht, sie stellen Szenen aus Ring, Tristan und Parsifal dar. Auch auf Wagner-Büsten von Kietz und Zumbusch sei hingewiesen.

Vermitteln die eben erwähnten Abteilungen dem allgemein interessierten Besucher eine wertvolle Bereicherung ihres Wissens über Wagner, so bieten die folgenden dem Wagnerforscher und Wagnerkenner neue Arbeitsmöglichkeiten. Zunächst die l i t e r a r i s ch e A b t e i l u n g. Bereits anfangs wurde die Bibliothek C. Fr. Glasenapps erwähnt. Sie enthält, abgesehen von Schriften von oder über Wagner, auch Werke aus dem ganzen Ideenkreis Wagners und seiner Zeit, sowie Bücher, die Wagner als Quellen benutzt hat. Zu dieser Bibliothek ist eine weitere hinzugekommen, die gegen 4000 in 21 Sprachen geschriebene Bände umfaßt. Ihren Stifter, Robert Bartsch (Kopenhagen) kann man jedes Jahr zur Festspielzeit antreffen, stets bereit, die kostbaren Schätze zu zeigen. Aber auch durch viele neue Spezialarbeiten von Wagner-Forschern ist die Bibliothek erweitert worden. Viele Verleger von Wagner-Literatur haben Exemplare der bei ihnen erschienenen Werke zur Verfügung gestellt. (Brockhaus, Bruckmann, Drei-Masken-Verlag u. a.) Die bei weitem wertvollste Abteilung ist d i e a u t o b i o g r a p h i s ch e. Über 300 Originalbriefe sind vorhanden, die z. T. noch nicht veröffentlicht sind und die inhaltlich von großem Wert sind, da sie ein klares Bild vom Wesen und Werk des Meisters geben. Abgesehen von zahlreichen Einzelbriefen an Freunde und Künstler besitzt die Gedenkstätte eine Sammlung von Briefen Wagners an seine Schwester Cäcilie und seinen Schwager Eduard Avenarius, an die verschwägerte Familie Brockhaus, an Frau Julie Ritter, an den Sänger Albert Niemann, an den Theaterintendanten Angelo Neumann sowie an den

Bayreuther Hausarzt Landgraf und an den Baumeister Wölfel den Erbauer von Wahnfried. Unter den Briefen an Angelo Neumann befindet sich der letzte, im Palazzo Vendramin geschriebene Brief, datiert 11. 2. 1883, also zwei Tage vor dem Tode. Andere wertvolle Manuskripte sind: Die Jugendphantasie, die Abschrift der 5. Sinfonie L. v. Beethovens (Würzburg 1833), die Instrumentation von Rossinis Seemännern (Riga 1838), das Wiegenlied „Dors mon enfant" (Paris 1840), die Niederschriften der Dichtung der „Feen" und des „Fliegenden Holländers", wozu noch ein Fragment seines Prosaentwurfs kommt (Meudon 1841), die Musik an Webers Grab (Dresden, 16. 12. 1848), die Einleitung zum 3. Akt des „Tannhäuser", thematische Skizzen zum „Lohengrin" mit interessanten ursprünglichen Fassungen gewisser Motive, ein Götterdämmerungsblatt usw. Ferner mögen erwähnt werden: Die autobiographische Skizze (bis 1842), die erste Fassung der Novelle „Ein glücklicher Abend", die Schriften: „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" (1849), „Über das Dirigieren" (1869) und „Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth" (1873) sowie eine Anzahl von Gedichten.

Es konnten hier nur besonders wichtige und wertvolle Stücke genannt werden, eine vollständige Aufzählung würde zu weit führen. Jedoch weise ich noch auf eine Sammlung von Briefen Liszts an seine Kinder und Enkelkinder hin, die tiefe Einblicke in die Welt Wahnfrieds gewähren lassen, sowie auf die Briefe Siegfried Wagner an Glasenapp.

Zum Schluß möchte ich an alle Freunde und Verehrer Wagners die Bitte um Mitarbeit richten. Jede Überlassung von Material, wie Bildern, Briefen, Büchern usw., die mit dem Leben Wagners in Zusammenhang stehen, jeder Hinweis, wo solches Material vorhanden ist, ist willkommen. Diejenigen, die Originale besitzen und sich zu Lebzeiten nicht davon trennen wollen, können ihre Wagner-Erinnerungen der Stadt Bayreuth für die Wagner-Gedenkstätte testamentarisch zusprechen, damit sie früher oder später an den Ort gelangen, der der berufenste Sammelpunkt für solche Kulturdokumente ist.

Die „Regensburger Domspatzen" in Hamburg.

Von Dr. Walter Hapke, Hamburg-Blankenese.

Der berühmte Regensburger Domchor, vom Volksmund „Domspatzen" genannt (so daß die Nachtigallen sicher beantragen werden, künftig der Fachschaft Spatzen eingegliedert zu werden), hat schon an vielen Orten Deutschlands, auch des nördlichen, und sonst in Europa gesungen. Aber gerade in Hamburg konnte man den Domchor bisher noch nicht hören, wenn man nicht zufällig oder vielmehr aus sehr bestimmten Gründen von den Regensburger Domspatzen besungene Schallplatten erworben hatte. Da Hamburg aber ja Deutschlands „Tor zur Welt" ist, bot sich nun doch eine Veranlassung zum Besuch dieser Stadt. In der ersten Frühe des 30. Juni trafen die kleinen und großen Sänger, etwa 70 an der Zahl, auf dem Hauptbahnhof ein, da sie am folgenden Morgen mit D. „Cap Arcona" der Hamburg-Südamerikanischen Dampfschiffahrtsgesellschaft nach Buenos Aires fahren wollten, um von dort aus eine große südamerikanische Konzert-Tournee zu absolvieren. Nachdem die Domspatzen den Tag über sich die Sehenswürdigkeiten Hamburgs (von „Hagenbeck" angefangen) angeschaut hatten, hielten sie abends ihren Einzug auf dem prächtigen Schiff. Und doch war, durch die Vermitttlung des Hamburger Schriftstellers Willy Richard Wagner (eines enthusiastisch tätigen Bewunderers der Domspatzen), den hiesigen Pressevertretern eine willkommene Gelegenheit gegeben, die berühmte Sängerschar und ihren Herrn und Meister, den Domkapellmeister Professor Dr. Theobald Schrems, kennen zu lernen.

Die Einladung zu dieser Südamerika-Fahrt lag schon längere Zeit vor. Aber erst der hilfreichen Unterstützung durch den Führer, dessen Herz die Domspatzen durch ihre prachtvollen Leistungen rasch eroberten, war die Verwirklichung des Planes zu danken. Bis zum August-Ende werden sie „drüben" bleiben, um bei ihrer Rückkehr nach Hamburg, im Auftrage der hiesigen „Patriotischen Gesellschaft" ein großes Konzert zu veranstalten.

Professor Schrems vertritt die Ansicht — und wer wollte ihm dabei die Gefolgschaft versagen? —, daß der Gesang, d. h. die kunstmäßig betriebene, verantwortungsvoll treue

Pflege der Singstimme die eigentliche Grundlage zu jeder wahren musikalischen Kultur und Volkserziehung darstellen muß; erst von dieser Basis aus sollte man an die Aneignung der Instrumentalmusik herangehen. (Der Kenner der Schriften Richard Wagners weiß um die Gründe solcher Forderungen.) Mit besonderer Sorgfalt wacht Schrems über die Technik des Tonansatzes, die Logik der Phrasierung und über die subtile Artikulation. Gleichzeitig werden die Sänger in allen Fragen des künstlerischen Vortrages am Studium der hochklassischen, romantischen und neuzeitlichen Meisterwerke des reinen a cappella-Stiles und auch der orchestral ausgebauten Vokalkunst unterwiesen. Als besondere Glanzleistung führen die Domspatzen Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" im Repertoire, die sie szenisch wiedergeben und bereits sechzigmal aufgeführt haben. Konfessionelle Grenzen in der Werkwahl bestehen nicht; sie singen ihren Palestrina wie ihren Bach, und vergessen über den Künsten der Messen und Motetten auch nicht die schlichten Volkslieder.

Über den interessanten Berichten von Schrems über seine pädagogischen und Konzert-Erfahrungen war es dunkel geworden. Als er seine Domspatzen zum guten Abschluß dieser Begegnung noch in ein paar kurzen Chorstücken vorstellen wollte, war das kleinere Gefieder schon ins Bett gegangen. Aber auch sie ließen sich nicht lange mahnen, nochmals im Speisesaal zu erscheinen. In ihren hübschen weißen Anzügen stellten sie sich alle auf und sangen uns eine schöne Abendmusik aus Bruckner, Volkslied und Brahms.

Und jetzt, während ich diesen Bericht gerade beende, fährt die „Cap Arcona" an meinem Fenster vorüber. Man winkt und winkt herüber: Glückhafte Fahrt, gutes Gelingen der schönen Pläne und frohe Heimkehr!

Ein Bruckner-Pionier der Tat!

GMD Robert Manzer dirigierte folgende Bruckner-Symphonien:

a) in Karlsbad:

I. Symphonie:	1923*, 1923	2 mal
II. Symphonie:	1919, 1924*, 1928, 1930, 1931	5 mal
III. Symphonie:	**1910**, **1910**, **1911**, **1912**, **1913**, 1922, 1923, 1924*, 1926, 1927, 1927, 1928, 1929, 1929, 1930, 1932, 1933, 1934, 1934, 1937, 1937	21 mal
IV. Symphonie:	**1910**, **1910**, **1911**, **1912**, **1913**, **1914**, 1920, 1920, 1921, 1923, 1923, 1924*, 1924, 1925, 1925, 1926, 1926, 1927, 1927, 1928, 1929, 1929, 1930, 1930, 1931, 1931, 1932, 1932, 1932, 1932, 1933, 1933, 1934, 1935, 1935, 1936, 1936	37 mal
V. Symphonie:	**1912**, 1924*, 1937	3 mal
VI. Symphonie:	1921, 1921, 1924*, 1928, 1931	5 mal
VII. Symphonie:	**1911**, **1912**, **1913**, 1919, 1919, 1921, 1921, 1922, 1922, 1923, 1923, 1924*, 1924, 1924, 1925, 1925, 1926, 1926, 1928, 1929, 1930, 1930, 1931, 1935, 1937	25 mal
VIII. Symphonie:	1924*, 1926, 1934, 1936	4 mal
IX. Symphonie:	1924*, 1932	2 mal
Nullte Symphonie:	1928	1 mal

b) an anderen Orten:

III. Symphonie in	Dresden	1 mal
	Leipzig	1 mal
	Prag	2 mal
	Bukarest	1 mal
	Reichenberg	1 mal
VI. Symphonie in	Brünn	1 mal
	Zusammen Aufführungen:	112

Das Te Deum wurde in Karlsbad zweimal aufgeführt. * = Bruckner-Zyklus 1923—1924.

Neuordnung des Ulmer Musiklebens.

Von Fritz Wagner, Ulm.

Seit 15 Jahren bemüht man sich in Ulm um eine Vereinheitlichung des Musiklebens. Bemerkenswerte Ansätze scheiterten bisher an dem tief eingewurzelten Egoismus der Vereine und an mangelnder Beteiligung der Einwohnerschaft. Die NS-Kulturgemeinde hat nun diese wichtige Frage angepackt und den einen Teil bereits einer Lösung entgegengeführt: der neue Erste Kapellmeister des Stadttheaters, Karl Hauf, bisher Düsseldorf, wird zugleich städtischer Musikdirektor und damit Leiter der Sinfoniekonzerte. Das trefflich geschulte, 36 Mann starke Stadttheaterorchester wird aus dem Haushalt des Stadttheaters herausgenommen und unmittelbar in den Haushalt der Stadt überführt. Gleichzeitig wird es um 10 Musiker vermehrt. Damit ist ein langersehnter Wunsch in Erfüllung gegangen: Ulm hat ein ständiges Städtisches Orchester, das hohen künstlerischen Ansprüchen genügt. An die Stelle der über zwei Dutzend Chöre der Stadt soll ein großer Städtischer Chor (Männerchor und Gemischter Chor) treten; die Mehrzahl der Vereine hat sich bereits zur Verfügung gestellt. Das sind die Grundzüge der Neuordnung, die der städtische Musikbeauftragte Kaupp im Musikbeirat der NS-Kulturgemeinde bekanntgab. Nun liegt es an den Ulmer Musikfreunden, ohne Rücksicht auf „Vereinsinteressen" das kulturelle Leben ihrer Stadt zu unterstützen.

Brahms als Reklamepferd — für Damenkleider.

Eine Tatsache, zur Diskussion gestellt von Dr. Erich Valentin, München.

Der alte Hagestolz Brahms hat es sich in seinen kühnsten Mutmaßungen gewiß nicht träumen lassen, daß einmal seine in glücklicher Jugend geprägte Lebensdevise „Frei aber froh", die als f as f in seiner dritten Symphonie wiederkehrt, als Reklameschild für Damenkleider Verwendung finden sollte. Ein findiger Kopf muß das sein, der das ersonnen hat, immerhin musikalisch (wovon wenigstens die Kenntnis der Sache Zeugnis ablegt), aber doch nicht so vollkommen, daß er Taktgefühl besitzt.

Die Sachlage ist die: Ein Damenmodegeschäft einer großen kunstsinnigen Stadt verschickte kürzlich Werbekarten an die modefreudige Damenwelt. Soweit ist das in Ordnung. Es soll uns sogar freuen, wenn das Geschäft floriert und der deutschen Wirtschaft damit gute Dienste geleistet werden. Aber! — Auf der Vorderseite der mit „Hochwohlgeboren" gedruckten Postkarte, die sicher tausendweis verschickt worden ist, prangt wörtlich folgendes geistvoll sein sollendes Reklameschlagwort:



fesch, auffallend, fesch

Abgesehen von der Geschmacklosigkeit, die an sich in diesem Unterfangen steckt, ist es eine geradezu unglaubliche Verhöhnung, die Initialen von „Brahms' Leitmotiv" mit den billigen Anpreisungen „fesch, auffallend, fesch" zu interpretieren. Während wir mitten im kulturellen Aufbau stecken, während das große musikalische Volksbildungswerk (z. B. in KdF) darauf ausgerichtet ist, ausnahmslos allen Deutschen die Heiligtümer der deutschen Musik zu erschließen, kann es geschehen, daß der schwerblütige, ernste Brahms zum feschen, auffallenden Damenkleiderreklamemann gestempelt wird.

Gibt es keinen musikalischen Denkmalschutz? Es ist an der Zeit. Denn wir können uns darauf gefaßt machen, andere „Leitmotiv"-Reklamen zu erblicken. Die Musikliteratur ist groß und für Damenstrümpfe ließe sich beispielsweise ganz famos BACH als „billig aber chic" verwenden.

Wer weiß!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

G. Donizetti: „Lucia" in der Neufassung von Hannsheinz Wolfram (Badisches Staatstheater, Karlsruhe).

G. F. Händel: „Scipio" (Göttinger Händel-Festspiele 1937).

Hans Macke: „Das blaue Tuch", Ballett (Braunschweig).

E. N. v. Reznicek: „Till Eulenspiegel" (Neufassung, Köln).

Igor Strawinsky: „Persephone" (Braunschweig).

Konzertwerke:

Werner Egk: Göttinger Kantate (Göttingen, Festlicher Empfang der Stadt anläßlich der 200-Jahrfeier der Universität).

Wolfgang Fortner: Festkantate (Göttingen, Festakt anläßlich der 200-Jahrfeier der Universität).

Hermann Grabner: „Segen der Erde". Chorwerk (Weinheim a. d. B. unter Alphons Meißenberg).

Reinhart Günzel: Der 103. Psalm für zwei Chöre, 8stimm. (Vesper in der Kreuzkirche zu Dresden, 12. Juni).

Robert Heger: „Ernstes Präludium und heitere Fuge" (Internationales Musikfest Dresden unter GMD Karl Böhm).

Fred Humpert: „Ein Menschenleben". Sinf. Dichtung (Hindenburg/OSchl.).

Georg Koschate: 3 Sätze aus der Messe für 8stimm. gem. Chor (Vesper in der Kreuzkirche, 19. Juni).

Hans Kummer: Variationenfolge über ein Thema im Stil einer alten Tanzweise für Cello und Klavier (Reichssender Frankfurt/M.).

Fritz Liebscher: Nocturnos für Gesang und Orchester (Leipzig, 9. Juli).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Spanische Nacht". Heitere Oper (Nationaltheater Mannheim, Spielzeit 1937/38).

Fritz von Borries: „Magnus Fahlander". Eine Episode aus dem finnischen Freiheitskrieg (Opernhaus Düsseldorf, Spielzeit 1937/38).

Ludwig Maurick: „Simplicius Simplicissimus" nach Grimmelshausens Roman (Opernhaus Düsseldorf, Spielzeit 1937/38).

Giuseppe Mule: „Dafni". Ein Schäferspiel. (Opernhaus Düsseldorf, Spielzeit 1937/38).

Erich Sehlbach: „Der musikalische Quacksalber" (Duisburg, Spielzeit 1937/38).

Carl Seidemann: „Die Lügnerin" (Hagen i. W., Spielzeit 1937/38).

Karl Ueter: „Der Erzgräber" (Städtische Bühnen Freiburg, Spielzeit 1937/38).

Julius Weismann: „Sinfonisches Spiel" (Duisburger Oper, Spielzeit 1937/38).

Konzertwerke:

Kurt Atterberg: „Ballade und Passacaglia" über ein Lied in schwedischem Volkston (Konzertverein Stockholm, September).

Hermann Grabner: „Haussprüche". Zyklus für Männerchor (Sängerbundesfest in Breslau unter Leitung von Hans Stieber).

C. Haren: Sinf. Dichtung „Ritter, Tod und Teufel" (Düsseldorf).

Erich Lauer: „Festliche Musik für großes Orchester und Orgel in C-dur" (Badische Gaukulturwoche).

Hans Sachße: 2. Sinfonie (Düsseldorf).

Hans Stieber: „Steinhuder Meer". Zyklus für Männerchor a cappella (Sängerbundesfest in Breslau unter Leitung des Komponisten).

Julius Weismann: „Sinfonisches Spiel" (Duisburger Oper, Spielzeit 1937/38).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FESTLICHE MUSIKVERANSTALTUNGEN IM GAU DÜSSELDORF.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Paul Graener-Feiern.

Wie im Vorjahre, so veranstaltete der Gau Düsseldorf auch diesmal eine Meisterfeier. Sie war Paul Graener, dem 65jährigen Führer der Fachschaft der deutschen Komponisten gewidmet und brachte eine Reihe Konzerte in verschiedenen Städten des Gaues, die teils sich ganz mit Graeners musikalischem Gestalten beschäftigten, teils in ihrem Verlauf mit einzelnen Werken auf-

warteten, um das geiſtig-ſchöpferiſche Bild dieſes deutſchen Meiſters anſchaulich und erlebnisſtark zu machen. Die kritiſchen Akten über ihn dürften ja wohl feſtliegen, nicht die Begrenzungen ſeines noch unverſiegbaren Schaffens. Graener iſt ein deutſcher Geſtalter von großem Können, ſtiliſtiſcher Sicherheit und variabler Formphantaſie. Der ſchöne Klang führt ihn in die urdeutſchen Gebiete des Romantiſchen, die klare Geſtalt zeigt ſeine geiſtige Haltung. Er iſt ein ehrlicher Makler, der mit ſeinem Begabungspfund hauszuhalten verſteht.

In Krefeld ſtand ein Feſtkonzert ganz im Zeichen ſeiner Kunſt. Er ſelbſt leitete es und gab damit zugleich inſtruktiv eine Lehrprobe, wie ſeine Muſik angefaßt werden muß. Auch als Stabführer ſpürt man bei ihm ſtets den unbeugſamen Willen zum Werk ohne Poſe und äußeren Effekt. Beſonderes Intereſſe brachte man hier dem neuen „Konzert für Violine und Orcheſter" (op. 104) entgegen. Reiche Behandlung der Mittel, Formſicherheit und geigeriſche Geſtalt geben dem gedankenklaren Werk ſein beſonderes Geſicht. Es wurde von Wilhelm Stroß tonedel geſpielt. Sehr ſchöne Eindrücke hinterließ auch wieder die hier ſchon öfters gewürdigte „Marienkantate" mit ihren anſprechenden Chören und feinen lyriſchen Stimmungen, für die ſich Trudel Friſch (Sopran), Herta Danner (Alt), Karl Schiebener (Tenor) und Walter Beck (Bariton) gemeinſam mit dem Krefelder Singverein verantwortungsvoll einſetzten.

Drittes Niederbergiſches Muſikfeſt in Langenberg.

Die Niederbergiſchen Muſikfeſte — das dritte hat nun ſeine Lebensfähigkeit und Notwendigkeit bewieſen — greifen die Tradition der alten „Niederrheiniſchen" wieder auf, gehen in ihrer Zielſetzung jedoch noch darüber hinaus. Sie wollen mehr als nur „Feſte" mit Muſikbetrieb, auch nicht „Experimentierfeſte", ſondern Muſizierfeſte im volkstümlichen Sinne ſein. Sie pflegen einen geſunden Fortſchritt, ziehen aber alle Muſizierkreiſe des Volkes in ihren Kreis. Auch diesmal ſtellte der verdienſtvolle Kreisleiter von Niederberg, Dr. Berns, dem in Gaumuſikfachberater Erhard Krieger und MD Guſtav Mombaur ſelbſtloſe und tatvolle Helfer zur Seite ſtehen, als Sinnſpruch dem Feſt den Satz voran: Niemals dürfen die Veranſtaltungen nur techniſch gekonnt ſein. In allem und jedem muß die Begeiſterung und kämpferiſche Lebenshaltung der teilnehmenden Menſchen zu ſpüren ſein. Es gibt keinen Unterſchied der Ereigniſſe und Veranſtaltungen in ihrem innern Wert. Alle ſtehen Schulter an Schulter im Künderdienſt, der um Vertiefung und Erfüllung deutſcher Lebensſehnſucht durch die Kraftſtröme deutſcher Muſik ringt.

Landſchaft und Volk des niederbergiſchen Raumes wurden zu einer Einheit zuſammengefaßt. Auf dem Marktplatz eröffneten 1000 Pimpfe und Jungmädel mit ihren jugendfriſchen und vorſtürmenden Geſängen den Reigen, wobei der Kreisleiter und der Ortsgruppenleiter Degens dem Feſte die Richtung und Wegweiſung gaben. Und wenn auf dem Hordtberge die niederbergiſchen Männerchöre zu dem Grundthema des Tages „Leyer und Schwert" feurig ausſagende Weiſen von Weber zu Körners Verſen ſangen und auch das neue Lied in Sätzen von Lang, Siegl, Heinrichs, Lißmann, Knab und Graener zu Wort kommen ließen, um ſchließlich auch die Stimmen der Hörer zu gemeinſchaftlichem Singen zu löſen, ſo ſollte auch dadurch die Volksverbundenheit zum Ausdruck kommen und die Gefahr geſellſchaftlicher Abſonderung gebannt werden. Schlicht und eindringlich formte die Jugend ſelbſt ihr Bekenntnis zum Heldentum in einer Gedenkſtunde mit Weiſen von Napierſky und Spitta, in deren Mittelpunkt Bannführer Helke ſchöne und beſinnliche Worte vom Heldiſchen in Kunſt und Leben ſetzte.

Da das Feſt zugleich den Abſchluß der Paul Graener-Feiern im Gau Düſſeldorf bedeutete, kam das Schaffen des Meiſters in der erſten Hälfte des erſten Feſtkonzertes eindrucksvoll zu Wort. Er ſelbſt ſtand am Pult und war ſeinen Werken ein weſenerſchließender Anwalt. Er deutet mit dem ausgezeichnet ſpielenden Eſſener Orcheſter zuerſt eine ſeiner ſtärkſten Arbeiten, die von ſchönem Klangleben und romantiſchem Zauber erfüllte „Waldmuſik". Weiter hörte man das reife, muſizierfreudige Klavierkonzert (Georg Stieglitz) und die formklare, vielgeſichtige „Gotiſche Suite". Wieder erkannte man, wie in den mancherlei Graenerkonzerten der letzten Wochen, wie hier eine muſiktrunkene, ehrlich ſich ausſprechende Natur große Könnerſchaft mit ethiſcher Geſinnung verbindet. Daß das Naturmuſikaliſche in Graener zu Beethovens „Paſtorale" in innerem Zuſammenhang ſteht, kam in einer ſchön geſtimmten Wiedergabe zum Ausdruck, bei der der Meiſter das Naturhafte mit feinem Ohr erhorchte.

An der Spitze des zweiten Feſtkonzertes ſtand eine virtuos-farbige „Fantaſie in c-moll" von Gerard Bunk, von ihm ſelbſt mit allen Mitteln einer rein konzertierenden Vortragskunſt geboten. Franz Philipps „Heiliges Vaterland" gab verſchiedenen Männerchören und Kinderſtimmen unter H. Grüters zuverläſſiger Führung Gelegenheit, prachtvolles Stimmaterial und ſchöne Geſangszucht zu entwickeln, ohne gewiſſe Schwächen in der Geſamthaltung des Werkes gänzlich zu verdecken. Dem 70. Geburtstag des bergiſchen Komponiſten Ewald Sträſſer war ſeine A-dur Sinfonie, die „frühlingsfriſche", geweiht, eine ſchöngeformte, lebendige Arbeit, die man häufiger

hören möchte. Den Abschluß dieses Konzertes gestaltete Mombaur, der auch der Sinfonie ein rhythmisch zuverlässiger und wohldisponierender Nachschaffer war, mit einer chorisch kräftig geformten Wiedergabe des „Memelrufs" von Herbert Brust. (Fritz Matthies, Bariton und Otto Derichs, Sprecher.) Kantatenhaft gegliedert erklingen hier die Notrufe einer verratenen und von seinen deutschen Brüdern getrennten Gemeinschaft. Brust geht diesen „Naturlauten" ebenso natürlich und echt nach und findet ein Zusammenwirken von Wort, Ton und Klang, das unverstellt Volksempfundenes ausspricht und daher zum Volke den Weg findet. Die Aufführung stellte dem Bürgerhauschor und seinem unermüdlichen und aus grundmusikalischer Haltung tätigen Leiter Gustav Mombaur wieder einmal das beste Zeugnis aus. Es gibt hier kein Effekt- und Zweckmusizieren. Das Werk und seine getreue Vermittlung ist Ziel alles Tuns.

Einige neue Arbeiten seien nicht vergessen. Gelegentlich des Begrüßungsaktes hörte man zwei Sätze aus einem Concerto grosso von B. Scheitler, Beweise eines tüchtigen Fonds an Gedanken und Fähigkeiten, mit absoluten Mitteln aufschlußreich und anregend zu musizieren. Kurt Thomas' Kantate „Weite Welt und breites Leben" für Sopran (Friedel Heumann-Bochum). Tenorsolo (Hans Siewert-Barmen), Chor und Orchester offenbarte in der sauberen und beziehungsvollen Führung des Thematischen erneut den Geist eines logisch-musikalischen Formens, wie man das bei diesem Musiker gewohnt ist.

Zahlreiche Gäste waren zu dem Feste herbeigeeilt. Sein voller Erfolg darf den verantwortlichen Mut zu neuem Auftrieb geben. Dabei müssen zwei Ziele im Blickpunkt gehalten werden: diese Veranstaltungen lebendigen Geistes und volksnah zu halten, zwei Forderungen, die allem Musikschaffen im deutschen Kulturraum das Rückgrat geben müssen.

Vierzehnte Burgmusik auf Schloß Burg an der Wupper.

Die letzte sommerliche Burgmusik auf Schloß Burg im Bergischen war dem vergangenen und dem gegenwärtigen Chorschaffen gewidmet. Dazu hatte man die im Chorleben bestens bekannte Bonner Madrigalvereinigung unter der Leitung von Ludw. Böckeler eingeladen. Leider war der Zuspruch aus den bergischen Chorkreisen nicht so groß, wie diese vortreffliche Vereinigung es verdient hätte. Im Unterbau ihres Klangkörpers vereinigen sich fundierte Bässe mit steigkräftigen Tenören, im Oberbau stehen dem obertönige Soprane und klangsatte Alte gegenüber. Das recht bewegliche Material wird von Ludwig Böckeler mit sicherer Hand geleitet und so im Ton gepflegt, daß sowohl der leichte deklamierende Parlandoton älterer Sätze als auch der dramatische Ausdruck eindrucksvoll beherrscht zu Worte kommt. Alte Weisen um Isaac, Lechner, Hasler, Eccard und Lasso wurden aus lebendigem Musiziergeist gelöst in der Form und doch zielvoll im gesammelten Ausdruck, gestaltet. Köstlicher Humor kam dabei zu Tage. Aus dem Gebiet des neuen Liedes wurden ein farbig reicher Chorsatz von F. M. Anton (Chorus mysticus) und Arbeiten von Ludwig Weber und Th. B. Rehmann geboten. Rehmann, der Aachener Domkapellmeister, schreibt einen aus alter Vokalgesinnung gewonnenen plastischen Satz („Langemark. Die Toten siegen"), Ludwig Weber (Musik nach alten Volksliedern) geht eigenwilliger und persönlicher vor und ist in diesen frühen Arbeiten manchmal noch recht konstruktiv. Die tüchtigen Leistungen der Vereinigung fanden verdienten Beifall. Wir sind ja leider nicht sehr reich an solchen „Kleinchören", und leider muß daher eine große, kostbare Literatur weiterhin dem Dornröschen-Schlaf verfallen bleiben.

MUSIKKONGRESS IN FLORENZ.

Von Max Unger, Zürich.

Neben den großen musikalischen Ereignissen des heurigen Florentiner Mai lief eine Musiktagung her — ein Austausch von Schaffenden und Nachschaffenden, Musikwissenschaftern und -schriftstellern; der dritte Kongreß dieser Art in der Kunststadt am Arno, der zweite unter dem Vorsitz des namhaften dortigen Kunstgelehrten Ugo Ojetti. Fast eine Woche lang tagte er vor- und nachmittags in der „Sala dei Duecenti" des Palazzo Vecchio und in einem Versuchstheater für Tonfilm. Etwa 40 Redner sprachen hauptsächlich über Gegenwartsfragen: Zeitgenössische Musik und Hörerschaft, Tonkunst der Vergangenheit im heutigen Musikleben, Musik im Film und Rundfunk. Daß sich dabei eine Reihe bekannter Tonsetzer über das Verhältnis der Hörer zur Gegenwartsmusik äußerte, verlieh der Tagung eine besondere Anziehungskraft; handelte es sich doch um eine Art mündlicher Beantwortung einer „Rundfrage" über die wichtige Angelegenheit, wobei man über Allgemeines hinaus persönlichste Bekenntnisse zu hören bekam. Ein Trost für die „Musikverbraucher", daß manche Schaffende in ihren Anschauungen selbst zueinander in geradem Gegensatze standen. Ähnlich verhielt es sich aber auch mit den Urteilen über die Bedeutung mechanischer Musik, vor allem des Rundfunks, für die Musik- und Geistespflege.

An der Zurückhaltung der Allgemeinheit gegen die heutige Musik, so erklärte Alfredo Casella, einer der Vorkämpfer der „neuen Musik" in Italien, seien die der Experimentiersucht verfallenen Schaffenden selbst ebenso sehr mit schuld wie die

wirtschaftliche Lage und die Ausbreitung der mechanischen Musik; aber es seien Kräfte am Werk, die sich bemühten, die Musikfreunde mit einem neuen einfachen Stil zu beglücken. Dagegen stellte Casellas Landsmann Francesco Malipiero fest, nur die Zeit könne darüber entscheiden, ob die Kunst volkstümlich sei. Eine volkstümliche Musik mit einem Schlage schaffen zu wollen, sei verfehlt. Um die guten Beziehungen zwischen den Tonsetzern und der Hörerschaft wiederherzustellen, müsse das Mißtrauen gegen die heutige Musik beseitigt werden und die Begeisterung dafür wiederkehren, die früher in Italien herrschte. (Auf das Mittel dafür — die entsprechende neue Kunst — ging er leider nicht ein. Bedarf es überhaupt noch der Versicherung, daß die Gleichgültigkeit, welche weite Kreise gegen die zeitgenössische Musik bekunden, in deren Beschaffenheit, nicht in ihnen selbst begründet ist?) In seinem klugen Vortrag über „Tonsetzer und Konzertkrise" gab Paul Hoeffer (Berlin) der Ansicht Ausdruck, daß der Konzertsaal ein fester Bestandteil des geistigen Lebens bleiben werde und die Laienmusik ihn nicht werde ersetzen können, daß diese aber mit dazu berufen sei, die Kluft zwischen Schaffenden und Musikverbrauchern zu überbrücken. Eine geradezu schonungslose Selbstkritik übte der in der Schweiz lebende Russe Igor Markevich, indem er gestand, daß die modernen Musiker die wirkliche Sendung der Kunst, wie sie die großen Meister auffaßten, mißverstünden, der „Exzentrizität" nachgäben und nicht bestrebt seien, anderen Freude und Erbauung zu vermitteln. (Es war höchst verwunderlich, daß derselbe Mann in einem Konzert der heurigen Festspiele, denen die Tagung angegliedert war, selbst ein Tonbild aufführen ließ, das sich als ein unfruchtbares bloßes „Experimentierstück" auswies.) Auch der Österreicher Egon Wellesz hob als Ursache der Abkehr der Aufnehmenden von den Schaffenden „zu starkes Vorwalten des subjektiven Gestaltens und, damit verbunden, zu starkes Vorwalten des Details" hervor und erkannte in der Experimentiersucht eine „Periode des Übergangs". Conrad Beck (Basel) meinte, die Mißverständnisse, die „seit einiger Zeit" zwischen den Musikern und den weiten Kreisen der Musikfreunde bestünden, seien allen Zeiten gemeinsam gewesen. Es sei Sache der Tonsetzer, gewissen Voraussetzungen, welche die Kluft überbrücken, mit den heutigen Mitteln gerecht zu werden. Ernst Krenek, der Vertoner des „Jonny" unseligen Angedenkens, beklagte sich ebenfalls über den Mangel an Verständnis der Hörerschaft der zeitgenössischen Musik gegenüber, erklärte es aber für unnützlich, dafür bei den Behörden zu werben, stellte vielmehr die Forderung, eine neue Auslese von einflußreichen Musikliebhabern zu gewinnen, welche die Gegenwartsmusik förderten, hob aber auch die Bedeutung der Erziehung für die Frage hervor: Indem die Schule die Jugend vom Ernst und von der Wichtigkeit der Musikentwicklung überzeuge und ihr wenigstens die Grundlagen der Musiktheorie beibringe, könne sie viel zur Erreichung des Zieles beitragen.

(Fortsetzung folgt.)

GÖTTINGER HÄNDELFEST 1937 UND ZWEIHUNDERTJAHRFEIER DER UNIVERSITÄT.

Von Gustav Adolf Trumpff, Göttingen.

Vor siebzehn Jahren hat der damalige Privatdozent für Kunstgeschichte Oskar Hagen mit der deutschen Aufführung der „Rodelinde" die Händelopernrenaissance eingeleitet. Diesen begeisterten Einsatz Hagens ehrte jetzt die Universität bei ihrem 200jährigen Jubiläum durch die Ernennung zum Ehrenbürger. Durch diese Ehrung sollte neben der Anerkennung für die bedeutsame kulturpolitische Tat auch die enge Verbundenheit der Göttinger Händelpflege zur Universität zum Ausdruck kommen.

Als Hauptwerk des diesjährigen Festes hatte Prof. Dr. Zenck den „Scipio", für das Eröffnungskonzert ein frühes Anthem, den 100. Psalm und Purcells Cäcilienode von 1692 gewählt. War seit 1934, seit Fritz Lehmann das musikalische Erbe Oskar Hagens aufnahm und mit neuen Ansätzen weiterführte, mit der „Parthenope" die heitere, mit „Acis und Galathea" die idyllische Seite Händelscher Musik zur Darstellung gekommen, so galt es für den „Scipio", der Verherrlichung antiker Größe und Tugend, der „magnanimitas", einen neuen Darstellungsstil für die heroische Oper zu finden. Das Textbuch Paolo Rollis, das Dr. Emilie Dahnk wieder mit außerordentlichem Geschick in enger Anlehnung an den originalen Wortlaut und weitgehendem Beibehalten der ursprünglichen Vokale in den Koloraturen in ein schlichtes, einfaches Deutsch übertrug, unterscheidet sich wesentlich von den anderen Operntexten. Dieser heroischen Oper fehlt das sonst übliche Intrigenviereck, das heitere Spiel um Liebe. Es geht um Scipios „magnanimitas", seine edle Selbstüberwindung und Berenices Gattentreue. Die Konflikte ergeben sich aus Berenices Gefangenschaft und der Trennung von ihrem Verlobten Lucejus. Berenice und Lucejus sind die eigentlichen Träger der Handlung, auf sie als den Primariern entfällt die Mehrzahl der Arien (je acht!), während Scipio sich mit der Hälfte begnügen muß; sie sind aber doch so verteilt, daß er stets die Hauptperson bleibt, um die sich die Handlung dreht. Das Sekundarierpaar, der römische Feldherr Laelius und die gefangene Fürstin Armira sind Gegenspieler des ersten Paares, Laelius in einer merkwürdigen Mittlerstellung zwischen Scipio und den ihm

befreundeten Lucejus, gleichfalls eine Verkörperung echten Römertums („Der Ruhm des tapferen Kriegers"), während Armira mehr dem Typ unserer Opernsoubrette entspricht. Die Gestalt der Armira nahm Dr. Hanns Niedecken-Gebhard zum Ausgangspunkt seiner Regie und drückte so der heroischen Oper notwendig den Stempel der „serenitas" auf, die aber im Gesamtwerk eine ganz untergeordnete Bedeutung hat. Die von Dr. Niedecken gewollte verliebte Spielerei, Koketterie, ironische Grundstimmung und pastorale Sentimentalität ist weder Rollis Text noch der Musik zu entnehmen. (Skipio und Lukejus neben Berenice in einer Barockoper entspricht weder dem Sprachgefühl des Barock noch dem unsrigen.) Erst in den späteren Aufführungen (die letzte und in jeder Hinsicht gelungenste übernahm die Universität als Festvorstellung für ihre Ehrengäste) wurde die eigentliche Absicht Händels deutlicher. Alle szenische Bewegung sollte auf das Rezitativ beschränkt bleiben, die Arien in statuarischer Ruhe mehr konzertant gegeben werden. Sehr glücklich war die Einführung begleitender Tänzer für die „Ansprache" bei Berenice und Laelius. Die Bühnenbilder, Soffitten und gemalten Vorhänge mit perspektivisch weiten Ausblicken in echt barocker Farb- und Raumwirkung hatte Lotte Brill entworfen. Belebend in ihren satten Farben auch die schönen Kostüme, die Handlung und Charaktere durch Gewand und gegensätzliche Farben ausgezeichnet unterstrichen.

Die stärksten Eindrücke gingen naturgemäß wieder von der Musik aus. Der Reichtum musikalischer Erfindung Händels wird in diesem Werk wegen seiner größeren Einheitlichkeit besonders deutlich. Der „magnanimitas" Scipios (Haupttonart G-dur) stehen Arien der gefangenen Berenice und die leidenschaftlichen Affekte des Lucejus gegenüber. Sie erleben ihren „Tiefpunkt" im zweiten Akt, in der Entscheidung Berenices für Lucejus. Darüber hinaus eine Fülle musikalischer Kostbarkeiten: Berenices zarte Liebesschwärmerei „Holde Lüfte, euer Fächeln", Lucejus, inniges „Liebste, sag mir, dir winkt der Tod" oder die dramatischen, spannungsgeladenen „Fort nur, fliehen!" und „Weicht den Römern und weicht auch dir jetzt mein Schwert", Scipios großes Accompagnato „Können, was du gerne möchtest" und sein g-moll-Arioso „Schwerer als Feindesringen ist es sich selbst zu zwingen" stehen in einem Kranze herrlichster, edelster Musik, wie sie in ihrer großen, menschlichen Haltung unserer Zeit unendlich viel zu sagen hat. Fritz Lehmann hat als erster deutscher Dirigent die Erkenntnisse, die sich aus den früheren Bearbeitungen Hagens, Roths und anderer ergaben, in seinem neuen Ansatz verwirklicht. Frei von jeder Erfolgsspekulation setzt er sich mutig für eine „kompromißlose Originaltreue ein, nicht für eine Originaltreue um der toten historischen Genauigkeit, sondern eines echteren Lebens halber". Diese Forderung, für Hörer und Ausführende gleich unbequem und schwierig, setzt über eigenes Gestalten- und Ändernwollen energisch den Willen Händels, der allein richtunggebend für eine Aufführung in unserer Zeit sein kann. So wird die Bearbeitung zur Einrichtung. Nur die Kastratenpartien sind für Männerstimmen umgeschrieben. Es ist schade, daß Lehmann sich im dritten Akt doch zu zwei entscheidenden Änderungen verleiten ließ. Die F-dur-Sinfonia, die später den Aufzug im Thronsaal begleitet als Berenices Vater Ernandus dem Scipio Tribut und Lösegeld überreicht, nahm er als Einleitung zum dritten Akt voraus, um auch hier mit einem Orchesterstück beginnen zu können. Doch steht die Sinfonia hier völlig außerhalb des musikalischen Zusammenhangs, sie steht mit dem folgenden Sextakkord von H-dur des Rezitativs nicht nur harmonisch im Widerspruch, auch textlich paßt sie hier nicht zu Scipios Worten „Ehrenhaft wollte ich sterben, doch scheinen alle Wege des Rechts verschlossen für meine Liebe". Anfänge zum zweiten und dritten Akt mit Rezitativen finden wir auch in den beiden zeitlich unmittelbar vorhergehenden Opern „Tamerlan" und „Admet", die überhaupt keine Instrumentalstücke enthalten. Die vorletzte Lucejusarie (B-dur): „Zum angestammten Nest lenkt nach dem weiten Zug das Vöglein seinen Flug" blieb ganz fort, weil die eigentliche Handlung schon beendet ist. Sie ist aber als musikalischer Ausgleich erforderlich, um nun den beruhigten, glücklichen Lucejus zu schildern. Sie entspricht textlich seinem Auftrittslied „Klagend schweif ich schon manche Stunde wie ein Täuber in weiter Runde", musikalisch gehört sie mit der folgenden Lucejusarie und der Berenices zusammen als positive Ergänzung zu den drei Arien der beiden am Schluß des ersten Aktes. Alle diese Arien stehen am gleichen Ort in beiden Fassungen von 1726 und 1730. Das Fehlen dieser Arie würde auch den Gesamtbauplan der Oper, die 33 Nummern (Ouvertüre+10+10+12 Stücke) enthält, empfindlich stören. Ermüdend kann gerade diese besonders schöne Arie in ihrer fröhlichen Bewegung nicht wirken. Die Tempi, von einigen Unebenheiten abgesehen, waren durchaus frisch und lebendig, der fließenden Melodik entsprechend. Überall war der herrliche Schwung und die Zügigkeit des großen melodischen Atems zu spüren, wurde überzeugend und beglückendes Erlebnis zugleich. Es verschlägt wenig, wenn einmal das Ausdruckshafte (im modernen Sinne) überwog, im Ganzen war die Wiedergabe unter Fritz Lehmanns unnachahmlichem Schwung und aufopfernder Hingabe ein solch hohes Zeugnis reinen Künstlertums im Dienst einer großen Aufgabe, wie sie anderenorts kaum wieder unter gleichen Bedingungen erfüllt werden kann.

Das Eröffnungskonzert, alter Tradition gemäß in der Aula der Universität, war ein festlicher Abend in D-dur: das frühe Chandosanthem „Frohlocke in dem Herrn", die englische Umdichtung des 100. Psalms (mit dem deutschen Text der Chrysanderschen Gesamtausgabe) und Henry Purcells Ode für den Cäcilientag von 1692, deren komplizierten Text Dr. E. Dahnk mit feinem Einfühlen übersetzte; zwei Werke, die ganz in der großen Tradition englischer Musikkultur stehen, verbunden durch das elfte der Concerti grossi für Streicher (in A-dur), das hier etwa die Stelle eines der Orgelkonzerte zu vertreten hatte, wie sie Händel für die Pausen seiner Oratorien schrieb, Kompositionen, die gleichfalls verdienen, unserem Musikleben wieder eingefügt zu werden, weil sie durch ihren großartigen Inhalt und klare Form unmittelbar ansprechen. Die Fülle herrlichster Sätze, wie sie etwa die Cäcilienode, diese einmalig großartige, wundervolle Verherrlichung der Tonkunst mit ihrer Personifizierung der Instrumente, birgt, hier zu beschreiben, fehlt der Raum. Sie wird den Weg in ihrer neuen Gestalt über Göttingen hinaus machen. Fritz Lehmann wird sie auch in Hannover und Hildesheim zur Aufführung bringen. Der außerordentliche Erfolg all dieser Werke beweist, daß sie nicht nur besonders aufgeschlossenen Hörern tiefste Beglückung sind, daß sie auch Menschen, die dieser Musik fernerstehen, stark zu beeindrucken vermag.

Die beiden Serenaden brachten zu jener heroischen und geistlichen Musik den Ausgleich. Den instrumentalen Teil der ersten dirigierte Peter Raabe, der sich über die Göttinger Händelarbeit in Worten höchster Anerkennung aussprach und durch sein persönliches Einsetzen zugleich das Interesse der Kulturkammer an der Göttinger Händelpflege offiziell bekundete. Die entzückende Pastoral-Symphonie von Anton Rößler (1751 bis 1792) und Mozarts konzertante Serenade (K. V. 320), beide in D-dur, erstanden unter Raabes beschwingter Führung in zarten, duftigen Farben. Fritz Lehmann erfreute uns in der zweiten Serenade, begünstigt durch die schöne Abendstimmung der Freilichtbühne auf dem Kaiser Wilhelm-Park, mit Haydns erstem Notturno, der köstlichen Nachtwächterserenade des alten Heinrich Biber und Beethovenschen Menuetten und deutschen Tänzen. Die Tanzgruppe brachte unter Marta Welsens Leitung eine weitere Uraufführung: „Die Hochzeit im Walde", ein Tanzspiel nach Rudolf Wagner-Regeny. Der Komponist hat seine Sommernachtstraummusik um drei Tänze erweitert; eine rhythmisch starke und bewegliche Musik, gesunde einfache Melodik kontrapunktisch fein, aber immer deutlich verarbeitet, Vorliebe für kräftige Bläserakzente.

Die Universität hatte aus dem Gedanken, den ersten Festakt der 200-Jahrfeier völlig einheitlich zu gestalten, einen Kompositionsauftrag an Wolfgang Fortner gegeben. Worte Wolfram Brockmeiers von der verpflichtenden Idee unserer deutschen Gegenwart legte Fortner seiner sechsteiligen Feierkantate zugrunde. Einleitende Fanfaren als Mahnruf und ein Orchestersatz umrahmen den Eingangschor mit seiner strengen Polyphonie, den vierstimmigen Kanon voll zwingender Symbolik „Du bist dir nicht zu eigen, noch dein, was du getan" und ein lockerer gehaltenes Chorrezitativ, sie führen zu dem gemeinsamen Schlußlied „Du bist die Kette ohne Ende". Die Komposition (der Festlichen Halle für 3000 Personen entsprechend) ist auf Monumentalität gestellt, sie ist aus dem Geist eines neuen, kraftvollen Lebensgefühls, aus der Verbundenheit und Verpflichtung für eine große Idee geschrieben. Breite, schwingende Themen, weitzügige Melodien sind zu machtvoller Wirkung, vor allem in dem Herzstück, dem Kanon, gesteigert.

Hält man dagegen Werner Egks Komposition der Klopstockschen Hymne „Mein Vaterland", die er mit der Göttinger Kantate nach Gedichten von Hölty im Auftrag der Stadt schrieb, so offenbart sich die Zeitgebundenheit zweier Komponisten, deren Lebensalter nur um sechs Jahre differiert, ganz verschiedenartig. Bei Fortner ein festes Verhaftetsein mit heutigen Aufgaben, ein Suchen nach neuen Wegen und Ausdrucksmitteln. Für Egk war zwar die Aufgabe durch die Texte komplizierter, aber nicht deshalb allein haben seine Kompositionen mehr den Gelegenheitscharakter. Sie sind mit leichter Hand hingeworfen, ohne das Inhaltliche wirklich ernst zu nehmen. Es fehlt die innere Beziehung. So verwundert es uns nicht, wenn im zweiten Höltygedicht „Die Nachtigall singt überall die schönsten Weisen" die wirklich schöne Weise aus der Gartenszene der „Zaubergeige", eingeleitet durch impressionistisches Auskosten der Stimmung mit den Nachtigallfiguren in den Oboen, oder manche Anklänge an Strauß und Schreker begegnen. All das ist mit unglaublichem Raffinement instrumentiert, viel gestopfte Trompeten und Flageoletts, rhapsodische Führung des Solobasses (Josef v. Manowarda) über ausgehaltenen Akkorden. Schön anzuhören, für die Instrumentalisten ein Vergnügen zu spielen, aber doch ohne Substanz, die bei Fortner wirklich mit Händen zu greifen ist. Beide Komponisten waren ihren Werken beste Interpreten. Beim Ehrenakt der Universität spielte das große Orchester unter Fritz Lehmanns Leitung Ouvertüre, Bourrée und Gigue aus der zweiten D-dur-Suite von Bach.

Der Chor der Händelfestspiele und der 200-Jahrfeier, aus der Göttinger Bürgerschaft und Studenten für diese besonderen Aufgaben gebildet, war von Ernst Glück mit peinlicher Sorgfalt vorbereitet. Das Orchester konnte für die viel-

fachen und schwierigen Anforderungen aus größtenteils auswärtigen Kräften, dem verstärkten Berliner Frauen-Kammerorchester und den Bläsern des Hannoverschen Opernhauses (für „Scipio" neun erste Geigen, doppelt besetzte Holzbläser usf., bei Fortner und Egk 72 Musiker) von Fritz Lehmann schnell zu einem hochwertigen Klangkörper vereint werden. Von den Instrumentalsolisten seien der ausgezeichnete Flöter Wolfgang Adolph, Erwin Bartels-Troje als trefflicher Continuocellist und Heidi Witte als Cembalistin genannt, die mit ausgeprägtem Stilempfinden der jeweiligen Situation entsprechend zu improvisieren und registrieren wußte. Neue und altbewährte Gesangskräfte führten Händels und Purcells Linienkunst zu herrlicher Wirkung: Eva Schlee, Hildegard Hennecke, Karola Goerlich, Dr. Max Unger und die stilistisch überragenden Hans Friedrich Meyer, Franz Notholt und Günther Baum.

ZEHNJAHRESFEIER DER STÄDTISCHEN SINGSCHULE HEIDELBERG.

(10. und 11. Juli 1937.)

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Die Einrichtung Städtischer Singschulen, in welchen die heranwachsende Jugend unter der Leitung von Fachmännern zur kunstgerechten Pflege guten Chorgesanges planvoll angeleitet wird, besteht in Bayern schon seit langem. Eine besondere Hochstellung auf diesem Gebiete nimmt die Stadt Augsburg ein, die es ermöglicht hat, daß ein Organisator ersten Ranges wie Albert Greiner mit seiner „Deutschen Singschule" nicht nur eine bahnbrechende Musteranstalt in ihren Mauern errichten konnte, sondern darüber hinaus eine künstlerische Missionstätigkeit ausüben konnte, deren segensreiche Wirksamkeit sich heute schon in vielen Gauen unseres Vaterlandes geltend macht. Auch Heidelberg gehört hiezu, und das 10jährige Bestehen unserer Städtischen Singschule gab Anlaß zu einer bedeutungsvollen Kundgebung, welche das bisher Erreichte würdigen und für die Zukunft beste Hoffnungen erwarten läßt. Es wird heute schon ganz Vortreffliches geleistet, und der Leiter der Singschule, Oskar Erhardt, hat in umfassender Weise seine ganz besondere Eignung für diese so wichtige Teilaufgabe musikalischer Volkserziehung glänzend erwiesen. Von besonderer Bedeutung war es, daß sich zu dem Feste die beiden Augsburger Hauptvertreter der deutschen Singschul-Bewegung eingefunden hatten und, nach ihrer herzlichen Begrüßung durch den Oberbürgermeister Dr. Neinhaus, der jungen Heidelberger Tochteranstalt ihre Anerkennung aussprachen. Während der Pflegschaftsleiter der Singschulen Deutschlands, Prof. Otto Jochum, mehr die allgemeine Bedeutung dieser Anstalten hervorhob, gab Direktor Albert Greiner ein anschauliches Bild der Vorgeschichte der Heidelberger Anstalt — Rückblick, Umschau und Ausblick —, das seine Gipfelung fand in der Warnung vor ungenügender und falscher Ausbildung der jungen Stimmen und Mahnung zu fachgemäßer musikalischer Erziehung.

Das Festprogramm wurde von 31 Klassen der Singschule aller Altersstufen, den Chorklassen des Volljahres und des Heidelberger Konservatoriums, dem verstärkten Konservatoriums-Orchester und für die gemischten Chöre von mitwirkenden Lehrern, Eltern und Freunden der Anstalt aus Heidelberger Männerchören ausgeführt, wozu sich am Flügel und an der Orgel Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Poppen gesellte, der die Gründung der Heidelberger Singschule seinerzeit mitveranlaßt hat. Der Hauptfestabend in der Stadthalle brachte eine über-reichhaltige Folge ein- und mehrstimmiger Volkslieder, mit und ohne Instrumentalbegleitung, in älteren und modernen Bearbeitungen (Kinder- und Fortbildungsklassen), Frauenchöre von Brahms, gemischte Chöre, und zuletzt die Erstaufführung einer Kantate „Ewiges Deutschland" von Max Gebhard, zu Texten von H. Böhme und K. Bröger, einer schwungerfüllten Komposition mit viel jugendlicher Problematik. Die Ausführung der ganzen Vortragsreihe war durchaus gut. Am Sonntagmorgen folgte ein stimmungsvolles Madrigalsingen in dem schönen alten Garten des Kurpfälzischen Museums: alte deutsche Meister des Madrigalstiles in buntem Wechsel mit wertvollen Neuwerken dieser Gattung (W. Rein, H. M. Poppen) in vorzüglicher Wiedergabe. Einen guten Abschluß des Festes bildete ein öffentliches Volksliedersingen (in Verbindung mit der NSG „Kraft durch Freude") am Sonntag nachmittag im Schloßhofe mit eingefügten Gruppentänzen.

24. DEUTSCHES BACH-FEST IN MAGDEBURG.

Von Dr. Günter Schab, Magdeburg.

In 37 Arbeitsjahren hat die Neue Bach-Gesellschaft 24 Feste gegeben, welche dem Namen des größten der musikalischen Meister und seinem unerschöpflichen Werk galten. Das Jubiläum des 25. wird im nächsten Jahr in Leipzig sein, wie auf der Mitgliederversammlung vom Vorsitzenden, Reichsgerichtspräsidenten Dr. Bumke, Leipzig, verkündet wurde. Als der Oberbürgermeister die auswärtigen Gäste empfing, durfte er Bumkes Versicherung entgegennehmen, die Ereignisse des 24. Deutschen Bach-Festes in Magdeburg hätten bereits am ersten Tage die Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern übertroffen. Diese Erkenntnis verstärkte sich noch im weiteren Verlauf der randvoll mit Musik geladenen Tage vom 26. bis 28. Juni. Bei aller Beanspruchung nicht nur der Mitwirken-

den sondern auch der Hörer, die von Veranstaltung zu Veranstaltung pilgerten, wurde doch immer wieder eines zur beglückenden Gewißheit, wie sehr schon binnen weniger Stunden das bei solchen Festen immer besonders sachverständige und kritische Publikum zu einer Gemeinde zusammenwuchs. Voraussetzung für die wirkliche Erlebnisgemeinschaft aber ist und war hier die Eindeutigkeit der Leistung. Die Veranstalter dürfen, nach allem, was wir hörten, mit dem Erfolg ihres Einsatzes zufrieden sein. Die Vortragsfolge, gut ausgewogen und alle Schaffensgebiete Bachs bedenkend, hatte nicht einen toten Punkt, und über die Wahrung der Würde des Gegenstandes hinaus vermittelten die sieben großen Konzerte, neben welchen die Mitgliederversammlung, der Vortrag, das Turmblasen, der Festgottesdienst und manche Besichtigungen standen, ausnahmslos getreue und von Hingabe an Bach getragene Darstellungen seiner Schöpfungen.

Die Motette in der Johannis-Kirche mit auf Bach hinführenden Meistern wie Sweelinck, Pachelbel, Schütz, Bruhns und Böhm zeigte den von KMD Bernhard Henking geführten Dom-Chor, der zu den besten seiner Art gehört und seinen Ruf bereits auf Auslandsreisen mehren konnte, in ausgezeichneter Verfassung. Henking ist auch der Dirigent des seit 90 Jahren bestehenden Rebdingschen Gesangvereins, der, seiner großen Tradition entsprechend, die h-moll-Messe in gläubiger Innigkeit nach genauer stilgetreuer Vorbereitung mit seinem Leiter erschütternd zum Klingen brachte. Auch der vor einigen Jahren neu gebildete und durch den Lehrer-Gesangverein wirksam verstärkte Städtische Chor war mit seinem Betreuer, GMD Erich Böhlke, in einem Kantatenabend an den Chorkonzerten maßgeblich beteiligt. Diese Vereinigung bot neben den Kantaten für den 10. und 23. Sonntag nach Trinitatis die Trauungskantate und zeigte damit, daß sie in der kurzen Zeit ihres Bestehens schon tüchtig vorwärts gekommen ist. Das Städtische Orchester, sicheres und wichtiges instrumentales Fundament für das gesamte Bach-Fest, hatte in großangelegten Begleitungen wiederholt auch Gelegenheit zu zeigen, welch virtuose Einzelspieler in ihm beheimatet sind. Um nur einen Namen für viele andere zu nennen: der Konzertmeister Kammervirtuos Otto Kobin. Er interpretierte außerdem im Kammerkonzert das d-moll-Klavierkonzert, das von Reitz in der ursprünglichen Form als Violinkonzert mit Streicherbegleitung wiederhergestellt wurde, wie es von Bach zuerst geschrieben ist. An diesem, der weltlichen Kunst gewidmeten Morgen im Grotrian-Steinweg-Saal, stand neben Konzerten und Suiten auch die Vorführung der nach Bachs Angaben neu konstruierten Viola pomposa, eines im Klang zwischen Bratsche und Cello liegenden fünfsaitigen Instrumentes im Programm. Die musikgeschichtliche Kostbarkeit wurde besonders vertieft durch eine wundervolle Sarabande, welche Bach in die Mitte der eigens für die Viola pomposa geschaffene D-dur-Suite gestellt hat. Ernst Doberitz gab der Komposition und dem Neupert-Instrument Schlichtheit und Treue.

Selbstverständlich kamen die beiden bedeutendsten Organisten Magdeburgs ausführlich zu Wort. Werner Tell von St. Katharinen, der gleichzeitig als Stadthallenorganist das große moderne Werk vorführen konnte, bestätigte in seiner Kirche vor einem großen Hörerkreis mit Präludien, Fugen, Passacaglien und Stücken aus dem Orgelbüchlein, daß er seine beträchtlichen technischen Fähigkeiten dem geistigen Gehalt der Werke schönstens unterzuordnen weiß. Martin Günther Foerstemann, der musikbesessene Herrscher über die Orgel der Johannis-Kirche entfaltete in einer ähnlichen Folge seine große Virtuosität, wobei er im Orgelbüchlein lyrisch zart, in dem Präludium und der Fuge d-Dur machtvoll architektonisch zugreifend, ganz unakademisch kühn wurde; während Variationen der Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig" seine musikalische Vielseitigkeit bewies. Daß wir mit beiden Männern gut beraten sind, weil sie weit über dem üblichen Durchschnitt stehen, dürften auch jene Hörer rückhaltlos bestätigen, welche im zweiten Konzert, über die Noten gebeugt, häufig ihre bachkundigen Häupter schüttelten.

In der Mitgliederversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft äußerte sich Dr. Bumke über die Veröffentlichungen der Bach-Gesellschaft. Am Stammbaum der Bache wird mit dem Hilfsmittel moderner Forschung weitergearbeitet. In Aussicht genommen ist die Vorbereitung einer Ausgabe der Matthäus-Passion nach der Urschrift, die Prof. Dr. Max Schneider besorgt, und eine Ausgabe der „Kunst der Fuge" für Klavier für vier Hände, wodurch das berühmte Werk der Hausmusik zugänglich gemacht werden soll.

Dr. Fritz Haufe hielt einen Vortrag über „Bachs christliche Deutschheit", wobei er die Begriffe christlich und deutsch dahin deutete, daß aus dem Quell und der Brunnentiefe des Glaubens die ursprünglichen volkhaften Kräfte kommen, ohne die es kein Nationalbewußtsein gibt.

Auf die Straßen der geschäftigen Großstadt hinaus erklang frisch und rein das „Turmblasen" vom Altan des Rathauses, für das sich die Regimentsmusik der 66. unter Stabsmusikmeister Große, den Anteil der Wehrmacht mit schönem Können beisteuernd, einsetzte. Hier gab es erfrischende Stücke von Schein, Kugelmann, Pezelius und anderen Tonsetzern aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Der Festgottesdienst, mit einer glücklich-gewählten Form der evangelischen liturgischen Bewegung ausgestaltet („Deutsche Messe" von Schütz und Bachkantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten") umschloß die Festpredigt von Missionsdirek-

tor D. S. Knak, Berlin, über das Gleichnis vom Fischzug Petri, mit Christi Anspruch an die Menschen: „Folget mir nach!"

Als Solisten für alle Veranstaltungen war ein rein zusammenklingendes Quartett gewonnen: der zarte Sopran von Martha Schilling, der tiefe und weich schwingende Alt Henriette Lehnes, der oft gerühmte helle Tenor von Heinz Marten und der besonders im letzten Konzert imponierende farbigfüllige Baß von J. M. Hauschild.

Dieser Abend gehörte der „Kunst der Fuge" in der Neuordnung und Instrumentierung Wolfgang Graesers. Unter der musikalischen Leitung von GMD Erich Böhlke spielte das Magdeburger Städtische Orchester das Gipfelwerk des alten Bach in erlöster und erlösender Milde, Reinheit und Abgeklärtheit. Wir glauben, daß selbst äußerste Aufnahmebereitschaft bei der Begegnung mit den neunzehn Unterteilen der 2000 Takte umfassenden Riesenfuge nur eine Ahnung von ihrer Großartigkeit zu vermitteln vermag. Wer dann freilich den Hauch des Genius in diesem unfaßbar gewaltig übereinander getürmten Vermächtnis Johann Sebastian Bachs verspürt, der wird, je mehr er sich in die unendlichen Veränderungen eines Grundthemas hineinhört, aufs tiefste angerührt von der Magie sternenferner Meisterschaft. Nicht schöner konnte das Bachfest verklingen als mit dem Choral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit", der auf das Fragment der neunzehnten Fuge folgt. Hier nahm der Tod dem Meister die Feder der eben noch seine gewaltige Unterschrift B-a-c-h dem erschütternden Thema anvertraute, und nun schwebt über dem Finale, das schon nicht mehr von dieser Welt ist, die aus Urgründen himmelansteigende Mystik des Choral-Liedes.

2. GUTENBERG-FESTWOCHE IN MAINZ.

20. — 27. Juni.

Von Willy Werner Göttig, Mainz.

Zum zweiten Male beschloß das Stadttheater Mainz seine Winterspielzeit mit einer Reihe von festlichen Aufführungen und Konzerten, die zugleich die musik- und theaterkulturellen Festgaben der „Gutenberg-Festwoche", die jetzt alljährlich an den größten Sohn des goldenen Mainz erinnern wird, darstellen. Zwei Opern- und eine Schauspielaufführung, ein Kammermusikabend und zwei Sinfoniekonzerte zeugten für die erfreulich hohe Qualität der Musik- und Theaterpflege der Rheinmetropole.

Mit der Erstaufführung der im vorigen Jahre in Frankfurt uraufgeführten und hier aus diesem Anlaß ausführlich besprochenen dreiaktigen Zauberoper „Dr. Johannes Faust" von Hermann Reutter wurde die Reihe der Festaufführungen erfolgreich eröffnet. Wir brauchen hier nicht mehr zu betonen, daß weder Ludwig Andersens Buch noch Hermann Reutters Musik irgendwie „problematisch" beschwert sind. Wir sind — ohne das Wort in seiner heute einen gewissen Minderwertigkeitsbegriff in sich schließenden Bedeutung gebrauchen zu wollen — versucht zu sagen, daß hier zum ersten Male wieder „Unterhaltungsmusik", „Gebrauchsmusik" im besten Sinne geschrieben worden ist. Die Bühnenwirksamkeit des Buches, das ja Himmel, Erde und Hölle dauernd in Bewegung setzt, hat sich in Mainz ebenso klar und unbestritten erwiesen wie die durchschlagende Kraft der Musik, die jedem etwas gibt, ohne jemals banal zu verflachen. Allerdings wurde der Oper hier auch in jeder Beziehung eine Wiedergabe zuteil, die ihre Vorzüge ins hellste Licht rückte: GMD Karl Maria Zwißler ließ die schöne Partitur Reutters zu einem wahren Klangrausch aufblühen, Oberspielleiter Hans Kämmel verdeutlichte die Geschehnisse der Handlung mit vollendeter Plastik des Sichtbaren, mit tiefer Durchgeistigung dessen, was zwischen den Zeilen des Buches, zwischen den Noten der Partitur steht, Bühnenbildner Ernst Preußer schuf Szenerien von sagenhafter Phantastik und der technische Leiter Roman Wanner hatte alles aufgeboten, um keine der ungeheuren Forderungen des Librettisten unerfüllt zu lassen! Ein tiefdurchlebter, gesanglich herrlich geschlossener Faust Franz Stefans, ein satanisch profilierter, faszinierend singender Mephistopheles Erwin Kraatz', ein durchseelter „guter Geist" Coba Wackers (Opernhaus Frankfurt, a. G.), ein quicklebendiger Hanswurst Hugo Zinklers und eine herzallerliebste Gretel Margrit Zieglers bildeten ein tatsächlich ideales Ensemble der tragenden Rollen, während in die kleineren Partien vor allem Ursula Prantz als Herzogin von Parma und August Stier als Wagner, ebenso Hervorragendes boten, wie das Oktett der Zecher und Marktweiber (Eckert, Bosler, Schroeder, Larkens; Braun-Lauer, Jost-Zschech, Wolf-Freund und Roßmann), die die musikalisch ungemein schwierige Wirtshausszene grandios „hinlegten". Mit einer Wiederholung des kurz zuvor neueinstudierten „Falstaff", dem der scheidende Intendant Paul Trede eine humorvolle Inszene verliehen hatte und den Karl Maria Zwißler mit subtiler Delikatesse dirigierte, schloß die Woche ab. Da Mariano Stabile, der gastweise die Titelrolle singen sollte, absagen mußte, erfreuten wir uns noch einmal an Franz Stefans erdverbundener, kraft- und saftvoller Verkörperung des dicken Ritters.

Die vierzigste Wiederkehr des Todestages Johannes Brahms' gab den Anlaß, die Vortragsfolge der drei Konzerte ausschließlich dem Schaffen dieses deutschen Meisters zu widmen. In dem eröffnenden Kammermusikabend im Akademiesaal des kurfürstlichen Schloßes boten die Mitglieder

des Elly Ney-Trios (Prof. Elly Ney-Klavier, Prof. Max Strub-Violine und Prof. Ludwig Hoelscher-Violoncello) congeniale Wiedergaben der beiden herrlichen Klaviertrios op. 87 und op. 8 sowie der Violoncello-Sonate op. 38 und der Violinsonate op. 108. Die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters, das sich hinsichtlich Klangschönheit und Durchgeistigung des Musizierens tatsächlich selbst übertraf und unerhört Herrliches bot, brachten unter GMD Karl Maria Zwißlers intensiv gestaltender Stabführung die „Haydn-Variationen", die „Tragische Ouvertüre", die I. und II. Symphonie und als willkommenen Anlaß für dankbar begrüßte Mitwirkung der Mitglieder des Elly Ney-Trios das „Doppelkonzert für Violine und Violoncello" sowie das „Klavierkonzert Nr. 2".

Bei den verschiedenen festlichen Veranstaltungen wirkte das Mainzer Streichquartett (Peinemann, Kornely, Philipps, Wunderlich) mit und umrahmte die Festreden und Ansprachen durch formvollendete Wiedergaben mehrerer Streichquartettsätze von Johannes Brahms. Bei der festlichen Eröffnung im Akademiesaal des kurfürstlichen Schlosses erklang die im Vorjahre bei der Tonkünstlerversammlung auf der Wartburg uraufgeführte Kantate für Soli, Chor und Orchester „Wahrhafftige Beschreibung etwelcher Staende, Berufe, Handwerke und Künste", in Reimen gesetzt von Hans Sachs, mit Musik versehen von Felix Raabe. Ein anspruchsloses, systematisch schlichtes Werk, das unter Karl Maria Zwißlers Leitung dem städtischen Orchester und vor allem dem Theaterchor Gelegenheit bot, Orchester- und Chordisziplin und -kultur zu beweisen, und den Solisten Hildegard Strube, Martha Sterkel, Hugo Zinkler und Erwin Kraatz offensichtlich viel Spaß machte. Zwei Ständchen vor dem Gutenbergdenkmal wurden von dem Blasorchester der städtischen Musikhochschule und der HJ unter Dr. Hans Knab, dem Madrigal-Chor unter Hans Kuhnert, dem städtischen Orchester unter Heinz Berthold und dem Männergesangverein Mainzer Liedertafel unter Robert Oertel verdienstvoll ausgeführt.

DIE MUSIK AM TAG DER DEUTSCHEN KUNST IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Es liegt im Wesen des Idealen, in dem die Künste zu Hause sind, daß sie sich gegenseitig ergänzen, befruchten und verschwistern. So hat vor allem die Musik einen ganz besonderen Anteil an der Feier der Schwesterkünste, Malerei, Plastik und Architektur, genommen, und zwar nicht nur als schmückende Zutat, sondern in ihrer vollen urdeutschen Eigenständigkeit. Wenn sie allerorten, sämtlichen Volksgenossen zugänglich, bei allen Anlässen erklang, so geschah das aus dem im Wesen der Feier tiefbegründeten Anlaß, jedem Deutschen ins Herz zu prägen, daß sie nicht nur zierende Beigabe, sondern ein tiefster Sinn des Daseins ist. Musik bedeutet für das Volk Bachs, Beethovens, Bruckners und Wagners eine Lebensnotwendigkeit.

Der Tag der Deutschen Kunst wird vor allem auch denkwürdig dadurch bleiben, daß an ihm der großartige Versuch unternommen wurde, tatsächlich das ganze Volk an den Schätzen unserer Kunst teilnehmen zu lassen, und so waren die zehn Konzerte, die auf den Hauptplätzen der Stadt bei freiem Zutritt von berufensten Deutern veranstaltet wurden, mehr als die üblichen Festkonzerte, waren vielmehr Wahrzeichen und Sinnbild. An bevorzugtester Stätte, auf dem Königlichen Platz, erklang unter Leitung von Eugen Jochum Beethovens „Neunte", gespielt vom Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, den Chor stellte der Münchener Lehrergesangverein, die Solisten waren Käthe Heidersbach, Ludmilla Schirmer, Julius Patzak und Rudolf Watzke. Im Kaiserhof der Residenz und auf dem Wittelsbacherplatz kam der andere Großmeister der deutschen Sinfonik, Anton Bruckner, mit der 5. Sinfonie (Gewandhausorchester Leipzig unter Hermann Abendroth) und der 4. Sinfonie (Reichssymphonieorchester unter Franz Adam) entscheidend zu Wort. Im Alten Hof sprach Johannes Brahms mit seiner 1. Sinfonie (Münchener Philharmoniker unter Dr. Peter Raabe) zu den Hörern. Ganz besonders waren außerdem zu den festlichen Veranstaltungen die deutschen Gesangvereine herangezogen worden. Mit gutem Fug, denn Volk und Kunst feiern in den Bestrebungen dieser Vereinigungen eine innigste Vermählung. Ein klärlichstes Beispiel wird dadurch geliefert, daß jeder, der Lust und Liebe dazu empfindet, zu einer aktiven Musikpflege gelangen kann, und gerade um dieses Hinweises willen schien mir der musikerzieherische Wert dieser zahlreichen Chorveranstaltungen von außerordentlicher Bedeutung, zumal der Chorklang im Freien nicht minder eindrucksvoll als im Saale seine natürliche Wirkung zu üben vermag. Auf dem Marienplatz vor dem Rathaus hatte der Kölner Männergesangverein unter seinem Leiter Eugen Papst seine Aufstellung genommen; Richard Trunk, der als Chorkomponist auch bei anderen Veranstaltungen zu verdienten Ehren kam, dirigierte dabei persönlich seine „Feier der neuen Front". Der Platz vor der Akademie der bildenden Künste war der Liederhalle Karlsruhe (Leitung Hugo Rahner) zugewiesen worden; ebenso zeugte der Stuttgarter Liederkranz unter Führung Hermann Dettingers von der eingeborenen

Verbundenheit der oberrheinischen und schwäbischen Stämme zum deutschen Liede. Der Städtische Chor Augsburg, für den Otto Jochum eine erlesene Vortragsfolge ausgewählt hatte, sang auf dem Max Josephsplatz; ihm wurde sodann noch die Auszeichnung zuteil, bei der feierlichen Weihe des „Hauses der Deutschen Kunst" mitzuwirken. München selbst war mit seiner Bürgersängerzunft (Leitung: Hans Sachsse) auf dem Platz vor dem Friedensengel vertreten; des Münchener Lehrergesangvereins, der im Verein mit dem Münchener Philharmonischen Chor (Leitung: Adolf Mennerich) den Chorpart in Beethovens „Neunter" bestritt und bereits bei der Eröffnung des „Tages der Deutschen Kunst" unter Leitung Richard Trunks gesungen hatte, ist bereits gedacht worden. Auch der Klagenfurter Frauengesangverein unter Prof. Frodl war erschienen, um auf dem Lenbachplatz durch stimmungsvollen Vortrag von Kärntner Volksliedern zu entzücken. Daß bei den zahlreichen Künstlerfesten die Musik treueste Bundesgenossin und Beflüglerin der Feststimmung war, braucht nicht erst betont zu werden: sehr hübsch und gelungen war der Gedanke einer Neubelebung der Händelschen „Wassermusik" in szenischer Darstellung auf den Fluten des Kleinhesseloher Sees beim „Kurfürstlich-Bayerischen Sommernachtsfest".

Die Staatsoper nahm am Tag der „Deutschen Kunst" mit einigen ihrer bereits stehenden Standardaufführungen wie „Don Giovanni", „Rosenkavalier" und „Aida", vor allem mit einer vom Führer persönlich gewünschten Neuinszenierung von Richard Wagners „Tristan und Isolde" teil. Eines der großen kunstgeschichtlichen Daten, die der Münchener Oper zu dauerndem Ruhm gereichen, ward damit in lebendige Erinnerung gebracht: die Uraufführung am 10. Juni 1865. Und in der Tat hat diese Neugestaltung die große Aufführungsüberlieferung des Werkes in München würdig fortgesetzt, ja, dank der Außerordentlichkeit ihres Anlasses wahrhaft bekrönt. Die neuen Bühnenbilder Benno von Arents lassen sich ebenso wenig wie das Musikdrama selbst mit der bequemen Bezeichnung „romantisch" abtun, denn wenn sie zu einem großen Teil auch aus dieser Gefühlslage empfunden und gestaltet erscheinen, so lassen sie zugleich jene weiteren Elemente schaubar werden, die in ihrer gegenseitigen Durchdringung und Ergänzung erst die ganze einzigartige Größe des „Tristan" ausmachen. Das erste Bild hat bei aller Glut und Wärme seiner Farben, die dem Ganzen nahezu einen mediterranen Einschlag geben, auch den für Wagner unerläßlichen Realismus des Szenischen in der unbedingten Gegenständlichkeit aller nautischen Dinge nicht vergessen. Der zweite Aufzug weist in Arents dekorativer Gestaltung nicht bloß „intimen" Charakter; es ist, als verlangten die ungeheuren Ausdrucks- und Formausmaße des „Nachtgesprächs" Weitung und volle, schier unbegrenzte Wirkung in die Tiefe; deshalb ist nicht nur ein Parkbild da, sondern man blickt von König Markes hochgelegenem Schlosse hinunter in die weit sich dehnende Landschaft, die erst von einer Hügelkette, dahinter vom sternflimmerden Nachthimmel sinnbildträchtig begrenzt wird. Die Raumgestaltung erweist sich demnach dem Wesen der Musik durchaus wahlverwandt. Im dritten Akte hat der Bühnenbildner die Linde, unter der Tristan auf seinem Schmerzenslager liegt, von einer früher mehr seitlichen Stellung mittelpunktartig in die Bühne gerückt; dabei ist nun freilich der von Wagner geforderte „weite" Meereshorizont etwas verengert worden, wie man übrigens auch auf das stimmungsvolle Erscheinen des Hirten über der Mauerbrüstung (er kommt jetzt ganz einfach durchs Tor) oder auf das seitwärtige Erscheinen Brangänes, die sich nach Wagners Anweisung über die Mauer schwingen soll, während sie jetzt sich offenbar durch die Kämpfenden drängt, verzichtet hat. Vorzüglich festgehalten wird der Eindruck der „Herrenlosigkeit" in dem strauchüberwucherten, ruinösen Mauerwerk; Arent ist ein Meister der sorgsam durchfühlten, mit großer Liebe gestalteten „Details".

Auch die Spielleitung von Oskar Walleck trachtete in erster Linie danach, Vollzieherin des Wagnerschen Willens zu werden. Vor allem schien dank ihres Waltens der Darsteller im Sänger beflügelt, so daß das Seelendrama in wundervoll klaren und tiefen Linien hervortrat. Clemens Krauß hatte den musikalischen Teil mit großer Sorgsamkeit vorbereitet und bis in jede Einzelheit durchfeilt, so daß die Durchsichtigkeit des Orchesterklangs und dessen Ausgleich mit den Singstimmen, die in Krauß stets einen hingebenden, mitatmenden Betreuer besitzen, hohen Genuß bereiteten. Als Herzpunkt des Ganzen scheint der Dirigent den zweiten Aufzug zu empfinden, in dem ihm Gliederungen des ungeheuren Formkomplexes auf weite Sicht gelangen, so daß „Tristan und Isolde" nicht nur als ein Wunder an Ausdruck, zugleich auch an formaler Gestaltungskraft erstand. In einem einzigen großen Atem des Gefühls gestaltete Gertrud Rünger die Isolde; Luise Willers Brangäne ist eine in jeder Hinsicht unvergleichliche Leistung. Daß München diese Künstlerin, die wie kaum eine andere den „Münchener" Wagnerstil zu vertreten vermag, endlich wieder zurückgewonnen hat, erfüllt den Opernfreund mit besonderer Genugtuung. Julius Pölzer entspricht als Tristan nicht nur den gesanglichen, sondern auch in hohem Maße den geistigen und gestalterischen Aufgaben seiner Partie; Ludwig Weber (Marke) und Hanns Hermann Nissen (Kurwenal) sind beide Künstler, die das

Ergreifende ihres Stimmklangs und Ausdrucks aus den Tiefen des Herzens holen, und dahin dringt ihre Leiſtung auch zurück. Das Haus, dem der Führer die Ehre ſeines Beſuchs gegeben hatte, ließ der Neuinſzenierung und der künſtleriſchen Leiſtungsfähigkeit, die die Münchener Staatsoper damit bekundete, jubelnde Zuſtimmung zuteil werden.

NÜRNBERGER FESTSPIELE.

Juni—Juli 1937.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Der Begriff „Feſtſpiel" regt zu der Frage an, wodurch eigentlich das „Spiel" aus der Norm des Gewohnten herausgehoben wird, wodurch es den Charakter des „Feſtes" erhält. Unter einem „Feſt" verſteht man im Kunſtbetrieb immer etwas in ſeiner Art Einmaliges, zumindeſt Seltenes. Es kann hiſtoriſch begründet ſein, es kann durch die Beſonderheit des äußeren Anlaſſes oder des äußeren Rahmens aus dem Üblichen heraustreten, es ſoll durch eine tragende Idee fundiert ſein. So iſt — um in Süddeutſchland zu bleiben — die alljährlich in Nürnberg zum Reichsparteitag ſtattfindende „Meiſterſinger-Aufführung" ein Feſtſpiel im Sinne des Wortes. So ſind die „Bayreuther Feſtſpiele" ſeit Jahrzehnten ein Begriff für die ziviliſierte Welt geworden: hinter ihnen ſteht die Idee „Richard Wagner". Die „Bruckner-Woche" in Regensburg anläßlich der Aufnahme des Meiſters in die Walhalla: ſie war das Feſt des größten deutſchen Symphonikers nach Beethoven, ſie war feſtliche Ehrung und gleichzeitig notwendige Förderung einer Geiſtigkeit, die heute erſt im Begriffe iſt Allgemeingut des deutſchen Volkes zu werden. Ein Feſt iſt für die Dinkelsbühler die „Kinderzeche", für die Weißenburger das „Bergwaldtheater", für die Oberammergauer das „Paſſionsſpiel" — um noch einige herauszugreifen.

Wenn nun auch der Gedanke, eine „Romantiſche Woche" zum Opernfeſtſpiel auszubauen, gerade für Nürnberg, für die Stadt der Hiſtorik und der Tradition, etwas ſehr Verlockendes hat, ſo glauben wir doch, daß ihm das notwendige ideelle Gewicht mangelt. Wir gehen dabei von der Erwägung aus, daß es kaum jemandem einfallen wird, etwa von weiter her zu den „Nürnberger Feſtſpielen" zu pilgern, um den „Fidelio", den „Freiſchütz", den „Hans Heiling" zu hören — nur weil dieſe oft geſpielten Repertoire-Opern unter dem Titel „Feſtaufführungen" zuſammengefaßt wurden. Man ſtelle ſich — im Gegenſatz dazu — vor, daß in Nürnberg, der Stadt der Reichsparteitage und damit der zukunftweiſenden Idee, beiſpielsweiſe eine „Zeitgenöſſiſche Opernwoche" herausgebracht würde, in der die Gegenwartskunſt Deutſchlands und der Kulturländer in Erſt- und Uraufführungen zur Diskuſſion geſtellt würde: Welche internationale Beachtung würde ein ſolches Kunſtunternehmen finden! Es wird nicht verkannt, daß die Durchführungsſchwierigkeiten einer ſo gearteten „Feſtſpielwoche" ins Außerordentliche ſteigen würden. Die ideelle Bedeutung, der praktiſche und der propagandiſtiſche Erfolg würden jedoch ſolchen Sonderaufwand fraglos rechtfertigen.

So entſtammte die Motivierung des „Feſtſpielgedankens" bei den erſten „Nürnberger Feſtſpielen" mehreren Quellen, nicht der geiſtigen Grundidee allein. Als weſentlicher Faktor iſt die kunſtpraktiſche Seite der Spiele in Betracht zu ziehen. Vom erſten bis zum letzten Mitwirkenden — jeder Einzelne ſtand mit rückhaltloſer Hingabe, mit letztem perſönlichem und künſtleriſchem Einſatz im Dienſt der Sache. Aus dieſer Geſinnungskraft der Leiſtung ergab ſich die wunderbare Eindrucksſtärke einer feſtlichen Kunſtgeſtaltung. Sie wurde weiterhin dadurch gefördert, daß auf Gaſtverpflichtungen weitgehend verzichtet werden konnte. Die Feſtabende wurden faſt durchweg mit dem eigenen, zuſammengeſpielten Enſemble durchgeführt, das ſich zur beſonderen künſtleriſchen Tat angeregt fühlte und eine prächtige Geſchloſſenheit des Geſamteindrucks verbürgte. Der zweite wichtige Sondervorzug des Programmaufbaus muß darin erblickt werden, daß die geſamte Theaterpraxis Berückſichtigung fand: neben der „Romantiſchen Opernwoche" waren das klaſſiſche Schauſpiel (für Nürnberg hiſtoriſch beziehungsvoll: Schillers „Wallenſtein-Triologie") und die „klaſſiſche Operette" (Strauß, Millöcker) einbezogen.

Das ſchöne Ergebnis der erſten „Nürnberger Feſtſpiele" prägte ſich ſchon rein äußerlich in der regen Beachtung aus, die ihnen entgegengebracht wurde. Die Vorſtellungen waren ſämtlich nahezu ausverkauft. Das Publikum folgte ſehr aufgeſchloſſen den mit ſo viel Liebe und mit ſo großem Ernſt vorbereiteten Darbietungen. Die Leiſtungen des Soloperſonals überragten weitaus das gewohnte Durchſchnittsniveau einer Provinzbühne. Die Ausſtattungsprobleme waren bühnenbildneriſch durch Heinz Grete und Kurt Mayer-Pfalz hervorragend gelöſt: Vorbildliches Verſtändnis für Farb-, Linien- und Raumwirkung zeichnete den ſzeniſchen Rahmen ſämtlicher Feſtaufführungen aus. Die modernen bühnentechniſchen Einrichtungen, mit denen das Nürnberger Opernhaus bei ſeinem Umbau ausgerüſtet wurde, bewährten ſich glänzend.

Es kann nicht Sinn dieſes Berichtes ſein, die neun Theaterabende in allen Einzelheiten würdigend zu betrachten. Es ſei deshalb nur kurz noch auf das Charakteriſtiſche der einzelnen Aufführungen eingegangen:

1. Abend: Webers „Freischütz".

Dem Motto der Opernfestspiele entsprechend stand Webers „Freischütz", die deutscheste der deutschen und romantischste der romantischen Opern, an der Spitze. Daß das Werk bis ins Kleinste festspielmäßig durchgearbeitet war, bedarf keines Hinweises. Fritz Wolf, den Nürnberg in der kommenden Spielzeit wieder an die Berliner Staatsoper verlieren wird, beherrschte durch sein einzigartiges darstellerisches Können als prächtig frisch-natürlicher „Max" die Szene. Mit ihm Trude Eipperle, die eine in allem geradezu ideale Verkörperung der „Agathe" bot. Kapellmeister Conz betreute mit jugendlicher Spannkraft die unvergänglichen Werte der Freischützpartitur, Generalintendant Dr. Johannes Maurach schuf in der Wolfsschlucht szenisch das hohe Lied nächtlicher deutscher Waldromantik.

3. und 5. Abend: Marschners „Heiling" / Pfitzners „Armer Heinrich".

Die beiden Aufführungen waren Höhepunkte der Spiele. Sie wurden bestimmt durch die Persönlichkeit Hans Pfitzners, der sie szenisch und musikalisch leitete. Wer Pfitzners unbeugsamen Glauben an die Reinheit des deutschen Kunstwerkes und wer sein Eintreten für Marschner kannte, der wußte, daß der „Hans-Heiling"-Abend ein Seelenerlebnis seltener Art werden mußte. Noch unmittelbarer berührte die Erlösungslegende des „Armen Heinrich", für deren Vertonung Pfitzner den unermeßlichen Reichtum deutscher Gemütskraft und deutscher Verinnerlichung musikalisch einsetzte. Als Dirigent und szenischer Gestalter seines eigenen Werkes erzielte Pfitzner eine schlechthin vollkommene Vereinheitlichung der künstlerischen Formung. Er inspirierte Orchester und Solisten zu höchster geistiger Konzentration. In der Titelrolle erreichte Fritz Wolf erschütternde Ausdruckskraft; die wundersame Keuschheit des opferbereiten Kindes wurde durch Annelies Schäfer ergreifend wahr und innig empfunden.

7. Abend: „Fidelio".

Die Neuinszenierung des „Fidelio" für die Festspiele war Rudolf Otto Hartmann (Staatsoper München) übertragen worden. Der Gastregisseur ist den Nürnbergern kein Unbekannter: wie so mancher heute führende Sänger und Darsteller verbrachte er wichtige Jahre seiner künstlerischen Entwicklung in Nürnberg. Hartmann ging bei der Neugestaltung des „Fidelio" ebensosehr vom musikalischen, wie von der eigentlichen gedanklichen Substanz des Stoffes aus. Er rückte das Heldische, Heroische des im Grunde erschütternden Dramas in den Vordergrund. Er betonte bewußt und nachdrücklich die Erlösungsidee als Handlungsträger: Die Erlösung durch das Opfer der Liebe. Er merzte alles aus, was die Größe des Hauptgeschehens verniedlichen, verbürgerlichen könnte — alles was den „Fidelio" der Gattung der „halbernsten" Oper zurechnen ließ. Damit kam er in wunderbare Übereinstimmung zu dem musikalischen Kunstwerk Beethovens, das ja in allen seinen Äußerungen letzten Endes heroisch (im weiteren Sinne) erscheint. Die Auswirkungen dieses Hartmannschen Versuchs gehen ebensosehr in die Breite, wie in die Tiefe: er bringt den „Fidelio" dem natürlichen Gefühlskreis eines Publikums näher, das nicht unterhalten sein, sondern erhoben sein will. Als berufener Deuter Beethovenscher Geistigkeit wirkte KM Alfons Dressel. Das Szenarium des Bühnenbildners Heinz Grote fügte sich den Absichten Hartmanns meisterlich ein. Die ausgezeichnete Besetzung der Solopartien — in den Hauptrollen: Kammersängerin Anny Konetzni (Staatsoper Wien), Henrik Drost und Kammersänger Paul Bender verschaffte auch diesem Abend festliches Gepräge.

2., 4. und 6. Abend:
Die klassische Operette.

Die Aufnahme dreier „klassischer Operetten" in die Festspiele ist zeitcharakteristisch und hat programmatische Bedeutung. Zeitcharakteristisch — denn es wird damit einschränkungsfrei dokumentiert, daß die Gegenwartsproduktion der Operette immer noch nichts zu bieten hat, was an Sauberkeit der Handlung und des Dialogs, an Echtheit der Personenzeichnung und an musikalischem Kunstwert dem Wiener Urbild des fröhlichen, unbeschwerten Singespiels gleichzustellen wäre. Programmatische Bedeutung: Man wird infolgedessen zunächst noch immer wieder auf die alten Meisterwerke zurückgreifen müssen. Man wird andererseits dafür sorgen müssen, daß die alten Werke dem modernen Menschen empfindungsgerecht bleiben — daß manches allzusehr vergangenem Zeitmilieu Verhaftete modernisiert, manche im Lauf der Jahre angesetzte Staubfläche frisch aufpoliert wird. Diesem berechtigten Wunsch nach „Operettenentstaubung" entsprach man vor allem bei der Nürnberger „Fledermaus-Inszenierung". Sie wurde Rudolf Otto Hartmann übergeben, dessen Name von der Oper her höchste Kunstqualität verbürgt. Der bekannte Regisseur verpflanzte die „Fledermaus" in die Gegenwart, erneuerte textlich mit Geschmack und Umsicht und befreite das Werkchen — unter strengster Wahrung alles Bewährten — von überlebten Effekten einer vergangenen Generation. Der Erfolg gab Hartmann recht: Die „Nürnberger Fledermaus" erwies sich als sehr flugfähig; sie fand bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme. Auch der „Zigeunerbaron" (Gast: Gottlieb Zeithammer, Staatsoper München) und der „Bettelstudent" wurden in wohldurchdachten Neueinrichtungen überzeugende Beweise für die

zeitlose Gültigkeit gesunden Humors und unverfälschten Frohsinns.

8. und 9. Abend:
„Wallenstein-Trilogie".

Den würdigen Ausklang der Festspielwoche bildete Schillers „Wallenstein-Trilogie". Die großzügige Inszenierung Dr. Maurachs ließ das dramatische Gedicht zu einem packenden Festerlebnis werden — festlich die Leistung der Darsteller (u. a. Pfund, Böhm, Merk, Graff, Jutta Versen, Marianne Miersch, Martha Obermaier), festlich die wundervollen Bühnenbilder Kurt Mayer-Pfalz', festlich vor allem der Gestaltungsverlauf: die straffe Ballung der mit zwingender Logik entwickelten Handlung, die wuchtige Herausarbeitung der dramatischen Kulmination.

DAS PARISER INTERNATIONALE MUSIKFEST 1937.

Von Anatol von Roessel, Paris.

Viele Bände wurden über moderne Musik geschrieben. Drei Worte, die dort oft vorkamen, waren: atonal, linear, polytonal. Davon hörte das französische Publikum nicht viel, denn wenige waren auserwählt, solche Bücher zu lesen oder gar zu verstehen. Einige Konzertbesucher versuchten die Bestrebungen der Zeitgenossen zu ergründen. Die übrigen liefen mit, einfach aus Snobismus. Die Neuerer freuten sich über die äußeren Erfolge ihrer Schöpfungen, gleich, ob sie darin aufrichtig waren oder nur die Konjunktur ausnutzen wollten. So vergingen Jahre. Das durch die Mißklänge ermüdete Publikum schwenkte nach und nach ab und flüchtete zum leichteren Genre der Tonkunst. Es blieb für die zeitgenössische Musik nur eine kleine Gemeinde übrig. Die Komponisten waren daher gezwungen, Konzessionen zu machen, um das verlorene Gebiet wiederzugewinnen. Die Dissonanzenwut hat sich gelegt, alles „krystallisierte" sich . . . ernste Musiker wie Roussel, Ibert gingen auf die Suche nach einer neuen Form der Operette, die das Publikum wenig erfreute und die Fachleute enttäuschte.

Aus diesem Vorwort ist zu ersehen, daß bei der herrschenden Abneigung für diese Art der „Moderne", das Musikfest der C. I. M. C. auch in Paris nur auf bestimmte Kreise rechnen durfte, zumal man in einem Zeitraum von acht Tagen nicht weniger als zwölf Konzerte veranstaltete, die hauptsächlich von den zugereisten Ausländern besucht waren. Der Stamm der Pariser Konzertfreunde blieb infolge Übermüdung nach einer regen Winterzeit den sechs eigentlichen ultramodernen Veranstaltungen fern und füllte den Saal nur, wenn die Colonne-Vereinigung oder das ausgezeichnete Orchester der Republikanischen Garde die bereits als wohlklingend empfundene Musik französischer Komponisten, der gestrigen Novatoren, spielte. Die ausgesprochenen Musikfreunde zogen eines Sonntags nach dem Kloster Royaumont bei Paris, um dort ausnahmsweise Bach, Händel und Rameau zu genießen, ein Konzert, das unter Leitung von Ch. Münch-Straßburg von der „Revue Musicale" veranstaltet, mit der 6stimmigen Fuge aus Bachs „Musikalischem Opfer" (bearbeitet von A. v. Webern) würdevoll abschloß.

Die Morgenunterhaltungen waren der Kammermusik gewidmet. Ohne jede offizielle Begrüßung seitens der Veranstalter, versammelten sich die ca. 250 Konzertteilnehmer am 21. Juni in der „Comédie" (Champs Elysées), einem für diesen Zweck ungeeigneten Raum, in dem man zu Beginn der Aufführung fortwährend durch Hammerschläge von dem Ausstellungsgelände gestört wurde. Das Neue Ungarische Quartett eröffnete das Fest mit dem II. Streichquartett von Arthur Honegger, dessen gemütvolles Andante nach den straffen Rhythmen des ersten Satzes erholend wirkte. Bei der Zusammenstellung der Vortragsfolgen der Matinées ist man, so scheint es, einfach wahllos vorgegangen, denn viele der aufgeführten Werke boten durchaus nichts Interessantes. Als Muster des atonalen Durcheinanders könnte das Nonett von Karel Reiner gelten . . . und dazu haben neun vorzügliche Musiker extra den Weg aus Prag nach Paris genommen! Eine japanische Tondichterin Toyama führte ihre Lieder vor, die vielleicht als Bühnenmusik stimmungsvoll wirken würden. Nach einem unbedeutenden Bläsertrio von Homs und einem Cellostück von Bush, rettete schließlich die bereits gehörte „Suite en rocaille" von Florent Schmitt (für Streicher und Bläser) die Situation. Günstiger war der Eindruck von der zweiten Matinée, die nur polnische Musik enthielt. Die Sonatine für Violine und Klavier von Gradstein (dessen Klaviermazurken mir vor Jahren schon gefielen) zeugte vom Talent des Komponisten auch auf dem Gebiete der Kammermusik, wenn es sich auch hin und wider zu sehr dem Salonstil nähert. Ernst ist das Konzert von Maciewsky für zwei Klaviere, sehr abwechslungsreich im Rhythmus und klar in der Themenbearbeitung. Auch er entgeht dem Fehler seiner Landsleute nicht, die Werke ziemlich auszudehnen und an jeden Satz noch eine Coda anzuhängen, die für den Gesamtbau unnötig erscheint. Das Bläsertrio von Wojtowicz imponierte durch seine fein gearbeitete Fuge, dagegen häufte Szalowsky in seinem Streichquartett zu viel von den neuzeitlichen Synkopengruppen. —

Verschiedenartige Rhythmen gebraucht Sandor Veress in seinem in der Anlage frischen

II. Streichquartett, das einiger melodiöser Lichtblicke nicht entbehrt. In Milhauds Neuntem Quartett (III. Matinée) ist die Verteilung der Themen und Proportion der einzelnen Episoden recht gut geordnet (dieselben Qualitäten waren jedoch bei seinem Klaviertrio in noch gefälligerer Form erkennbar!). Die einzigen Lieder des modernen Festes gehörten Apostel (Wien), die nach Gedichten von Rilke komponiert, überaus düster ausfielen. Eine auch in Paris überlebte Art destruktiver Kunst, die weiter nichts als Zwangsstimmungen hervorrufen kann. Viel Begabung bewies Badings (Holland) in einem mit dramatisch nervigen Impuls komponierten Klaviertrio, von Bernard, Soëtens und Fournier schwungvoll wiedergegeben. (Fortsetzung folgt.)

3. SUDETENDEUTSCHES SÄNGERBUNDESFEST IN REICHENBERG.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

In der landschaftlich idyllisch gelegenen nordböhmischen Stadt Reichenberg fand soeben das 3. Sudetendeutsche Sängerbundesfest unter überaus zahlreicher Beteiligung und erhebendem Erfolge statt. In zwei großen Hauptkonzerten, die die beiden Bundeschormeister GMD Robert Manzer-Karlsbad und Oberlehrer Max Rumler-Teplitz leiteten, sowie sieben Sonderaufführungen hervorragender Gesangvereine, von denen die ausgezeichneten Leistungen des „Brünner Männergesangvereines" und des Brünner „Schubert-Bundes" besonders hervorragten, bekundete sich echte sudetendeutsche Heimattreue, begeisterte Kunstliebe und völkisches Bewußtsein.

Der imposante, von über 10 000 Sängern und Sängerinnen gebildete Festzug durch die buntgeschmückten Straßen und die Massen-Aufstellung auf dem Marktplatze vor dem schönen Rathause mit dem begeisterten Anstimmen des „Bundesliedes" von Mozart und dem ergreifenden „Heimat-Gebet" von Hugo Kaun gestaltete sich zu einer überzeugenden, unvergeßlichen Kundgebung. Bei den großen Massenaufführungen in der gewaltigen Messehalle standen zirka 3000 Mitwirkende auf dem Podium. Es wurden durchwegs erstrangige Chorwerke gesungen, die gewissenhaft einstudiert waren und mit vollster Hingabe vermittelt, nachhaltige Eindrücke hinterließen. Aber auch der echten, schlichten, deutschen Volksgesangskunst wurde ein breiter Raum gewidmet, wobei das Bestreben, dem deutschen Volksliede eine besondere Bedeutung im völkischbewußten Sinne zu geben, deutlich zur Erkenntnis trat. Der verdienstvolle Werbeleiter Prof. Karl Paul-Karlsbad widmete seine Mitarbeit an den stimmungsvollen Heimat-Abenden mit besten Gelingen der Vermittlung „das Lied dem Volk!" Zu begrüßen war ferner, daß auch dem neuzeitlich sudetendeutschen Schaffen rege Betätigung gegeben war, wobei Namen wie Hugo Jurisch, Fritz Werner, Josef Czech, Karl Paul und Gustav Laufke beachtlich hervortraten. Großen Erfolg erntete der Reichenberger Altmeister Kamillo Horn mit seinem Chor: „Heimat-Erwachen". Das verstärkte Orchester des Reichenberger Stadttheaters hielt sich bei allen Aufführungen außerordentlich wacker und verläßlich. So schlossen die Reichenberger Sängertage als ein starkes Erleben in jeder Beziehung wohlgelungen ab.

GLUCK-FEIER IN TÜBINGEN.

22. Juni im Festsaal der Universität.

Von Dr. Georg Reichert, Tübingen.

Ein nicht alltägliches musikalisches Ereignis erlebte Tübingen am 22. Juni d. Js.: im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde fand eine konzertmäßige Aufführung von Chr. W. v. Glucks „Paris und Helena" statt, mit welcher Tübingen tätigen und wichtigen Anteil nahm an den Feiern zum Gedächtnis des 150. Todestages von Ritter Christoph Willibald von Gluck (gest. am 15. Nov. 1787). Handelte es sich doch nicht um die Wiederholung eines dem Spielplan unserer Opernbühnen angehörigen Werkes — Gluck-Aufführungen gehören leider immer noch zu den Seltenheiten —, sondern um eine Oper, die seit Jahrzehnten überhaupt nicht zu hören war: die letzten spärlichen Aufführungen fanden in Prag (1901) und Hamburg (1905) statt, wobei aber die fünf Akte des Dramas einschneidend gekürzt und auf zwei zusammengedrängt wurden. Selbst ein Neudruck der Partitur steht noch aus; Partitur und Stimmen für die Tübinger Aufführung mußten eigens nach der 1770 gedruckten Originalpartitur hergestellt werden. Es darf also ruhig von einer Neuerweckung gesprochen werden, deren Anregung noch von Prof. Dr. E. F. Schmid, dem Vorgänger des jetzigen Universitätsmusikdirektors, ausging.

Die Aufführung stand unter der Leitung von GMD Prof. Carl Leonhardt, dem stellvertr. Universitätsmusikdirektor; unbedingter Wille zum Werk gepaart mit stilistischer Feinfühligkeit im allgemeinen kennzeichnete die Leistung des Dirigenten ebenso wie hervorragende Sachkenntnis und Erfahrung im besonderen — hatte er doch während seiner Tätigkeit am Staatstheater Stuttgart eine ganze Reihe von Gluck-Opern neueinstudiert! Schon die „Striche", die äußeren und inneren Gründen zufolge leider nicht zu vermeiden waren, zeugten von dem Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Werk: das Gesamtgefüge der Oper blieb unangetastet, die Striche (bedingt vor allem durch den Verzicht auf szenisches Geschehen und Bühnenbild) betrafen hauptsächlich Rezitativ und Ballett-

musik; wo in geschlossene Gesangsformen eingegriffen wurde, geschah dies mit größter Vorsicht und Bedachtnahme darauf, daß die dramatisch-musikalische Entwicklung und Form möglichst wenig gestört werde. Die Instrumentalbesetzung entsprach durchaus der Originalpartitur mit Ausnahme der Harfenarie des Paris, worin das Cembalo an Stelle der Harfe zur Begleitung benützt wurde (der Grund war technischer Natur); noch an einigen weiteren Stellen wurde das Cembalo in Generalbaßfunktion zur Mitwirkung herangezogen — wie weit dies historisch gerechtfertigt ist, kann nicht ohne weiteres entschieden werden, da die Originalpartitur keinerlei diesbezügliche Hinweise enthält und das Werk bekanntlich (wie schon früher der „Orfeo") vollständig auf das Seccorezitativ verzichtet. In der Besetzung der Rolle des Paris wurde vom Original, das sie einem Kastratensopran zuteilt, zugunsten eines Tenors abgegangen.

Die Aufführung wurde trotz mancher Mängel (es stand eine verhältnismäßig nur sehr kurze Probenzeit zur Verfügung) zu einer musikalischen und dramatischen Hochleistung. Die innere Einstellung, die Leiter und Ausführende verband, war gegeben durch das bewußte Betonen des Geistigen, Dramatischen, gemäß den in der Vorrede zur Originalpartitur von Gluck selbst ausgesprochenen „reformatorischen" Anschauungen. Die großen Linien des Dramas, die verhängnisbeladene Liebe zwischen Paris (Kammersänger Fritz Kraus, Staatsoper München) und Helena (Erika Rokyta, Wien), geschickt geschürt durch den unter der Gestalt von Helenas Diener Erast auftretenden Amor (Adelheid La Roche, Düsseldorf) kamen zu stärkstem Ausdruck auf dem großen Hintergrunde des Völkergegensatzes zwischen den weichen, sinnlichen Phrygern und den herben, starken Spartanern. Besonders der Chor ist musikalischer Träger dieser gegensätzlichen Welten, aber auch die beiden Hauptgestalten als Exponenten ihres Volkes tragen grundverschiedene Züge. In den beiden kleineren Rollen sangen Julie Maier, Stuttgart (Pallas Athene) und Hilde Burkard, Tübingen (eine Trojanerin); die wenig umfangreichen, aber heiklen Aufgaben des Cembalos bewältigte Karl Billmann in zuverlässiger Weise. — Orchester und Chor des Akademischen Musikvereins Tübingen zeigten erstaunliche Leistungen, umso anerkennenswerter, als es sich um eine Liebhabervereinigung handelt, die zum erstenmal dem Problem einer vollständigen Opernaufführung gegenübergestellt war. Das Orchester entwickelte einen überraschend guten Gesamtklang und zeigte sich selbst der für ein Nichtberufsorchester wahrlich nicht leichten Aufgabe einer elastischen Rezitativbegleitung im großen und ganzen gewachsen.

Der Gesamteindruck der Aufführung war ein hervorragender und besonders der ungeheure dramatische Schwung, der vom Werk und Dirigenten gleicherweise ausging teilte sich mit begeisternder Eindringlichkeit dem Publikum mit, was umso mehr heißen will, als alle Unterstützung der Musik durch Darstellung und Szene wegfiel. Das war nur dadurch möglich, daß Prof. Leonhardt mit größtem Nachdruck gerade das Ideelle, die dramatischen Konflikte, herausarbeitete. So war es voll berechtigt, dem Programmheft als Motto jene Inschrift auf der Pariser Gluckbüste von 1778 voranzusetzen, die das Schaffen Glucks charakterisiert: „Musas praeposuit Sirenis"!

OPERN-URAUFFÜHRUNG

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: „RADAMISTO"

Uraufführung in Düsseldorf.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Mit starkem Erfolg wurde die Händel-Oper „Radamisto" wieder zu neuem Bühnenleben erweckt. Fragt man nach den Ursachen der Stille um die sogenannte „Händel-Renaissance", so sind sie nur in dem Schicksal der Werkgestalt und ihrer Wiedergabe zu suchen. Die beiden Bearbeiter der Oper — Ed. Martini für das Musikalische und Hubert Franz für das Szenische — vermieden aus dieser Erkenntnis alle Verweichlichung der heroisch-monumentalen Haltung durch romantische Einfärbungen, berührten das barocke Stilbild der Musik überhaupt nicht und rückten nur durch Straffung und Ergänzung den dramatischen Vorgang in ein klares Blickfeld. Sie mühten sich um den echten Geist Händelscher Dramatik. Stoff und Form (Rezitativ und Arie als Bauträger) bringen nichts wesentlich Neues. Radamisto kämpft mit dem Tyrannen Tiridate um sein Weib und vernichtet ihn. Das „hohe Lied der Gattentreue" erklingt als Tenor durch das Ganze, dessen Wert durch ausdrucksstarke und auch wieder schöngetragene Arien und Rezitative bestimmt wird. In dieser Prägung und im Rahmen prachtvoll monumentaler Bilder (Paul Walter) war die von den Bearbeitern — Eduard Martini am Pult und Hubert Franz als Spielleiter — selbst großlinig gestaltete Wiedergabe von starker Wirkung, zumal in Erna Schlüter, Elisabeth Höngen und Josef Lindlar selten sattelfeste Händelsänger, in Alfred Poell und Walter Hagner tüchtige Helfer dem Werk die Wege ebneten. Es gab viele Vorhänge.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 5. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in A-dur für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Drei geistliche Sommerlieder für vier- bis sechsst. Chor: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud", „Luthers Lob der Musica", (Walter Unger), „Herzlich tut mich erfreuen" (Leonhard Lechner). — Günter Raphael: Fantasie in c-moll, op. 22,2 für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Günter Raphael: Letzter Teil aus dem 12stimmigen „104. Psalm".

Sonnabend, 12. Juni: Hermann Schroeder: Fantasie in e-moll, op. 5 b für Orgel (EA, gespielt von Herbert Collum). — Reinhart Ginzel: „Der 103. Psalm" für zwei Chöre achtst. (UA). — Hermann Simon: „Vater unser". — Oskar Lindberg: Variationen över en Gammal Dalakoral för Orgel (EA). — Paul Schäfer: Zwei geistliche Sommerlieder (EA): „Kommt, laßt uns doch anhören" für vierst. Chor und „Lobt Gott in allen Landen" für vierst. Chor. — Ernst Pepping: Finale aus dem sechsst. „90. Psalm".

Sonnabend, 19. Juni: Franz Liszt: Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Georg Koschate: Drei Sätze aus der Messe für achtst. gemischten Chor (UA): Kyrie, Sanctus und Benedictus. — Hans Grisch: „Biblische Sprüche" für achtst. Chor (EA) 1. und 2. Satz. — Kurt Thomas: „Die Gnade unseres Herrn", vierst. Motette zum Trinitatisfest (EA).

Sonnabend, 26. Juni: Max Reger: Fantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46 für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Kurt Thomas: „Wir wollen sing'n ein Lobgesang", Motette zum Johannisfest für vierst. Chor. — Hans Chemin-Petit: Choralmotette „Nun danket all und bringet Ehr" für fünfst. Chor. — Rudolf Mauersberger: Zwei geistliche Sommerlieder: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud", für vierst. Chor und „Die beste Zeit im Jahr ist mein" (Luthers Lob der Musika), Kanon für Knabenstimmen, Violine, Flöte und Orgel. — Georg Vollerthun: „Lob Gottes und der Musik", Kantate für gem. Chor, Flöte, Violine und Orgel, op. 30 (1936).

FRANKFURT a. M. Das Ende der Spielzeit an der Frankfurter Oper brachte außer einer (etwas sehr nachträglichen!) Gedenkstunde für Carl Maria von Webers (vorjährigen) 150. Geburtstag, in welcher Prof. Dr. Hans Pfitzner mit dem Städtischen Orchester die Ouvertüren zu „Euryanthe" und „Oberon" und die selten gehörte C-dur-Sinfonie zu ausgezeichneter Wiedergabe führte, die von L. Sievert neu gestaltete „Ariadne auf Naxos" von R. Strauß. Die in Farben, Linien und Ornamenten üppig prunkvolle Barockstimmung, die kammermusikalisch klare und dennoch duftig klangvolle musikalische Leitung Bertil Wetzelsbergers, ein Ensemble bester Gesangskräfte (Clara Ebers als Zerbinetta, Henny Trundt als Ariadne) gaben der Neuinszenierung (Regie: Dr. O. Wälterlin) festlichen Glanz. Als Erstaufführung: Ottmar Gersters dreiaktige Oper „Madame Liselotte" (Liselotte von Kurpfalz), musikalisch von B. Wetzelsberger, szenisch von Dr. O. Wälterlin, in Bühnenbildern Caspar Nehers geleitet, in der Titelrolle mit Emmy Hainmüller sehr ansprechend besetzt. Eine Bereicherung des Opernspielplans nach der volkstümlich unterhaltsamen Seite, trotz der musikalisch-stilistisch uneinheitlichen, vielfach stark puccinesken Linienführung der Partitur. Eine Aufführung der Opern- und Tanzschule, den Schencks vergessenen „Dorfbarbier" und Bayers unverwüstliche „Puppenfee" brachte, bewies das Vorhandensein junger Talente und guter Kräfte, hervorgegangen aus der zielstrebigen Arbeit von Dr. Hochs Konservatorium und der Hochschule für Theater. An Gastspielen: Clemens Krauß dirigierte die „Walküre" und „Bohème", Prof. Hermann Abendroth, der Leiter des Leipziger Gewandhausorchesters „Die Meistersinger von Nürnberg", drei Abende von großem Format, von begeistertem Beifall ausverkaufter Häuser bedacht. Die javanische Sängerin Jovita Fuentes feierte als „Butterfly" in Puccinis gleichnamiger Oper Triumphe. August Kruhm.

HAMBURG. Je länger die schönen sommerlichen Tage werden, um so kürzer kann sich der Chronist einer lokalen Musikbetrachtung fassen. Mozarts (selten gehörte) „Krönungsmesse" gab es in einer zweimaligen, vom hiesigen landeskirchlichen Amt für evangelische Kirchenmusik ins Leben gerufenen Aufführung noch unter den Kirchenzelten zu St. Georg und St. Katharinen. In den ersten Junitagen ging es dann hinaus unter den freien Himmelsdom. War das Wetter anfangs auch noch ungnädig gesonnen, so konnten doch auch die musikalischen Veranstaltungen der niederdeutschen Heimatwoche im benachbarten kleinen Bergedorf größtenteils im Freien durchgeführt werden. J. A. Hasse ist hier geboren. Naturgemäß gruppierten sich die musikalischen Veranstaltungen der Bergedorfer Hasse-Gesellschaft unter Leitung des rührigen Otto

Stöterau um diesen vaterstädtischen Sohn sowie um den Namen Händel, um auch zur Darbietung zeitgenössischer Kompositionen vorzustoßen.

Und als, einige Tage später, „KdF" seine großangelegte, zur Tradition gewordene internationale Reichstagung wiederum in Hamburgs Mauern abhielt, war vollends warmes, ja, hochsommerlich heißes Wetter angebrochen. Sechs Veranstaltungen gab es allein im Thalia-Theater, wo die Volkstänze vieler europäischer Nationen Anlaß zu fesselnden stilistischen Vergleichen heimatlich und rassisch gebundener Natur gaben. In der Staatsoper zeigt das Ballett der Kopenhagener Oper die starke traditionelle Hof-Opern-Verankerung. (Spitzentanz), während Sinfonie-Orchester und Männerchor der Budapester Straßenbahner sowie nationale Ballettdarbietungen aus dem Prager Blickwinkel den Abend südländisch kontrapunktierten. Zur Eröffnung spielte Erich Kloß mit seinem N. S.-Sinfonie-Orchester in den Falkenrieder-Hochbahn-Werkstätten. Daß auch sonst auf der Reichstagung mancher musikalische Trubel herrschte, versteht sich am Rande.

Schließlich kann der Chronist — um das sommerliche Bild abzurunden — noch von einer Staatsopern-Aufführung des „Bajazzo" im Grünen, auf Hamburgs Freilichtbühne im Stadtpark, berichten. Heinz Fuhrmann.

LEIPZIG. Oper. Noch kurz vor den Opernferien kamen die Neueinstudierungen vom „Fliegenden Holländer" und „Lohengrin" heraus im Verlauf der szenischen Erneuerung des dramatischen Gesamtwerkes Wagners, das am 125. Geburtstag des Meisters in völlig neuer Bühnengestaltung abgeschlossen — von den „Feen" bis zum „Parsifal" — vorliegen soll. Als oberstes Gesetz soll über dieser Arbeit der Wille des Meisters stehen. Nun —, es müßte eigentlich für jedes künstlerische Nachschaffen selbstverständlich sein, daß Werktreue „suprema lex" bedeute. Aber gerade Wagners Werke sind von je ein Experimentierfeld für die eigenartigsten Inszenierungsideen gewesen, die namentlich in der Kriegs- und Nachkriegszeit die seltsamsten Blüten trieben, und auch das musikalische Bild ist allerorten noch durch gewaltsame Striche und allerlei Traditionsschlendrian getrübt. Um so beachtenswerter erscheint die verantwortungsbewußte Arbeit der Leipziger Bühne.

Die Gedanken, die Wagner in seiner Schrift „Bemerkungen zur Aufführung der Oper ‚Der fliegende Holländer'" niederlegte, lassen ja über seine musikdramatischen Absichten keinen Zweifel aufkommen. Auf Grund der dort gegebenen Regieanweisungen hat Wolfram Humperdinck die Synthese zwischen der äußeren balladischen Schilderung und der dramatischen Ausformung des Erlösungsgedankens in überzeugender Weise verwirklicht. Max Elten hat in der Bucht von Sandwike und für die gespenstige Spielhandlung am Gestade vor Dalands Haus mit reichsten bühnentechnischen Mitteln Bilder geschaffen voller Realismus und doch ohne Kleinlichkeitskrämerei, sein Spinnstubenbild vermeidet die übliche Verniedlichung und Verzierlichung und betont dagegen bis in die einzelne Requisite hinein klar den Charakter nordisch-mittelalterlichen Brauchtums. Walther Zimmers Holländer weiß den Ausgleich zwischen dem Gespenstisch-Düsteren und dem Menschlich-Wahren zu finden, Ilse Schüler versteht das träumerische Nacherleben in der Senta-Ballade und das seelische Maß, mit dem sie dann dem Wirklichkeit gewordenen Traumbild gegenüberstehen muß, ins rechte Verhältnis zu setzen. Gretl Kubatzki, die späterhin diese Partie übernahm, brachte in fast noch stärkerem Maße den Gleichklang von Darstellung und musikalischer Nachzeichnung zustande. Auch Friedrich Dalberg und Ernst Osterkamp sowie Gertrud Wentscher und Edla Moskalenko in der wechselweisen Verkörperung des Daland und der Mary meiden mit viel Glück das übliche Verzeichnen der Figuren. Lediglich in der Partie des Erik wurde das „Heftige" zuweilen ins Derbe vergröbert.

Dem Umstand, daß Wagner im Schweizer Exil von der Vorbereitung der Uraufführung des „Lohengrin" ausgeschlossen war, verdanken wir eine so genaue schriftliche Fixierung seiner Absichten, wie wir sie sonst in keinem andern Falle besitzen. Auf Liszts Bitten hat er sich ausführlich über die szenische Gestaltung, über die Darstellung der einzelnen Charaktere, ja sogar über die metronomisch genau festgelegten Tempi ausgelassen. Weitere Erläuterungen geben die dem Briefe an Liszt beigefügten eigenhändigen Skizzen der drei Bühnenbilder und die dazugehörigen Erklärungen, in denen er mit Worten, „wo ihm beim Zeichnen die Technik verließ", seine Absichten bis in die letzten Kleinigkeiten hinein kundtut. Weiter stellen aber neben den ausgiebigen Partiturbemerkungen der Briefwechsel mit Zigesar und Genast, seine programmatischen Schriften und Mitteilungen an seine Freunde wichtige, bisher meist ignorierte Quellen für eine stilgemäße Wiedergabe des Werkes dar. Die Leipziger Bühne ist wohl die erste, die in der szenischen Gestaltung gewissenhaft auf die authentischen Quellen zurückgeht. Die Skizzen Wagners sind von Max Elten mit peinlich genauer Erfüllung ihrer Vorschriften und doch aus selbständiger Schau heraus in eine großartige Wirklichkeit übersetzt worden. Am sinnfälligsten wird das im zweiten Bild, wo der Burghof nicht allein ein in seiner ernsten Schönheit und architektonischen Gliederung sehr wirkungsvolles und geschichtlich wahres Bild gibt, sondern auch für die grandios gedachte Bewegungsszene „Zug zum Münster" alle spieltech-

nischen Wirkungsmöglichkeiten bietet. Mit der Erfüllung dieser die äußere Gestaltung betreffenden Forderungen allein ist es natürlich nicht getan, Hauptsache bleibt, Handlung und Musik zu höherer Einheit zu verbinden. Da Wolfram Humperdinck mit schuldigem Respekt vor dem Willen des Schöpfers aus seiner Spielleitung nun auch die letzten Reste einer zu freien Gestaltung verschwinden ließ und auch in den problematischen Szenen (Absteckung des Kampfplatzes, Münsterzug, Auftritt der Heerhaufen) alle Vorschriften des Komponisten vollauf erfüllt wurden und da Oskar Brauns Stabführung der schon im „Holländer" gewahrten unbedingten Werktreue sich auch diesmal verpflichtet fühlte, so kam eine höchst bemerkenswerte Gesamtleistung heraus. August Seider, Friedrich Dalberg, Walther Zimmer und Camilla Kallab haben sich bereits früher in den Hauptpartien trefflich bewährt, neu war die Elsa Gretl Kubatzkis, die von wirklich großem musikalischen Format war. Man darf von dieser „Lohengrin"-Aufführung zweifellos behaupten, daß sie in hohem Maße bot, was Wagner in den vielsagenden Wunsch faßte: „Gib die Oper, wie sie ist!"

Singspiele. Die Freilichtbühne im Park des Gohliser Schlößchens bietet Gelegenheit, auch das alte Singspiel zu pflegen, und man nahm sie wahr. Es gab sogar einige musikalische Leckerbissen. „Meißner Porzellan" betitelte sich ein Spielabend der städt. Oper. Ein von Alfred Lehmann verfaßtes Rahmenspiel umschließt zwei nette von Erna Abendroth erfundene und geleitete Tanzspiele, ein Schäferspiel nach Mozarts D-dur-Serenade und eine Harlekinade nach Tschaikowskys Mozartiana-Suite und als Hauptwerk eine Oper von Rinaldo da Capua, von Mojsisovics unter dem Titel „Die chinesischen Mädchen" herausgegeben. Die Handlung dieses Stückes ist wohl recht mager, aber das Libretto Metastasios ist von operngeschichtlichem Interesse, weil es jedem der Hauptdarsteller eine Arie gibt, die dem Komponisten Gelegenheit bietet, heroische Oper, arkadisches Schäferspiel und Buffo-Parodie als drei „Charaktere" dramatischer Musik jener Zeit zur Darstellung zu bringen.

Eine andere Seltenheit bot das Musikwissenschaftliche Institut der Universität dar, das von Helmut Schultz eingerichtete Singspiel „Amors Guckkasten" von Chr. Gottlieb Neefe. Das harmlose Spielchen würde gewiß noch an Wirkung gewinnen, wenn sich die philologische Gewissenhaftigkeit des Herausgebers zu Weglassungen in der dreimaligen Strophenwiederholung der Schlußszene verstehen könnte. Jedenfalls ist es aber reizvoll, dem Lehrer Beethovens hier als Vertreter der Leipziger Singspielschule um Adam Hiller einmal zu begegnen. Außerdem wiederholten die Studenten das von ihnen im vorigen Sommer im Goethe-Theater zu Bad Lauchstädt aufgeführte Glucksche Singspiel „Der Zauberbaum".

Auf dem Gebiet des zeitgenössischen Singspiels gab es eine Uraufführung. Das Berliner „Theater am Kurfürstendamm"" gastierte im Operettentheater und brachte Molina und Schwenzens „Dreimal die Eine" heraus. Eine zwar nicht eben immer neuartige aber unterhaltsame, abenteuerliche Handlung ist hier geschickt geformt. Edmund Nick hat eine leichtfüßige und mit Treffsicherheit erfundene Musik dazu geschrieben. Das Spiel mit der vom Film her bekannten Hauptdarstellerschaft (Gretl Theimer, Johannes Heesters und Walter Süßenguth) ließ an Lebendigkeit keine Wünsche offen, aber die Mitwirkenden vermochten gesanglich Ausreichendes nicht zu bieten.

Konzerte. Die Konzerte haben im Sommer naturgemäß zahlenmäßig nachgelassen, was aber geboten wurde ist durchaus nennenswert. Als regelmäßige Einrichtung, die sich einen immer festeren und größeren Freundeskreis erwirbt, steht die von der NS-Kulturgemeinde allwöchentlich im Park des Gohliser Schlößchen veranstaltete Serenade. Neben Sigfrid Walther Müller mit seinem Leipziger Kammerorchester hörte man dieses Jahr auch das Gewandhausorchester unter Paul Schmitz, das Leipziger Sinfonieorchester unter Fritz Schröder und Walther Davisson und Johann Nepomuk David mit dem Orchester und Chor des Landeskonservatoriums, eine eigene Serenade hatte der Madrigalkreis Leipziger Studenten übernommen. Haydn und Mozart beherrschten die Serenadenfolgen, man hörte aber auch die Haydn-Variationen von Brahms, die Uraufführung von Karl Thiemes mit lockerer Hand geformter Spielmusik für drei Holzbläser und Streicher „Tummel dich, gut's Weinlein", alte Madrigale und die Chorgesänge op. 104 von Brahms.

Der Reichssender Leipzig und die Italienische Dante-Gesellschaft vermittelten die Bekanntschaft mit dem Turiner Dirigenten Armando La Rosa Parodi, der mit dem Leipziger Sinfonieorchester im Gewandhaus eine Folge alter und neuer italienischer Musik bot. Der temperamentvolle Dirigent und die mitwirkende Sopranistin Magda Olivero von der Mailänder Scala sahen sich lebhaft gefeiert.

Zwei Sonderveranstaltungen des Gewandhausorchesters sind weiterhin bemerkenswert: zum ersten Male führte diese Vereinigung ein Werkkonzert in einem Leipziger Großbetrieb mit Werken von Weber und Wagner unter Paul Schmitz durch, und Hermann Abendroth gab im Gewandhaus eine Folge klassischer Sinfonik in einem Sonderkonzert für die Hitler-Jugend.

In den kirchenmusikalischen Veranstaltungen gedachte man des 300. Geburtstages Dietrich Buxtehudes. Günther Ramins Meisterhand bot auf der Silbermann-Orgel der Georgenkirche zu Rötha

Orgelwerke des Lübeckers, Friedrich Rabenschlag brachte in einer Buxtehude-Feier eine sehr gute Wiedergabe der Missa brevis und die Erstaufführung zweier Chorkantaten, und Werner Buschnakowki gibt in einer ganzen Reihe von Abenden einen Ausschnitt aus dem großen Instrumental- und Vokalschaffen dieses Meisters.

Schließlich ist noch von zwei Vorträgen zu berichten. In einer Veranstaltung der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft sprach Waldemar Rosen über „Bruckner in England", Günther Ramin umrahmte den Vortrag mit Orgeldarbietungen. Die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft schloß ihre Vorführungsreihe im Instrumentenmuseum mit einer Darbietung „Die Söhne Bachs" ab, in der Helmut Schultz den Übergang vom Barock zur Klassik an ausgewählten Werken Friedemanns, Emanuels, Christoph Friedrichs und Johann Christians im Worte und durch Proben auf Instrumenten jener Zeit darlegte. Willy Stark.

MÜNCHEN. Die Münchener Staatsoper ließ in den letzten Wochen des ablaufenden Spieljahrs ihren Arbeitseifer vorwiegend Neuinszenierungen bereits auf dem Spielplan stehender Werke zugute kommen. Ob es eine unbedingte Notwendigkeit war, einer unter der früheren Opernleitung so pfleglich behandelten Schöpfung wie der „Salome" von Richard Strauß, die sich in der szenischen Erscheinungsform, die ihr Leo Pasetti gegeben, noch sehr wohl sehen lassen konnte, den Vorzug einer dekorativen und musikalischen Neugestaltung angedeihen zu lassen, steht dahin. Jedenfalls schuf Ludwig Sievert eine neue szenische Gewandung, die mit der alten keinerlei Berührungspunkte suchte; die rätselhafte, mit ihrem Haupt sich in den Wolken verlierende Sphinx, an deren Sockel sich einst das Geschehen abspielte, ist verschwunden; eine verwirrende, kranke Pracht der Kostüme, auf die der Mond als des Spiels gespenstige Laterne niederleuchtet, beschwört mit zuckenden, glimmernden, irisierenden Farben eine Welt des Zerfalls, der farbenschimmernden Fäulnis. Clemens Krauß hatte bei der musikalischen Neueinstudierung den komplizierten Orchestermechanismus bis in seine kleinsten Teile und Teilchen auseinandergenommen, klanglich durchfeilt und erneuert; es gab eine Fülle fesselnder Einzelheiten und Klangbetörungen, wenn sich auch nicht ganz jener große Gesamteindruck einstellen wollte, den wir von früheren Aufführungen des Werkes empfangen. Hildegarde Ranczak (Salome), Karin Branzell, bzw. Gertrud Rünger (Herodias), Julius Pölzer (Herodes), Hans Hotter, bzw. Hanns Hermann Nissen (Jochanaan) und Julius Patzak (Naraboth) verbürgten eine hochrangige Wiedergabe der tragenden Partien. Die Spielleitung von Rudolf Hartmann verdient alle Anerkennung. — An der Neuinszenierung von Richard Wagners „Fliegendem Holländer" begeisterte vor allem die großartige Deckung von Musik und Bühnenbild, letzteres eine Schöpfung des vom musikdramatischen Hauch der Ballade tiefdurchdrungenen Rochus Gliese. Nordische Meeresstimmung ist kaum noch überwältigender schauhaft gemacht worden als mit dieser szenischen Lösung. Wagner hat bekanntlich selbst zu seiner Unterstützung „die Erfindungskraft des Dekorateurs und Maschinisten aufgerufen. Was das Theater nach dem heutigen Stand der Technik zu leisten vermag, hat es in Erfüllung dieses Wunsches mobil gemacht, aber zugleich neben solchem Ausstattungszauber noch größere Wunder fertiggebracht, das Maschinelle lediglich als Mittel empfinden zu lassen, das zur Einbannung des Zuschauers in die poetische Sphäre der Holländerromantik dient. Einzigartig wirkt das plötzliche Auftauchen des Holländerschiffes, das, von einem Blitzstrahl angekündigt, mit einem jähen Schlage wahrhaft gespensterhaft vor dem Zuschauer steht, „auf hohem Bord der bleiche Mann"! Rudolf Hartmann als szenischer und Clemens Krauß als musikalischer Leiter hätten die Wirkung der dramatischen Ballade vielleicht noch erhöhen können, wenn sie den besonderen Stil des Werkes in einer pausenlosen Wiedergabe noch ausdrücklicher betont hätten. Zwei große Pausen sind der geschlossenen Wirkung abträglich. Man sollte zu Mottls Beispiel des Durchspielens zurückkehren, vor allem aber den dritten unmittelbar an den zweiten Aufzug anschließen. Hanns Hermann Nissen findet als Holländer dank dem Edeltum, der Wärme, der schimmernden Schöne seiner Stimme sofort die nötigen Töne des Herzens, der ergreifenden Schmerzensgewalt, die erst Sentas Opferbereitschaft völlig verständlich machen. Viorica Ursuleac (Senta), Torsten Ralf (Erik) und Georg Hann (Daland) hatten desgleichen hohe Verdienste um das Gelingen des Abends. — Das für einen Tenor so seltene 40jährige Bühnenjubiläum durfte in unverwüstlicher Stimmfrische, die auch heute noch jeden Orchestersturm sieghaft besteht, und mit nicht minderer Darstellungslebendigkeit Kammersänger Otto Wolf, seit 28 Jahren in München, als Pedro in „Tiefland" begehen. Es gibt wohl kaum eine Aufgabe des lyrischen wie des heldischen Tenorfachs, die der Jubilar in dieser Zeit nicht als Vorbild bewältigt hätte. Nun soll es ein Abschied für immer sein, aber in der Geschichte der Münchener Oper wird der Glanz dieses großen Sängernamens ruhmreich weiterleuchten! — Eines weiteren Jubiläums wurde leider nicht gedacht! Denn am 12. Juni 1937 jährte sich zum 20. Male der Uraufführungstag von Hans Pfitzners „Palestrina", gewiß ein musikgeschichtliches Datum! Daß die Opernleitung

dieſen Tag vorübergehen ließ, ohne ſich jener künſtleriſchen Großtat zu erinnern, hat den Pfitznerfreund mit nachdenklicher Trauer erfüllt, zumal die muſikaliſche Legende ſeit ihrer glorreichen Uraufführung eiſerner Spielplanbeſtand der Münchener Oper geweſen und erſt im laufenden Spieljahr verſchwunden iſt!

Glanzvolle Tage brachte das Geſamtgaſtſpiel der Mailänder Scala unter der überragenden muſikaliſchen Leitung von Victor de Sabata. Verdis „Requiem", weniger in liturgiſcher Haltung als mit wahrhaft muſikdramatiſchem Temperament gedeutet, Puccinis „Bohème" als Beiſpiel einer realiſtiſch aufgelockerten, Verdis „Aida" als einer ſtiltraditionellen Opernwiedergabe zeugten für die Vielſeitigkeit und das jeweilige Stilgefühl der Gäſte. Hinreißend wirkte die Muſikblütigkeit, die den Geſamtkörper, Orcheſter, Chor, Soliſten und Ballett, durchwallt, vorbildlich das Verantwortungsbewußtſein der Spielleitung (Mario Frigerio), die keine Bewegung, keine Gebärde zuläßt, die nicht aus dem Geſtus der Muſik zu rechtfertigen wäre. Der hohe künſtleriſche Sinn des Enſembles und ſeines gemeinſamen Wirkens zu einem höchſten Ziele, der beſtmöglichen Wiedergabe, feierte ſtolze Triumphe, denn auch ſo bekannte Prominente wie Benjamino Gigli (Radames), Gina Cigna (Aida), Mafalda Favero (Mimi), Giuſeppe Lugo (Rudolf), Ettore Nava (Amonasro) und Tancredi Paſero (Colline, Ramphis) fühlten ſich durchaus als Teile des Ganzen, dem ſie zu dienen hatten. Das Beglückende an dieſem Austauſchgaſtſpiel war die Tatſache, daß es das Unvergleichbare des italieniſchen und deutſchen Aufführungsſtils vor Augen führte und ſo das gegenſeitige Verſtändnis entſcheidend vertiefte. Wertende Vergleiche könnte nur ein Snob anſtellen.

Der Bayeriſche Volksbildungsverband hatte es übernommen, Namen und Werk des vor nahezu 40 Jahren verſtorbenen Münchener Komponiſten Friedrich Sander wieder ins Gedächtnis der Muſikfreunde zurückzurufen. Sander zählt nicht zu jenen Großen der Tonkunſt, die Ewigkeitswerte ſchaffen, aber wir danken ihm als einem Kleinmeiſter grundehrlicher, haltungsbewußter Art doch gar manche Schöpfung, die wert erſcheint, in Ehren gehalten und aufgeführt zu werden. Wie hübſch und poetiſch iſt etwa die Romanze für Geige und Klavier, für die Jakob Trapp und Max Sonntag warben. Gefällige Lieder Sanders ſang Helma Panke; zwei Orcheſterkompoſitionen, beide vom Atem der Romantik geſtreift, wurden vom Münchener Kammerorcheſter unter der einſatzfreudigen muſikaliſchen Leitung von Jakob Trapp temperamentvoll wiedergegeben. — Bei einem in der Chriſtuskirche veranſtalteten Pergoleſi-Abend, der ſonſt noch die Sinfonia G-dur und das „Stabat mater" brachte, ließ der muſikaliſche Leiter Karl H. Weiler das von ihm aufgefundene Violinkonzert g-moll zur Erſtaufführung gelangen. Das von Heinrich Ziehe (Violine) mit dem Münchener Kammerorcheſter geſpielte Werk zeigt in ſeinen drei Sätzen (Allegro — Andante — Preſto) die für Pergoleſi bezeichnende ariſtokratiſche Ausdruckshaltung, viel Wärme des Melodiſchen (der langſame Satz iſt bezaubernd) und ſollte in ſeiner leichten Aufführbarkeit dank der Sorgſamkeit der Weilerſchen Einrichtung willkommene Bereicherung der Violinliteratur bedeuten! — Eine wirkliche „Feierſtunde" bereitete Friedrich Högner in St. Matthäus. Der frühere Organiſt der Kirche, Michael Schneider (Köln), ſpielte in wahrhaft ergreifender Weiſe Pachelbels d-moll-Präludium, Buxtehudes Präludium und Fuge in fis-moll ſowie J. S. Bachs Toccata und Fuge F-dur, zu tiefſter Andacht zwingend, in der Töne hochgebautem Wunderdom. Friedrich Högner, als Orgelmeiſter bereits hochgeſchätzt, ſtellte ſich diesmal als Chorleiter vor. Die von höchſtem künſtleriſchen Idealismus erfüllte Kantorei von St. Matthäus ſang, klanglich wundervoll ausgewogen und mit ſtilvollem Vortrag, a cappella-Sätze aus dem 16. und 17. Jahrhundert und als Krönung Bachs Motette „Der Geiſt hilft unſrer Schwachheit auf". — Der Münchener Konzertſommer hat mit den ſtimmungsvollen abendlichen Brunnenhofſerenaden begonnen, die erfreulicherweiſe eine Läuterung ihrer früher etwas allzu bunten Vortragsfolgen verrieten; auch der ſchöne Brauch der ſonntäglichen „Turmmuſiken" im Kaiſerhof iſt unter der Leitung ihres Anregers Friedrich Rein mit Unterſtützung des Städtiſchen Kulturamts wiederaufgenommen worden: erfreulich iſt, daß neben der Pflege unſerer herrlichen alten Blasmuſik auch das zeitgenöſſiſche Schaffen durch dieſe Aufführungsmöglichkeit nachdrücklich ermuntert wird, ſo daß bereits Schöpfungen von Richard Würz, Ceſar Bresgen, Paul Winter zur Aufführung gelangen konnten.

Dr. Wilhelm Zentner.

WEINHEIM a. d. Bergſtraße. (Hermann Grabner: „Segen der Erde", UA). Im Rahmen des kulturellen Aufbauprogramms der NSG „Kraft durch Freude" der Deutſchen Arbeitsfront wurde am letzten Juni-Sonntag in der Zweiburgen-Stadt Weinheim an der Bergſtraße Hermann Grabners Chorgemeinſchaftswerk: „Segen der Erde" aus der Taufe gehoben. Der Uraufführung des bedeutſamen Werkes wohnten neben Vertretern der Partei und ihrer Gliederungen viele Muſikfreunde aus Mannheim und Heidelberg, beſonders Chorleiter, ſowie der Komponiſt, UMD Dr. Hermann Grabner bei.

Für ſein neues Chorwerk hat Grabner, der aus der Schule Max Regers hervorgegangene Tonſetzer,

eine Dichtung von Margarete Weinhandl zu Grunde gelegt. In vier Bildern läßt die Dichterin sowohl die Naturverbundenheit bäuerlichen Lebens, als auch geheimnisvolle Kräfte, wie die Beziehungen zu den Vorvätern lebendig werden. Der Arbeitsgang des Bauern tritt uns als Kampf mit Sense und Pflug um eines Volkes tägliches Brot vor Augen, aber der Mühe Preis, frohes Spiel beim Erntefest und das Dankgefühl nach vollbrachter Arbeit mit Gottes Segen wird in farbenfrohen Bildern geschildert.

In der Vertonung des ansprechenden Textes mit seinem bunten Wechsel von lebendigen und allegorischen Gestalten (Stimme der Mühsal und Freude, Chor der Ahnen usw.) ist Grabner bewußt neue Wege gegangen. Nicht ein pompöses Werk mit einem großen Aufwand von vielen Solisten und Chören ist entstanden, sondern ein Chorgemeinschaftswerk, das nur zwei Solisten benötigt und in dem die vielen kleinen Solostellen Sängern aus dem Chor zugeteilt sind, selbst wenn sich auch ungeschulte Stimmen an der Wiedergabe beteiligen sollten. Gelegentlich sind auch Kürzungen, Aufführungen einzelner Teile als Kantaten, sowie Stützungen unbegleiteter Chorpartien durch Instrumente vorgesehen.

Unter Verzicht auf alle Erleichterungen bot MD Alphons Meißenberg-Weinheim, der unermüdliche Pionier neuzeitlichen Musikschaffens mit dem neugegründeten Weinheimer Gemeinschaftschor 1937, mit Wilhelm Trieloff vom Nationaltheater Mannheim (Bariton) und der Konzertsängerin Paula Schneider-Heidelberg als Solisten, sowie mit dem Landes-Sinfonie-Orchester Ludwigshafen a. Rh. eine Wiedergabe des Werkes, über die sich der Komponist in Worten rückhaltloser Anerkennung äußerte. Alle Chorpartien waren sorgfältig vorbereitet und wurden sehr präzise zu Gehör gebracht. Höhepunkte waren die den dritten Teil abschließende Chorfuge mit dem in das Stimmengefüge eingewobenen, vom Kinderchor gesungenen Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und das Erntedankfest. Trieloff fesselte wie immer durch seinen dramatischen Impuls, Paula Schneider gestaltete ihre Partie mit Innigkeit. Das Landes-Sinfonie-Orchester führte den dankbaren orchestralen Begleit-Part mit gewohnter Sorgsamkeit durch. Alphons Meißenberg hatte als Leiter des Ganzen den großen Apparat fest in der Hand. Das Werk, das pausenlos an den Hörern vorüberzog, hinterließ dank seiner übersichtlichen Formgebung und blühenden orchestralen Untermalung, der außerordentlichen kontrapunktischen Satztechnik Grabners einen tiefen Eindruck. Es steht zu erwarten, daß auch mittlere und kleinere Chorvereinigungen gerne zu Grabners „Segen der Erde" greifen werden, zumal sie hier eine wertvolle, von modernem Empfinden erfüllte Chorfeier finden, die mit ihren überwiegend homophon, häufig unisono geführten Chorsätzen der Vorbereitung und Aufführung nicht allzu viele Schwierigkeiten entgegensetzt und keinen großen orchestralen Begleitapparat erfordert.

Dr. Otto Chmel-Mannheim.

WIEN. Das Konzertjahr bringt eine Fülle von Erscheinungen, die naturgemäß oft sehr ungleich in der Qualität sind und einer strengeren Prüfung nicht immer Stand halten. Umso bedeutsamer aber und erfreulicher waren die Eindrücke, die der Liederabend von Elisabeth Junk hinterließ, die, von Professor Viktor Graef mit Schwung und prächtiger Einfühlung begleitet, deutsche, italienische und französische Arien, Chansons und Lieder sang. Wir hatten schon früher Gelegenheit, die Entwicklung dieser Stimme und das Heranreifen ihrer Gesangskunst zu verfolgen, und finden sie nun auf der Stufe ausgesprochener Vollendung angelangt. Charakteristisch für die Stimme von Elisabeth Junk ist vor allem die Wärme in allen Registern und die leichten und unmerklichen Registerübergänge, die Beweglichkeit und Glätte ihres Ziergesanges, nicht zuletzt aber auch der Umstand, daß die Stimme trotz der ausgeprägten Hochblüte ihrer Koloratur, die in Reinheit und Sicherheit dahingleitet, auch im tiefen Brustton vollkommen anspricht. Es ist nicht zu viel gesagt, daß ihre Art der Wiedergabe von Liedern, wie Liszts berühmtes „O quand je dors" („O komm im Traum"), das sie im französischen Originaltext sang, schlechthin vollendet und unnachahmlich ist. Man darf der jungen Künstlerin, die im Herbst ihr Engagement an der Grazer Oper antritt, nur Glück auf den Weg wünschen und eine schöne Zukunft prophezeien.

Prof. Heinrich Damisch.

WÜRZBURG. (Zeitgenössische nordische Musik.) Zeitgenössische nordische Musik erklang dieser Tage in Würzburg in einer Veranstaltung, die vom Mainkontor der Nordischen Gesellschaft und der NS-Kulturgemeinde e. V. Würzburg getragen war. Ihr Zustandekommen ist bedingt durch Prof. Hanns Schindler vom Würzburger Staatskonservatorium, der sich in Dänemark und Schweden durch häufige Konzertreisen als Organist wie auch als Komponist bedeutendes Ansehen erwarb. Schon im vorigen Jahre waren verschiedene nordische Künstler, darunter Oskar Lindberg, der Akademieprofessor in Stockholm ist, nach Würzburg gekommen zu einer ähnlichen Veranstaltung.

In der heurigen Aufführung erschien Oskar Lindberg mit „Variationen über einen alten Dalarnechoral" und mit einem „Poème" für Orgel und Violine. Die Variationen halten streng die dorische Tonart fest, bezeugen aber doch dieses wendige, helle, leicht entzündliche Temperament

in dem zärtlich bewegten Satzbild des Tranquillo, in dem „risoluto" Fugieren und den blitzenden Schwertstreichen des Grave maestoso. Das „Poème" ist ein Violingedicht, das in seinem freudigen Lebensjubel an die Sindingsche Plastik „Lebensfreude" erinnern mag. Der Stil schmiegt sich ein in nordische Tradition, verleugnet aber nicht, daß er sich auch an französischem Geiste gebildet hat. Kurt Atterbergs „Adagio cantabile" aus dem Violinkonzert Werk 7 steht ebenso rein auf dem Violinpart. Es ist echte Lyrik im Zusammenhang mit der Entwicklung nordischen Instrumentalgesangs von Grieg über Sinding. Das friedvolle zarte, schwelgerische Stück wurde dankbar aufgenommen. Arild Sandvold (Oslo) beschäftigte mit „Drei Choralimprovisationen für Orgel über norwegische Choralmelodien". Die Werke halten sich aus innerem Drang an das Alte des Stils, verraten aber eine eigenwillige Fühlsamkeit gerade in einer gewissen Härte der stimmlichen Bewegungen. Von Gustav Nordquist hörte man Lieder (Ruth Reynier-Alt), wovon namentlich „Åkallan" durch herbe, schwermutvolle Größe Hervorhebung verdient. Viking Dahls „Nocturne" beschäftigt durch eine gewisse einförmige Strenge, durch das schwermütige Verlangen nach Weite und Einsamkeit. Die „Sinfonia di Chiesa" von Joh. H. Roman (1693—1758), bearbeitet von Vretblad wurde von Hanns Schindler hinreißend vorgetragen. Der fein leuchtende Ton des nordischen Geigers Ernst Törnquist gefiel sehr.

Dr. Oskar Kloeffel.

Die Sender-Berichte wurden aus Raummangel zurückgestellt.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe erließ eine Verfügung gegen den Mißbrauch bayerischer Volksbräuche. Danach müssen die Leiter von Musikkapellen, Tanzkapellen, sowie die Solisten bayrischer Volksmusik eine eigene Zulassungsurkunde besitzen. Diese Urkunde ist auch zum Auftreten in bayrischer Volkstracht vonnöten.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Binz auf Rügen hatten sich Vertreter der Reichsmusikkammer, des Reichsfremdenverkehrsverbandes und des Deutschen Gemeindetages zu einer Tagung „Kurmusik auf neuen Wegen" zusammengefunden, die zum Ausgangspunkt einer grundlegenden Umgestaltung der deutschen Bädermusik werden soll, derart, daß künftig jeder Kurort die seinem Zweck gemäße Musik pflegt. Als Grundlagen für diesen Ausbau wurden anerkannt: gesteigerte Heranziehung des zeitgenössischen deutschen Schaffens, würdige Darbietung durch Berufung verantwortungsbewußter Leiter, Ausbildung guter Kapellen, Bereitstellung der benötigten Probenzeit und einwandfreien, ausreichenden Notenmaterials. Die Tagung war umrahmt von sechs Konzerten, die in ihrer Programmgestaltung bereits in der besprochenen Richtung wiesen.

Bad Ems veranstaltete unter Leitung von KM Hans Deger ein zehntägiges Musikfest, das Musik aus dem 16. Jahrhundert bis in unsere Tage vermittelte.

In Bad Reinerz hörte man im Rahmen eines Musikfestes Meister-Kunst und Musik der Lebenden. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung von Haydns „Schöpfung" unter der Leitung von GMD Philipp Wüst-Breslau.

Der Reichsverband für evangelische Kirchenmusik bereitet für die Zeit vom 7. bis 13. Oktober ein großes Fest der Deutschen Kirchenmusik in Berlin vor, das einen Überblick über das zeitgenössische Schaffen auf kirchenmusikalischem Gebiet geben wird. Es sollen zu Worte kommen: J. N. David, Hugo Distler, Kurt Fiebig, Wolfgang Fortner, Heinrich Kaminski, Hans Friedrich Micheelsen, Werner Penndorf, Ernst Pepping, Hermann Simon, Max Martin Stein, Kurt Thomas und Fritz Werner. Die führenden Persönlichkeiten werden an eigenen Abenden herausgestellt. Die Wiedergabe der Werke übernehmen neben bedeutenden Solisten: der Leipziger Thomanerchor, der Berliner Staats- und Domchor, der Bremer Domchor, der Dresdener Kreuzchor, der Grunewaldkirchenchor, die Kantorei der Spandauer Kirchenmusikschule, der Magdeburger Domchor, die Kurt Thomaskantorei Berlin, der Chor der Berliner Hochschule für Musik und der Jugendchor der staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik.

Vom 15. bis 19. September veranstaltet das Stuttgarter Staatstheater anläßlich seines 25jährigen Bestehens Festspiele, bei denen u. a. „Tannhäuser" in neuer Einstudierung und „Aida" zur Aufführung kommen.

Zum 350. Geburtstag des Hallischen Orgelmeisters Samuel Scheidt will die Stadtverwaltung Halle im November Gedächtnisfeiern am Rathaus und am Wohnhaus Samuel Scheidts, ferner eine Gedenkausstellung, in der Alt-Halle zur Zeit Samuel Scheidts gezeigt werden soll, und ein Festkonzert in der Moritzburg veranstalten.

Vom 16. bis 30. August wird in Trentschin-Teplitz ein Internationales Kam-

mermuſikfeſt veranſtaltet, bei dem Streichquartette der verſchiedenen Länder konzertieren werden. Aus Deutſchland wird das Stroß-Quartett kommen, Italien iſt mit dem Quartetto di Roma vertreten, die Tſchechoſlowakei mit dem Ondricek-Quartett und Öſterreich mit dem Anita-Aſt-Quartett. Jede Vereinigung ſpielt klaſſiſche Werke ihres Landes und zeitgenöſſiſche Kompoſitionen. Von deutſchen Werken kommen Konzertſtücke von Mozart, Schubert, Franz Schmidt u. a. zur Aufführung.

In großem Umfange finden in dieſem Sommer im ganzen Gau Baden Schloßkonzerte ſtatt, ſo in Mannheim, Kaiſerslautern, Schwetzingen, Freiburg, Konſtanz, Donaueſchingen, Heidelberg, Bruchſal und Schloß Favorit. Ausführende ſind u. a. der Reichsarbeitsdienſt, die Hanauer Trachtenkapelle (Kehl), die örtlichen Kammerorcheſter und in Karlsruhe die Hochſchule für Muſik. Auch in der benachbarten Pfalz (Saarbrücken, Neuſtadt u. ſ. f.) werden ähnliche Freikonzerte veranſtaltet.

Die Muſikfeſtſpiele anläßlich der Berliner 700-Jahrfeier enthalten vom 17. bis 22. Auguſt Kammermuſikabende (Günther Ramin, Erwin Fiſcher), Orcheſterkonzerte (Leitung Hans von Benda, Fritz Zaun), ein Konzert des Domchors unter Prof. Alfr. Sittard und einen neuzeitlichen Kammermuſikabend mit der Verkündung der Städt. Muſikpreisträger.

In Erinnerung an Beethovens Kuraufenthalt wird Anfang Auguſt in Karlsbad ein Beethoven-Feſt veranſtaltet

Venedig lädt für den September zu einem großen Muſikfeſt ein, das eine Reihe von Ur- und Erſtaufführungen der lebenden italieniſchen Komponiſten verſpricht.

Der neue Generalmuſikdirektor der Württembergiſchen Staatstheater Herbert Albert hat die Abſicht, alljährlich zum Frühjahr ein Muſikfeſt in Stuttgart zu veranſtalten.

Im Schloßpark Linderhof finden während der Sommermonate 14tägige Mozart-Serenaden ſtatt.

Die NS-Kulturgemeinde in Leipzig veranſtaltete auch in dieſem Jahre eine kleine muſikaliſche Feier an der Röthaer Silbermann-Orgel (Soliſt Prof. Günther Ramin), die dem Gedenken an Dietrich Buxtehude gewidmet war.

Der Verband der finniſchen Sänger und Muſiker veranſtaltete ein Muſikfeſt in Viipuri.

Im Schloß zu Meersburg/Bodenſee finden vom 10. bis 14. Auguſt Schubert-Feſttage ſtatt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Allgemeine Deutſche Muſikverein wurde in der Verſammlung am 19. Juli in München aufgelöſt (vgl. hierzu S. 876—883).

Unter dem Vorſitz des Präſidenten Prof. Heinrich Singer und unter Teilnahme zahlreicher amtlicher Perſönlichkeiten fand kürzlich in Wien die erſte Kapellmeiſtertagung ſtatt, auf der Anträge zur Förderung der lebenden öſterreichiſchen Komponiſten und des Muſiklebens durch Errichtung einer Muſikerkammer, Beſtellung von Landes- und Bezirksmuſikinſpektoren aus den Reihen der praktiſchen Muſiker, geſetzlicher Schutz der lebenden Produktion u. v. a. beſprochen wurde.

Der Internationale Rat für die Zuſammenarbeit der Komponiſten wird im nächſten Jahre in Stuttgart tagen.

Auf Anregung von Prof. Dr. Hans Engel fand kürzlich in Königsberg eine Tagung nordiſcher Muſikforſcher ſtatt, auf der eine künftige intenſive Zuſammenarbeit zwiſchen den ſkandinaviſchen Ländern und Deutſchland in gemeinſamen Fragen der Muſikkultur beſchloſſen wurde. Als Vertreter ihrer Länder waren anweſend: der finniſch-ſchwediſche Volksliedforſcher Prof. Otto Anderſſon von der Univerſität Abo, Prof. Dr. Tobias Norlind, der Senior der ſchwediſchen Muſikforſchung und Erforſcher ſchwediſcher Volksmuſik von der Akademie in Stockholm, der Univerſitätsdozent und Direktor der kgl. Muſikhochſchule in Kopenhagen Dr. Knud Jeppeſen. Die Tagung beſchloß ein Abend mit Muſik von Buxtehude und Mogens Pederſön.

In der kürzlichen Jahresverſammlung der Robert Schumann-Geſellſchaft in Zwickau hörte man die erfreuliche Nachricht, daß ſich die Mitgliederzahl im Laufe des letzten Jahres mehr als verdoppelte. Der ſtädtiſche MD Kurt Barth gab in längeren Ausführungen die Anregung, ſich, gemäß dem Vorbild Robert Schumanns, auch der Pflege des guten zeitgenöſſiſchen Schaffens zu widmen. Es beſteht die Abſicht, in den Jahren, in denen keine Schumann-Feſte veranſtaltet werden, volkstümliche Muſikfeſte durchzuführen.

Pianiſt Otto Stöterau, der künſtleriſche Leiter der „Johann Adolf Haſſe-Geſellſchaft" in Bergedorf bei Hamburg, der Geburtsſtätte dieſes erfolgreichen Muſik-Dramatikers des 18. Jahrhunderts, berichtet über die Tätigkeit dieſer Geſellſchaft im verfloſſenen Konzertwinter. Es wurde äußerſt erfolgreich gearbeitet. Von Altmeiſter Haſſe kamen zur Aufführung: „Die Pilger" und „Gloria in excelsis Deo". Doch auch einem Lebenden verhalf Otto Stöterau zu einem großen Erfolg. Das dritte Konzert brachte einen Höhepunkt mit dem Chorwerke „Der Zoologiſche Garten" von Erwin Zillinger. Dieſes Konzert mußte ſogar wiederholt werden. Ausführende waren: Maria Rahmſtorf (Sopran), Paul Gümmer (Baß), Ernſt Stilo (Klavier), der Haſſe-Chor, das Haſſe-Orcheſter in Verbindung mit dem Kammerorcheſter der NS-Kulturgemeinde (Leitung: Otto Stöterau). — Es

folgten noch je ein Schubert-, Beethoven- und Brahms-Abend mit den Brahms-Händel-Variationen durch den Pianisten Otto Stöterau, Serenaden-Abende mit Werken u. a. von Klaas und Graener, sowie im Rahmen der Heimatwoche ein Rokoko-Abend: Spiel, Musik und Tanz aus verklungenen Zeiten mit Goethes „Die Laune des Verliebten" und Glucks „Maienkönigin". Eine vorbildliche Reihe schöner künstlerischer Taten. R. Hgl.

Ein neues Streichquartett wurde unter dem Namen „Dresdner Fritzsche-Quartett" gegründet. Gustav Fritzsche war bisher Leiter des „Dresdner Streichquartetts".

Eine Deutsch-polnische Gesellschaft wurde in Warschau zur Förderung der wissenschaftlichen, literarischen und musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen gegründet.

Auf der Mitgliederversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft beim Bach-Fest in Magdeburg wurde vom Vorsitzenden Reichsgerichtspräsident Dr. Dr. Erwin Bumke bekanntgegeben, daß das 25. Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft im Jahre 1938 in Leipzig als Jubiläumsfest stattfindet.

Mit Wirkung vom 1. Juni hat Professor Clemens Schmalstich die Leitung des Orchesters des NS-Lehrerbundes, Gau Berlin, übernommen. Das Orchester wurde 1926 als „Orchestervereinigung Berliner Lehrer" gegründet und hat sich die Pflege klassischer Orchestermusik zum Ziel gesetzt. Sein bisheriger Dirigent, Rektor Fritz Löwa, bleibt dem Orchester auch weiterhin erhalten.

Der Wiener Lehrerchor begann seine Deutschlandreise unter seinem Leiter Prof. Reinhold Schmid mit einem Konzert in Augsburg.

Die diesjährige Reichstagung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen fand in Wuppertal-Barmen-Elberfeld statt. Für nächstes Jahr ist München als Tagungsort in Aussicht genommen.

Der Zwickauer städtische Musikdirektor Kurt Barth vereinigte die dortigen Gesangvereine zu einem Städtischen Chor, der insgesamt 450 Mitglieder zählt, und das Zwickauer Musikleben stärkstens beleben wird.

In Leipzig wurde mit Genehmigung der amtlichen Stellen eine „Konzertdirektion Leipzig" gegründet, die die Konzertvermittlung in Mitteldeutschland übernimmt. An ihrer Spitze steht der Leiter des städtischen Kulturamtes F. A. Hauptmann.

Der Meißener Lehrergesangverein (gem. Chor) ist nach 61jährigem Bestehen den Zeitverhältnissen zum Opfer gefallen und hat sich aufgelöst, d. h. er hat sich wegen Mangel an singenden Mitgliedern auflösen müssen. Auch die vor einigen Jahren erfolgte Vereinigung mit der im Absterben begriffenen „Singakademie" konnte sein Ende nicht aufhalten. Der Lehrergesangverein bildete in der Zeit seines Bestehens durch seine Konzerte, in denen er neben dem a cappella-Chorlied unter Mitwirkung namhafter Solisten auch das Chorwerk mit Orchesterbegleitung pflegte, einen wesentlichen Faktor im Musikleben Meißens, so daß mit ihm ein Kulturinstitut verschwindet, das gegenwärtig nicht zu ersetzen ist. Außer den Kirchenchören besteht nun hier nur noch ein gemischter Chor von Bedeutung, nämlich der Meißener Volkschor. M. M.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatl. akademische Hochschule für Musik in Berlin wird im Herbst dieses Jahres eine Regieklasse angliedern. Die Schüler werden am dramatischen Unterricht, an den Dirigier- und Orchesterstunden, den Partienstudien und den öffentlichen Aufführungen teilnehmen, erhalten ferner auf Wunsch auch Solo-Unterricht in Gesang, Klavier und Tonsatz. Der Eintritt unterliegt den allgemeinen Hochschulbedingungen und einer Aufnahmeprüfung. Anmeldung bis spätestens Mitte September an das Sekretariat Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1.

Der neue einjährige Sonderlehrgang für Chorleiter an der Hochschule für Musik in Köln (Wolfstr. 3/5) beginnt am 15. September.

Prof. Dr. Hermann Keller beschloß seinen großen, auf 30 Abende verteilten Überblick über die Geschichte der Klaviermusik mit einem Streifzug durch die Klaviermusik Frankreichs, Englands, Polens und Spaniens.

Das Collegium musicum der Universität Leipzig brachte im Parktheater des Gohliser Schlößchens die nahezu unbekannten Singspiele: „Der Zauberbaum" von Gluck und „Amors Guckkasten" von Christian Gottlob Neefe zur Aufführung.

Die Hochschule für Musik in Berlin führte zu Gunsten ihrer bedürftigen Studierenden Haydns „Jahreszeiten" und Puccinis „Bohème" auf.

Im Rahmen eines Chorkonzerts „Volksdichtung in der Vertonung zeitgenössischer Komponisten" der Weimarer Musikhochschule kam Albrecht Rosenstengels Liedkantate „Es waren zwei Königskinder" und Felix Raabes Stände-Kantate zur Weimarer Erstaufführung.

Dem Andenken Brahms' war je eine Veranstaltung der Studierenden und eine der Lehrkräfte des Dresdener Konservatoriums gewidmet.

Der japanische Kabinettsrat hat die Errichtung einer Kaiserlichen Akademie der Künste in Tokio beschlossen. Diese Akademie wird einen Präsidenten und achtzig ernannte Mitglieder haben und die höchste organisatorische Spitze für die gesamte japanische Kunst dar-

stellen. Sie wird dem Kultusministerium unmittelbar unterstehen.

In Anwesenheit führender Vertreter des Staates, der Wehrmacht und der Partei wurde in der schaumburg-lippischen Hauptstadt Bückeburg in einer würdigen Feierstunde die durch einen großen Erweiterungsbau neu gestaltete deutsche Militärmusikerschule eingeweiht und ihrer Bestimmung übergeben.

KIRCHE UND SCHULE

Der Propst von Berlin veranstaltet anläßlich der 700-Jahrfeier der Stadt in allen Kirchen, die damals mitbegründet wurden, Geistliche Konzerte. Mit der Gesamtleitung ist Hans Georg Görner beauftragt. Ihre Teilnahme haben bereits zugesagt: Domorganist Heitmann, der Kammerchor und das Orchester des Deutschlandsenders, der Berliner Propsteichor, der deutsche Oratorienchor und das Landesorchester Berlin. Vorgesehen sind: Motetten und Orgelwerke von J. S. Bach am 15. August in der Klosterkirche, Beethovens C-dur Messe am 18. August in der Nikolaikirche, Kantaten von J. S. Bach am 22. August in der Kapelle des alten Hospitals vom Heiligen Geist, und Johannes Brahms' Deutsches Requiem am 24. August in der St. Marienkirche.

Der Organist der Hauptkirche in Halle Oskar Rebling begann im Mai den 17. Jahrgang seiner regelmäßigen Orgelfeierstunden mit einer Gedenkstunde für Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude und Alex. Guilmant. Die weiteren diesjährigen Abende stehen unter dem Gedanken „Einführung in das Verständnis der Orgelmusik durch systematische Darbietung ihrer Formen".

Kantor Richard Paul in Mülsen St. Jacob spielte in einer musikalischen Feierstunde Richard Trägners drei Choralvorspiele „Wenn mein Stündlein vorhanden ist", „Unter Lilien jener Freuden" und „Morgenglanz der Ewigkeit" und Robert Schumanns selten gehörtes Werk 60 „Fuge über B-a-c-h".

Die Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar veranstaltete zusammen mit den ihr angegliederten Lehrgängen der HJ und des Reichsarbeitsdienstes zum ersten Mal ein gemeinsames dreitägiges Schulungslager auf der Leuchtenburg, das hauptsächlich den Aufgaben der Musikerziehung und Musikpflege der Gegenwart gewidmet war. In Kahla, dem Geburtsort Johann Walthers, fand ein öffentliches Musizieren für die Bevölkerung statt.

Die staatliche Hochschule für Musik in Weimar veranstaltete gemeinsam mit der Fachschaft Musikerziehung der RMK vom 4. bis 10. Juli eine Volksmusikwoche, in deren Mittelpunkt die praktische Unterweisung im Blockflöte-, Laute- und Handharmonika-Spiel stand. Prof. E. J. Müller-Köln sprach über „Rhythmische Erziehung", Dr. Wilhelm Twittenhoff-Weimar über „Laute und Blockflöte", Kammermusiker Walter Socha über die Laute, MD Fritz Binder über die Handharmonika.

Das Jahresheft der Aschaffenburger Städtischen Musikschule und der Städtischen Musikkultur (unter der rührigen Leitung von Hermann Kundigraber) gibt einen Überblick über die wertvollen musikalischen Veranstaltungen, die während des Schuljahres 1936/37 geboten wurden. Besonders erfreut die Feststellung, daß zahlreiche lebende Tonsetzer zu Worte kamen (Joh. Friedrich Hoff, Albert Jung, Walter Niemann, Hans Pfitzner, Hermann Reutter, H. K. Schmid, Kurt Thomas, Richard Trunk, Kurt von Wolfurt). Verdienstvoll ist ferner die Erinnerung an den früh verstorbenen Rudi Stephan (Lieder) und an Ludwig Thuille (Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott). Dazwischen fehlen Aufführungen der Altmeister nicht.

In der St. Marienkirche zu Wittstock/Dosse veranstaltete Organist Herbert Steinmeyer in den letzten Monaten 8 Orgelkonzerte, zu denen jeweils Instrumental- und Vokalsolisten zugezogen wurden. Als Gast spielte auf der neuen Schuke-Orgel Prof. Georg Kempff-Erlangen. In einer besonderen Buxtehude-Kantatenfeier sang der Evangelische Kirchenchor Wittstock/Dosse unter Leitung von Herbert Steinmeyer die Kantate „Alles, was ihr tut" für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel.

W. H. Simmermachers Orgel-Feierstunden in der alten St. Nikolaikirche am Römerberg in Frankfurt a. M., jeden Dienstag Abend von 6 bis 7 Uhr stattfindend, (bei freiem Eintritt) gaben während ihres fünfjährigen Bestehens einen umfassenden Querschnitt durch die gesamte Orgel-Kunst.

Der Chor Jording-Ridderbusch in Detmold, der als 4. der im Rahmen der NS-Kulturgemeinde stattfindenden Kammerkonzerte des Lippischen Landeskonservatoriums „Weihnachtliches Singen und Spielen" bot (Sechs Krippenlieder, op. 49, von Joseph Haas — Sopran Alwine Jording-Ridderbusch — und „Susaninne", eine kleine Weihnachtskantate zu Worten von Matthias Claudius von Walther Hensel), beschloß seine winterliche Arbeit mit einer Musikalischen Feierstunde in der Marktkirche, in der die „Bergpredigt" für vierst. Chor von Adolf Seifert-Stuttgart unter Leitung von Alwine Jording-Ridderbusch erstaufgeführt wurde.

MD Richard Liesche bereitet für den kommenden Winter an Aufführungen im Bremer Dom vor: Zeitgenössisches Chorkonzert (Max Martin Stein, Werner Penndorf, Karl Gerstberger), Bußtagskonzert (G. Verdis Requiem), Alte Kammermusik (J. S. Bach), Weihnachtslieder-Abend, Chor-

konzerte (Hermann Suter, Le Laudi; Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem).

Den Auftakt zur 725-Jahrfeier der Leipziger Thomasschule vom 4. bis 6. September bildet am Sonnabend 13,30 Uhr eine Bach-Festmotette in der Thomaskirche unter Leitung von Prof. D. Dr. Straube und Mitwirkung von Prof. Günther Ramin. Am Nachmittag folgt im kleineren Kreis eine Gedächtnisfeier zu Ehren der im Weltkrieg gefallenen 360 Thomaner am Ehrenmal der Schule. Anschließend wird in der Aula eine geschichtliche Ausstellung „Aus Vergangenheit und Gegenwart der Thomasschule und des Thomanerchors" eröffnet. Der Abend vereinigt die im Thomanerbund zusammengeschlossenen ehemaligen Schüler zu einem Begrüßungsabend im Zoo. Sonntag vormittag findet im großen Konzertsaal des Gewandhauses der Festakt statt. Am Spätnachmittag des gleichen Tages (18 Uhr) veranstaltet der Thomanerchor unter Mitwirkung von Prof. Günther Ramin (Cembalo) im Konzertsaal des Städtischen Kaufhauses ein weltliches Konzert.

PERSÖNLICHES

Heinrich Köhler-Helfferich — bisher Spielleiter des Nationaltheaters in Mannheim — wurde als Oberspielleiter an die Breslauer Oper verpflichtet.

Der künstlerische Leiter der Meininger Landeskapelle Karl Maria Artz übernahm die Leitung der Meisterkonzerte und Hauptkonzerte in Bad Elster für den nach Baden-Baden berufenen GMD Lessing.

Professor Friedrich Högner wurde zu Orgelkonzerten im Reichssender Leipzig und an der Schnitger-Orgel in der Eosander-Kapelle des Schlosses Berlin-Charlottenburg, ferner zu Vorträgen und Konzerten in verschiedenen Städten Italiens eingeladen.

Der Organist an der Hauptkirche in Halle Oskar Rebling wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Die Stadt Münster hat den bisherigen musikalischen Leiter des Reichssenders Frankfurt a. M. und den Dirigenten der Frankfurter Sonntagskonzerte Hans Rosbaud mit dem Beginn der kommenden Winterspielzeit als Generalmusikdirektor und Nachfolger von Eugen Papst berufen.

Als Nachfolger des verstorbenen Prof. Willy Rehberg wurde der Klaviervirtuose Wilhelm Laugs-Kassel zur Leitung der Ausbildungs- und Meisterklasse für Klavier an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen.

Kammersänger Karl Erb konnte dieser Tage sein 30jähriges Bühnenjubiläum feiern.

Dr. Paul Legband wurde auf weitere fünf Jahre mit der Leitung des Stadttheaters Altona betraut.

Fritz Rirchard Werkhäuser, der Leiter des Rhein-Mainischen Künstlertheaters in Frankfurt/M. ist als Nachfolger des nach Bremerhaven berufenen Intendanten Dr. Hans Preß zum Intendanten des Stadttheaters Koblenz berufen worden.

Richard Kotz (Breslau) wurde an das Kasseler Staatstheater berufen.

Der seit drei Jahren am Reichssender Frankfurt wirkende KM Paul Belker hat einen Ruf zur Übernahme der Leitung der Städtischen Chorkonzerte, der Orchesterklasse der Nordmarkschule und der Gastdirektion einer Reihe von Opern an den Städtischen Bühnen Kiels angenommen.

Organist Gottfried Gallert wurde nach Flensburg berufen.

Geburtstage.

Georg Stolzenberg, Musikschriftsteller und Komponist von Arno Holz-Gedichten, wurde am 11. Juni 80 Jahre alt.

Prof. Dr. Rudolf Kötzschke, Dresden, namhafter Historiker, bekannt durch seine „Geschichte des Männerchorgesanges", wurde 70 Jahre alt.

KM Richard Hagel, der bekannte Dirigent und Hochschullehrer, feierte am 7. Juli seinen 65. Geburtstag. Er begann seine künstlerische Laufbahn als Orchestergeiger in Bamberg und Bayreuth, wirkte als städt. Kapellmeister in Barmen, als Operndirektor (1902—1910) in Leipzig, wo er auch vier Jahre den berühmten Riedelverein leitete, ging dann (1911—1914) als Hofkapellmeister nach Braunschweig, als Operndirektor nach Rostock (1915 bis 1918) und wurde oftmals zum Dirigieren ins Ausland (Haag, Brüssel, Gent, Brügge, Antwerpen, Riga) geholt. 1919—1925 leitete er die Berliner Philharmoniker, und gehörte seit 1920 dem Lehrkörper der staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik als Lehrer für Partiturspiel an.

Todesfälle.

† am 9. Juli im Alter von 64 Jahren kgl. Musikdirektor Georg Amft, in Bad Altheide, langjähriger Seminarlehrer in Habelschwerdt, ein ausgezeichneter Volkslied-Kenner.

† D. theol. Karl Balthasar, Kirchenmusikdirektor i. R., Lehrer für musikalische Liturgik an der Universität Halle, 69 Jahre alt.

† Prof. Albert Kluge, Chormeister, Lehrer am Dresdner Konservatorium, Komponist, 73 Jahre alt.

† Kammersänger a. D. Baptist Hoffmann, hochberühmter Heldenbariton, 73 Jahre alt.

† Im Alter von 66 Jahren der Leipziger Musikalienverleger Rudolf Linnemann. Er war mit seinen Brüdern Karl und Richard Linnemann Inhaber des Verlages Kistner & Siegel.

† am 12. Juni in Stuttgart Gesangspädagoge und Konzertsänger Rudolf Gmeiner, ein Glied der bekannten Musikerfamilie.

NEUE CHORWERKE

Kurt Thomas

OLYMPISCHE KANTATE

nach Worten von Karl Bröger für vierstimmigen Chor und Orchester
Dauer 30 bis 35 Minuten

Das olympia-preisgekrönte Werk eignet sich ebenso für den Konzertsaal wie für Massenaufführungen. Der ausserordentlich erfolgreichen Uraufführung bei der Olympiade selbst folgten weitere in München u. Schweinfurt u. eine Wiederholung in Berlin; als nächste Städte werden folgen Burscheid u. Castrop-Rauxel

Kurt Thomas

HOHES LIED DER ARBEIT OP. 26

für zwei- bis dreistimmigen Männerchor, einstimmigen Knabenchor mit Landsknechtstrommeln, Fanfaren und Blasorchester nach Worten von Hans Behrens und Karl Bröger. Dauer 15 Minuten

Ein Arbeitshymnus, der den Geist unserer Zeit besonders eindrucksvoll spiegelt! Das Werk ist dazu berufen, am Tage der nationalen Arbeit an erster Stelle Verwendung zu finden.

Carl Bleyle

LIED DES LEBENS OP. 47

für Sopran- und Tenorsolo, Frauen-, Männer-, gemischten Chor u. Orchester
Dauer etwa 35 Minuten

Karl Bleyle besitzt die Kunst, dankbar für den Chor zu schreiben. Seine Chöre klingen ganz ausgezeichnet, sind gewählt in der Melodik und fesselnd im Harmonischen. Das Orchester ist ebenfalls meisterhaft behandelt. Ein Werk, dem ungeheurer Erfolg bei jeder Aufführung beschieden sein wird!

Heinrich Pestalozzi

HYMNUS AN DAS LEBEN OP. 85

für Männerchor und Orchester. Dauer 20 Minuten

Ein wirklicher „Hymnus“ von hervorragender Klangschönheit! Eine überaus bedeutsame Bereicherung der Männerchorliteratur und dankbare Aufgabe, die künstlerisch ihren Lohn in hohem Masse findet.

Zu beziehen — auch zur Ansicht — durch jede Musikalienhandlung und

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

† Kammersänger Albert Kutzner, Jena, bekannt als Organisator des Bühnenlebens, 60 Jahre alt.

BÜHNE

Im Zuge der Neugestaltung der Wagnerschen Musikdramen wird das Mannheimer Nationaltheater in der kommenden Spielzeit den „Parsifal" neuinszenieren. An Klassikern der Oper sollen ferner in Neuinszenierung zu Worte kommen: Mozart mit „Don Giovanni", Gluck mit „Alceste", Beethoven mit „Fidelio", Weber mit „Euryanthe". An neuen Werken sind vorgesehen: Eugen Bodarts heitere Oper „Spanische Nacht" (UA), Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt", Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe", Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" und Bodo Wolfs „Ilona".

An der Spitze der in der Oper in Frankfurt a. M. in der vergangenen Spielzeit aufgeführten 39 Werke (gegenüber 29 im Vorjahre!) stand „Carmen" mit 17 Aufführungen, Verdi mit 37 Aufführungen (von 5 Werken) und Puccini mit 34 Aufführungen (von 4 Werken). (Wo bleiben die Deutschen Meisterwerke?!).

Die neue Opernspielzeit in Frankfurt a. M. wird am 1. September 1937 mit einer festlichen Aufführung „der Meistersinger" eröffnet, mit welcher „die Stadt des Handwerks" von nun an stets das neue Spieljahr einleiten will. Der Spielplan sieht ferner für 1937/38 u. a. eine Neuinszenierung des „Rheingold" vor, grundlegende Neugestaltungen des „Troubadour", des „Othello", des „Lohengrin". Zu Gastdirigenten wurden verpflichtet: Clemens Krauß, Karl Elmendorff.

Die Düsseldorfer Oper, die in der vergangenen Spielzeit Richard Wagners „Rienzi", „Tannhäuser", „Tristan" und „Parsifal" neu inszenierte, bereitet für dieses Jahr die Neuinszenierung des „Lohengrin" und der Ring-Trilogie vor.

Das Nürnberger Opernhaus plant an Neueinstudierungen für die kommende Spielzeit: Heinrich Kaminskis „Jürg Jenatsch" und Rossini-Paumgartners „Rossini in Neapel".

Paul van Kempen dirigiert die Festaufführung von Otto Nicolais „Lustigen Weibern" bei der Festwoche zum 700jährigen Bestehen der Stadt Elbing (22.—29. August) und ein Beethoven-Konzert in der St. Marienkirche.

Das Koblenzer Stadttheater blickt auf ein 150jähriges Bestehen zurück.

Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" kam an den Städt. Bühnen in Essen und im Opernhaus in Düsseldorf unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Saarbrücken wird sich in seinem neuen, der Westmark vom Führer geschenkten Grenzland-Theater künftig in erhöhtem Ausmaße der lebenden Produktion widmen können. Die neue Spielzeit, die zunächst noch ins alte Stadttheater einzieht, hat für die Oper an zeitgenössischen Werken: Ermanno Wolf-Ferraris „Campiello", Werner Egks „Zaubergeige" und Grovermanns „Medea" vorgesehen. Gluck soll mit der Aufführung seiner „Iphigenie" geehrt werden.

Die diesjährigen Opernfreilichtaufführungen im römischen Amphitheater in Verona begannen am 29. Juli mit der Aufführung von Boitos „Mefistofele" unter der musikalischen Leitung von Vittorio Gui. Es folgen dann Puccinis „Tosca" und „Turandot".

Die Duisburger Oper leitet die Spielzeit anläßlich des 25jährigen Bestehens mit einer Festwoche ein, die mit dem „Rosenkavalier" beginnt und u. a. die Uraufführung von Erich Sehlbachs „Quacksalber" und des „Sinfonischen Spiels" von Weismann vorsieht. Als weitere Neuheiten erscheinen im Spielplan „Il Campiello" von Ermanno Wolf-Ferrari, sowie acht Neuinszenierungen.

Prof. Dr. Karl Böhm von der Dresdener Staatsoper hat das neue Ballett von Igor Strawinsky „Kartenspiel" zur Erstaufführung in szenischer Form für Deutschland erworben. Das Werk wird an der Dresdner Staatsoper im November aufgeführt werden. Dr. Böhm wurde ferner erneut zur Leitung der sämtlichen Abonnementskonzerte des Wiener Konzertvereins verpflichtet, wo er mehrere Neuschöpfungen zur Uraufführung bringen wird.

Für den Opern-Spielplan in Hagen sind vorgesehen: Ottmar Gerster „Enoch Arden", Albert Lortzing „Der Waffenschmied", P. Mascagni „Cavalleria rusticana", W. A. Mozart „Die Zauberflöte", G. Verdi „Tosca" und „Troubadour" sowie die Uraufführung einer einaktigen Oper von Carl Seidemann „Die Lügnerin".

Auf dem Gebiet der großen Oper will die Bergische Bühne Remscheid-Solingen Verdis „Othello", Richard Wagners „Fliegenden Holländer" und die „Walküre", letztgenannte im Rahmen der Remscheider Festwoche, bieten. Die neue Oper wird mit Ottmar Gersters „Enoch Arden" und der „Schlaraffenhochzeit" vertreten sein, die Spieloper mit „Martha", „Traviata", „Entführung aus dem Serail" und „Zauberflöte".

Die Leipziger Oper plant neben Neueinstudierungen von Lortzing, Donizetti, Verdi, Erstaufführungen von Snaldi („Der Hummer"), „Susannes Geheimnis", „Gianni Schicchi", „Der Dreispitz", „Die Gaunerstreiche der Courasche" (Mohaupt), ferner „Arabella" und Stiebers „Eulenspiegel".

KONZERTPODIUM

Der kommende Konzertwinter des Gewandhauses zu Leipzig sieht neben vier Sonder-Veranstaltungen wieder 18 Anrechts-Konzerte vor, die bis auf eines, das von Paul Schmitz dirigiert werden wird, unter Leitung von Hermann

EDITION PETERS

GESÄNGE

VON

EMIL MATTIESEN

26 Hefte (Op. 1—17)

88 Lieder · 10 Balladen · 4 Duette

Ausführliche Verzeichnisse über sämtliche Werke stehen zur Verfügung

Die Hefte werden auf Wunsch auch gern zur Ansicht zugesandt

Künstler-Andachten

Opus 5 (Hoch / mittel)

1. Hoffnung . Schaff, das Tagwerk meiner Hände . *Goethe*
2. An die Parzen . . Nur einen Sommer gönnt . . *Hölderlin*
3. Anbetung . . . . Letzter Schritt . . . . *Dehmel*
4. Dreifaltigkeit . . Der Vater ewig in Ruhe bleibt *Goethe*

Opus 6 (Mittel / tief)

1. Aufschwung . . . Einmal wird's Nacht . . . . *Klein*
2. An die Natur . . Die Menschen altern . . . . *Greif*
3. Der Einsiedler . . Komm, Trost der Welt . . . *Eichendorff*
4. An den Herrn . . Du, in den wir münden . . *Schaukal*

Edition Peters Nr. 3731 a/b . . . . je Rm 2.—

Opus 7 Heitere Lieder (Hoch / mittel)

1. Wiegenlied . . . . . . Singet leise, leise . . . . . . *Brentano*
2. Der fröhliche Musikus . . . Ein Musikus wollt fröhlich sein *Anonym (17. Jahrh.)*
3. Ständchen . . . . . Gute Nacht! Mädchen . . . . . *Gleim*
4. Das Huhn und der Karpfen . Auf einer Meierei . . *Seidel*

Edition Peters Nr. 3732 . . . . Rm 2.—

Stille Lieder (Hausmusik)

Opus 11 (Hoch / mittel)

1. Weiße Wolken . . O schau sie schweben . . . *Hesse*
2. Mit meinem Liebchen . Mit meinem Liebchen Hand in Hand *Ricarda Huch*
3. An die Entfernte . Diese Rose pflück ich hier . *Lenau*
4. Morgengang . . Ich geh auf stillen Wegen . . . *Greif*
5. Abschied . . . . Wenn ich Abschied nehme . . *Weitbrecht*
6. Maria im Rosenhag . Mit Neigen ich dich grüße *Strümpell*

Opus 12 (Mittel / tief)

1. Sommerbild . Ich sah des Sommers letzte Rose . . *Hebbel*
2. Fremd in der Heimat . In der Heimat war ich wieder *Greif*
3. Morgen im Gebirge . Schritt um Schritt mit weichem Gang *Martienssen*
4. O welche Lieblichkeit . O welche Lieblichkeit Dir zuzuhören *Ricarda Huch*
5. Entschlummerung. Schon ist die Welt in Gott entschlafen *Bewer*
6. Am Bette eines Kindes . Wiege sie sanft, o Schlaf . *Lenau*

Edition Peters Nr. 3736 a/b . . . . je Rm 2.—

C. F. PETERS / LEIPZIG

Abendroth ſtehen. An Soliſten ſind bisher verpflichtet worden: Wilhelm Backhaus, Carl Bartuzat, Rudolf Bockelmann, Walther Daviſſon, Fred Driſſen, Auguſt Eichhorn, Helene Fahrni, Hans Fideſſer, Hildegard Hennecke, Ludwig Hoelſcher, Hans Hoffmann, Meta Jung-Steinbrück, Wilhelm Kempff, Lubka Koleſſa, Georg Kulenkampff, Tiana Lemnitz, Elly Ney, Ernſt Oſterkamp, Max Pauer, Günther Ramin, Helmut Schlövogt, Max Martin Stein, Wilhelm Stroß, Heinrich Teubig, Viorica Urſuleac, Rudolf Watzke, Henny Wolff. In einem Konzert wird der Thomanerchor unter Leitung von Karl Straube mitwirken. Der Programm-Plan umfaßt wiederum Werke aus allen Zeiten der deutſchen Muſikgeſchichte und berückſichtigt auch das ausländiſche Schaffen. An zeitgenöſſiſchen Komponiſten werden Johann Nepomuk David, Paul Graener, Sigfrid Walther Müller, Hans Pfitzner, Maurice Ravel, Ottorino Reſpighi, Fritz Reuter, Jean Sibelius, Richard Strauß, Kurt Thomas und Max Trapp vertreten ſein. In den beiden Chorkonzerten ſtehen das Feſt-Oratorium von Händel, das Requiem von Mozart und die d-moll-Meſſe von Bruckner auf dem Programm. Außer Anrecht finden zwei Konzerte des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters unter Wilhelm Furtwängler und ein Konzert des Auguſteum-Orcheſters aus Rom ſtatt. Ferner veranſtaltet das Gewandhaus einen Klavier-Abend von Alfred Cortot.

Ein Orcheſterkonzert im Bankettſaal der Albrechtsburg zu Meißen unter Leitung von Herbert Norlich bot u. a. Graeners „Flöte von Sanssouci“ und „Nachklänge eines ruſſiſchen Volksliedes“ von Erich Anders.

Die Düſſeldorfer Konzerte verſprechen im kommenden Winter Neuheiten von H. F. Schaub, Julius Weismann, Hugo Raſch, Violinkonzerte von Paul Graener und Wilhelm Kempff, ferner die Dürer-Muſik „Ritter, Tod und Teufel“ von C. Haren (UA), 2. Sinfonie von Hans Sachſſe (UA), Gottfried Müllers „Heldenrequiem“ und Heinz Schuberts „Verkündigung“.

Hans-Joachim Wentzel (Klarinette) brachte in ſeiner 9. Hausmuſik in Berlin-Charlottenburg als Uraufführungen zwei Kammermuſikwerke von Reinhold I. Beck (Thale): Trio Nr. 1 für Pianoforte, Klarinette und Horn (d-moll, dreiſätzig) und Sextett für Klarinette, zwei Violinen, Bratſche, Violoncell und Kontrabaß (F-dur, vierſätzig). Beide Werke hatten beſten Erfolg.

Die Sinfoniekonzerte der Sächſiſchen Staatskapelle Dresden bringen die „Symphoniſchen Variationen“ von Henk Badinas, ein „Orcheſter-Capriccio“ von Boris Blacher „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“ von Werner Trenkner, eine „Paſſacaglia und Tripelfuge von H. F. Schaub, die Sinfonie Nr. 4 von Franz Schmidt, die „Kleine Marſchmuſik“ von Alexander Spitzmüller-Harmersbach und ein „Divertimento“ von Ermanno Wolf-Ferrari.

Zoltan Kodalys großes Chorwerk für Soli, Orcheſter und Chor „Die Spinnſtube“, eine ſtark im national-volkstümlichen Muſikelement wurzelnde Tonſchöpfung, gelangte durch den Prager Deutſchen Männergeſangverein unter der Leitung Dr. Heinrich Swobodas zur erfolgreichen Erſtaufführung. U.

Dr. Hans Joachim Zingel-Halle/S. (Harfe) trat im letzten Konzertwinter mehrfach und mit beſtem Erfolg als Soliſt und Kammermuſikſpieler hervor. Neben der romantiſchen und der zeitgenöſſiſchen Harfenmuſik gilt ſeine Liebe beſonders der vorklaſſiſchen Tonkunſt und auch als Continuo-Spieler ſucht Zingel manches Vorurteil gegen die Verwendungsmöglichkeit der Harfe zu beſeitigen. In dieſem Sommer wurde der Künſtler wiederum für das Bayreuther Feſtſpielorcheſter verpflichtet.

Wilhelm Malers „Flämiſches Rondo“ kam ſoeben in Eſſen unter Albert Bittner zur Uraufführung.

Das NS-Reichsſymphonieorcheſter-München unternahm kürzlich eine Konzertreiſe durch Thüringen.

Das Kölner Prisca-Quartett brachte Gerhart von Weſtermans Streichquartett Nr. 2 c-moll zur Erſtaufführung.

Der Pianiſt Karl Ludolf Weishoff veranſtaltet nächſten Winter in München 4 Klavier- und Cembalo-Abende.

Paul Höffers „Altdeutſche Suite“ kam in Bad Pyrmont unter GMD Schumann und im Reichsſender Köln unter GMD Schulz-Dornburg zur Aufführung.

GMD Prof. Dr. Peter Raabe leitete das Feſtkonzert zum Abſchluß der Schwäbiſchen Gaukulturwoche in Augsburg mit C. M. von Webers Oberon-Ouverture und Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von Werner Trenkner.

Heinrich Spittas Kantate „Lied von der Arbeit“ kam bei der Jahrestagung der Sudetendeutſchen Partei in Bielitz zu einer erfolgreichen Erſtaufführung.

Zu Ehren des in Meßkirch geborenen Conradin Kreutzer findet auf dem Schloßhof eine Freilichtaufführung ſeines „Nachtlager von Granada“ ſtatt.

Das Badiſche Staatstheater in Karlsruhe bereitet für den kommenden Winter 10 Symphoniekonzerte vor, für die als Soliſten Gertrude Pitzinger (Alt), Edwin Fiſcher (Klavier), Max Strub (Violine), Ludwig Hoel-

Zum 100. Geburtstage von

Hans Sommer

(geb. 20. Juli 1837)

sei erneut hingewiesen auf seine **Lieder u. Balladen**, die von Meistersängern wie Eugen Gura, Carl Hill u. a. in den Konzertsälen des In- und Auslandes eingebürgert wurden

Mädchenlieder aus „Der wilde Jäger" (J. Wolff)
Rattenfängerlieder aus „Hunold Singuf" (J. Wolff) 3 Bd.
Lieder aus „Tannhäuser" (J. Wolff)
Lieder aus „Sapphos Gesängen" (Carmen Sylva)
Zehn Lieder nach Gedichten von **J. v. Eichendorff**
Zehn Lieder „Aus dem Süden"

Balladen und Romanzen 2 Bd.
Werners Lieder aus Welschland (J. V. v. Scheffel)
Sieben Lieder nach Gedichten von **G. Keller**
Vier Lieder nach Gedichten von **J. W. v. Goethe**
Alle Bände für mittlere Stimme und Klavier
Eiland (Ein Sang vom Chiemsee von K. Stieler) *für Tenor und Klavier*

Preis des Bandes durchschnittlich 2.— RM

Ein Heft mit neuen Liedern (aus dem Nachlaß) und eine Biographie (von Dr. Erich Valentin) sind in Vorbereitung!

HENRY LITOLFF'S VERLAG / BRAUNSCHWEIG

scher (Cello), Alfred Hoehn (Klavier), Enrico Mainardi (Cello), Ottmar Voigt und Georg Kulenkampff (Violine) gewonnen wurden.

Erwin Bischoff spielte im Rahmen der Pariser Weltausstellungskonzerte mit Jean Françaix auf zwei Klavieren in der Comédie des Champs Elysées.

Heinrich Kaminskis neues Konzert für Orchester und Klavier kommt im nächsten Winter unter Wilhelm Furtwängler durch die Berliner Philharmoniker zur Aufführung.

Das Kölner Prisca-Quartett brachte in seinen Konzerten in Berlin und Paris u. a. das Streichquartett Nr. 2 c-moll von Gerhart von Westerman zur Erstaufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Julius Weismann wurde eingeladen, eine Tanzkomposition für die Duisburger Oper zu schreiben, die im Rahmen des Theaterjubiläums zu Beginn der kommenden Spielzeit zur Ur-Aufführung kommen soll.

Curt Rücker schrieb soeben eine Tanzsuite für Orchester und eine Suite für großes Orchester.

VERSCHIEDENES

Anläßlich des Sudetendeutschen Sängerbundesfestes (vom 26. bis 29. Juni) wurde im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg eine Ausstellung über das Sängerwesen eröffnet. Der Sängerbund der Sudetendeutschen, der 1921 gegründet wurde, umfaßt 80 000 Mitglieder, die sich auf rund tausend Vereine verteilen.

Vor dem San-Carlo-Theater in Neapel soll Caruso ein Denkmal gesetzt werden, ein Werk des vor einiger Zeit verstorbenen Bildhauers Filippo Cifariello. Stifter des Denkmals sind die in Amerika lebenden Italiener, die das Standbild der Stadt Neapel auf Grund einer öffentlichen Subskription zum Geschenk gemacht haben.

In Budapest soll demnächst eine Ausstellung der sehr wertvollen Kunstschätze Eugen Hubays gezeigt werden. Man beabsichtigt, das Budapester Haus Hubays, wo er seine Freunde zu intimen musikalischen Nachmittagen zu versammeln pflegte, in ein Museum zu verwandeln.

Der Musikwissenschafter Albert Richard Mohr stellte im Auftrag der Stadt Frankfurt a. M. eine Ausstellung: „Schöpferisches Musikleben des Auslandes" zusammen, in der über 80 lebende Komponisten aus den führenden europäischen Nationen vertreten waren.

In Dresden wird in nächster Zeit für die Mitglieder der Dresdener Brucknervereinigung und alle sonstigen Brucknerinteressenten ein regelmäßig erscheinendes Mitteilungsblatt „Dresdener Brucknerblätter" herauskommen.

Der Schöpfer dieſes Unternehmens iſt der Gründer und um die Brucknerſache außerordentlich verdiente rührige 1. Vorſitzende der Dresdener Brucknergemeinde, Oberkirchenrat Artur Neuberg in Dresden-Bühlau. M. M.

Das Muſikhiſtoriſche Muſeum Neupert in Nürnberg iſt nunmehr nach umfangreichen Erneuerungsarbeiten wieder geöffnet worden.

Prof. Dr. Wolfgang Golther-Roſtock, der bekannte Wagner-Forſcher, ſprach am 24. Juli in Bayreuth über „König Ludwig und Bayreuth".

Die vor einiger Zeit vom Königsberger Oberbürgermeiſter vorgeſchlagene Einrichtung von Muſikpatenſchaften, bei denen das Honorar für begabte, aber minderbemittelte Muſikſchüler durch Patenſchaften aufgebracht werden ſoll, iſt jetzt in der Stadt Hirſchberg in Schleſien verwirklicht worden. Die erſte Patenſchaft dieſer Art hat der Hirſchberger Oberbürgermeiſter ſelbſt übernommen.

Berichtigung. Die Mitteilungen über den „bedeutungsvollen Beethovenfund", den Herr L. Patai in Budapeſt bei einem dortigen Antiquar gemacht haben ſoll (vgl. 7. Heft dieſes Jahrgangs der ZFM, S. 850), ſind leider in ihrer Form nicht aufrecht zu erhalten. Nur auf einer einzigen der etwa 25 Seiten, die mir Herr Patai im vorigen Sommer in Photokopien von den alten Drucken unterbreitete, fand ſich ein zweifelsfreier Eintrag des Meiſters: eine Widmung an den Preßburger Muſiker Prof. Heinrich Klein. Von den handſchriftlichen Verbeſſerungen und Fingerſätzen in den Noten ſtammt, ſoweit mir Photokopien vorlagen, wahrſcheinlich keine einzige von Beethoven ſelbſt. (Einige Randbemerkungen, auf einem Hefte für den Stich angebracht, ſind von der Hand des Verlegers Tobias Haslinger). Herr Patai hat die Drucke, wie er mir ſchrieb, nicht bei einem einzigen, ſondern bei mehreren Budapeſter Antiquaren erſtanden. Vermutlich war ihm zuerſt mit das Heft, das die echte Widmung des Tondichters enthält, in die Hände gekommen, und dann iſt ihm wohl der Wunſch, noch weitere ſolche Funde zu machen, zum Vater des Gedankens geworden. Es wäre übrigens ein ſonderbarer Zufall, wenn ſich ſolche Beethoven-Erinnerungen heute gleichzeitig bei mehreren Antiquaren in derſelben Stadt fänden. (Nebenbei: Der Schriftſatz berichtet ferner, unter den Noten befänden ſich auch einige Werke von Mozart und Haydn, die Beethoven als Übungsmaterial für den Violinunterricht benutzt habe, den er ſeinem Neffen erteilt habe. Aber wir wiſſen nichts davon, daß Karl je Violinunterricht erhalten habe; ſein Onkel hat ihm beſtimmt keinen gegeben.) Es iſt alſo nicht in der Ordnung, daß Herr Patai noch immer erklärt, eine ganze Anzahl Drucke mit eigenhändigen Einträgen des Meiſters entdeckt zu haben, und daß er ſie, wie mir bekannt iſt, auch noch für echt zum Kauf anbietet.

Zürich, Juli 1937 Dr. Max Unger.

MUSIK IM RUNDFUNK

Elſe und Ria Schmitz-Gohr brachten im Berliner Sender Klavier-Intermezzi und eine Violinſonate von Paul Graener zu Gehör.

Der Reichsſender Stuttgart veranſtaltete eine Feierſtunde zum 60. Geburtstag Karl Erbs.

Waldemar von Baußnerns Suite für 4 Celli erklang im Reichsſender Leipzig.

Der Reichsſender Saarbrücken vermittelte Hans Kleemanns Klavier-Quintett d-moll Werk 28.

Der Reichsſender Stuttgart veranſtaltete einen Abend „Hausmuſik bei Leopold Mozart".

Der Reichsſender Breslau und Radio Journal Prag vermittelten kürzlich eine Reihe von Liedern des jungen ſudetendeutſchen Komponiſten Max Pfeiffer in der ausgezeichneten Wiedergabe durch die Sängerin Emmy Loos.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Der Dirigent des Leipziger Gewandhaus-Orcheſters, Prof. Hermann Abenroth, iſt auch in der kommenden Spielzeit für eine Reihe von Gaſtkonzerten im Ausland verpflichtet worden. So wird er mehrere Konzerte des Londoner Sinfonie-Orcheſters, ein Konzert des Philharmoniſchen Orcheſters Bukareſt ſowie je zwei Konzerte der Philharmoniſchen Orcheſter in Göteborg und in Warſchau leiten.

GMD Karl Böhm wurde vom Wiener Konzertverein erneut zur Leitung der Abonnementskonzerte verpflichtet.

Die Stadt Bethlehem in Pennſylvanien beging in dieſem Jahre ihr 30. Bach-Feſt.

Das viertägige Sudetendeutſche Sängerbundesfeſt in Reichenberg nahm unter der Leitung von R. Manzer, Ed. Prokſch und anderen einen hochbegeiſterten und glänzenden Verlauf. Unter den vorgeführten Tondichtern wurde Prof. Kamillo Horn für ſeinen großen Männerchor mit Orcheſter „Heimat-Erwachen" ganz beſonders geehrt.

KM Hans Adolf Winter vom Reichsſender München wurde von der Britiſh Broadcaſting Corporation eingeladen, im Auguſt ein Konzert in London zu dirigieren.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1937: 2533. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1937 HEFT 9

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Max Millenkovich-Morold: Cosima Wagner. Ein Lebensbild. Philipp Reclam jun., Verlag, Leipzig. Aus dem 1. Kapitel:

Franz Liszt und Marie d'Agoult.

Am Weihnachtstage 1837 ist Cosima Liszt zur Welt gekommen. Mit dem Weihnachtstage verbinden wir die Vorstellung des deutschen Winters: der verschneiten Wälder und des Christbaumes in der vom Ofen durchwärmten Stube, in der die Kinder und die Erwachsenen sich ihrer Festgaben freuen und den Segen der Häuslichkeit und des Familienlebens, aber auch die Zusammengehörigkeit mit allen, die zur selben Zeit das gleiche Fest begehen, stärker und bewußter empfinden als sonst. Mit andachtsvollem Eifer hat die Frau, die am 25. Dezember 1837 in Bellaggio am Comer See geboren wurde, im Sommer und im Herbst ihres Lebens unsere lieben deutschen Weihnachten gefeiert, und noch fünf Monate vor ihrem Ende begrüßte die Zweiundneunzigjährige das Weihnachtsfest als Vereinigungstag. Alles, was die Menschen verbindet, meinte sie, soll man pflegen. Doch andere Sterne leuchteten über ihrer Geburt. Zwei starke, herrische Persönlichkeiten hatten sich losgelöst aus der Gemeinschaft des Bürgerlichen und Alltäglichen, unbekümmert um das Urteil ihrer Nächsten und um die Vorurteile der Gesellschaft, dem Zuge des Herzens folgend, der für sie die Stimme des Schicksals war — Franz Liszt und Marie d'Agoult. Sie wollten ihr Glück wie einen Traum genießen, suchten den Pflichten und den Lockungen des äußeren Lebens zu entrinnen, bargen ihr Dasein, das mit tausend Fäden an die Welt und an die Öffentlichkeit geknüpft war, immer wieder in einer wohltätigen Stille, in der sie nur die Kunst und die Natur auf sich wirken ließen. Da waren auch die Stimmen, die von innen her ihren Bund bedrohten, am leisesten zu vernehmen. Solche Tage der Ruhe und der Eintracht erlebten sie am Comer See. Über ihnen blaute der italienische Himmel, um sie prangte das Immergrün eines ewigen Frühlings.

Aus August Göllerich — Max Auer, Anton Bruckner. Band IV/4: Sonderdruck Ernst Schwanzara, Anton Bruckners Stamm und Urheimat (Gustav Bosse Verlag Regensburg):

Anton Bruckner, der Symphoniker, geboren am 4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich), 1891 Ehrendoktor der Wiener Universität, gestorben am 11. Oktober 1896 in Wien, beigesetzt im Stifte St. Florian (Oberösterreich). Von den 11 Kindern der Ehe Anton — Therese blieben außer Anton nur noch dessen jüngster Bruder Ignaz, sowie die drei Schwestern Rosalia, Josefa und Maria Anna längere Zeit am Leben. Rosalia war wie die Mutter Theresia äußerst fleißig und energisch, aber auch hinreichend eigensinnig. Wegen ihres entschlossenen Wesens imponierte sie Anton, der auf sie nicht wenig stolz war, und dem sie ähnlich sah. Ihrer Verbindung mit dem Vöcklabrucker Stadtgärtner Johann Nep. Hueber, dessen Vater Anton Hueber Herrgottschnitzer in Ammergau war, entsproß, wie die Stammtafel zeigt, eine ausgebreitete Generation. Ignaz, ein einfacher, gutmütiger und frommer Mensch, überlebte alle Geschwister und erreichte unter ihnen auch das höchste Alter, fast 80 Jahre. Noch mehr wie Rosalia sah er dem Bruder Anton ähnlich. Geistig bescheiden veranlagt und von einem Augenleiden befallen, erlernte er vom 19. Lebensjahre angefangen in St. Florian die Gärtnerei, wurde dann Chordiener und Blasbalgtreter. Aus einer anfänglichen Gleichgültigkeit, die zwischen Ignaz und Anton in der Jugend bestand, entwickelte sich in späteren Jahren eine immer inniger gewordene Verbundenheit. Ignaz blieb unvermählt und mit ihm erlosch der einst weitverbreitete Brucknerstamm. Josefa, vermählte Wagenbrenner, erreichte bloß 44 Jahre. Maria Anna war von schwächlicher Natur und wurde nur $33^1/_2$ Jahre. Sie war der Liebling ihrer Geschwister. Nachdem ihr Bruder Anton nach Linz gekommen war (1856, sie zählte damals $19^1/_2$ Jahre), besorgte sie ihm dort ab 1865 und später in Wien bis zu ihrem Tode (1870) den Haushalt. Sie wurde am Währinger Friedhof beerdigt, gelegentlich seiner Auflassung von Ignaz auf dessen Kosten nach St. Florian übergeführt und ruht dort mit Ignaz und Josefa in einem gemeinsamen Grabe.

Anton Bruckner erbte vom Vater die anfänglich schmächtige Gestalt und das dunkelblonde Haar, während sich von der Mutter vorwiegend Charakterzüge übertrugen.

Vorerst als Knabe, dann als Lehrer und Organist in St. Florian wurde und blieb ihm diese geweihte, durch hohe Kultur und inbrünstige Gottesverehrung gleich ausgezeichnete Stätte, die ihn stets mit scheuer Ehrfurcht erfüllte, ein Quell der Verinnerlichung, des Erstarkens. Wie durch Gottes Hauch geläutert und von den Fittichen einer Engelsschar bewacht, wuchsen dort Bruckners Gottergebenheit und Kunstbegeisterung, reifte Bruckner, der Gottsuchende, zum Gottfinder heran, der zeitlebens in überzeugtem Gottesglauben seinen irdischen Weg himmelwärts durchmaß. Nun ruht er unter St. Florians Riesenorgel, die ihn so oft zu höchstem Flug begeisterte.



PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

Sein Stamm, der nach vielhundertjährigem Beſtande aus niederöſterreichiſcher Urheimat nach Oberöſterreich verpflanzt wurde und dort kräftige Blutmiſchung erhielt, ging dahin, nachdem er eine paradieſiſche Frucht gereift und der Menſchheit als erhabenes Vermächtnis dargereicht hatte.

EHRUNGEN

Fritz Wolf, der Bayreuther Loge, der in dieſem Jahre auch den Parſifal und den Stolzing ſang, erhielt vom Führer den Titel Kammerſänger.

Der diesjährige Muſikpreis der Stadt Berlin wurde den Geigern Maria Neuß und Konzertmeiſter Rudolf Schulz von der Berliner Staatsoper, der Münchener Pianiſtin Rosl Schmid, dem Bariton Günther Baum und dem Fehſe-Quartett im Rahmen eines feierlichen Aktes verliehen.

Am Hauſe des Komponiſten Muffat in Salzburg wurde eine Gedenktafel angebracht.

GMD Fritz Lehmann und Intendant Dr. Niedecken-Gebhardt-Berlin erhielten die neugeſchaffene Medaille der Göttinger Händel-Geſellſchaft in Anerkennung ihrer Verdienſte um das Zuſtandekommen der Göttinger Händel-Feſtſpiele.

Dem Breslauer Wilhelm Kentſch, der eine Heldenhymne „Für Deutſchlands Schutz und Ehr“ komponiert hat, wurde von Reichsminiſter Dr. Goebbels eine Ehrengabe aus der Spende „Künſtlerdank“ als Anerkennung bewilligt. Die Inſtrumentation des Werkes, das für Männerchor und Blasorcheſter geſchrieben iſt, beſorgte Paul Schlenſog.

Der Führer und Reichskanzler hat auf Vorſchlag des Reichsminiſters für Volksaufklärung und Propaganda den Breslauer Chordirigenten Hermann Behr, der an der künſtleriſchen Ausgeſtaltung des 12. Deutſchen Sängerbundesfeſtes hervorragend beteiligt war und der im Rahmen der Deutſchen Weiheſtunde die Maſſenchöre dirigierte, zum Profeſſor ernannt.

Die Münchener Geſangspädagogin Maria Joachim erhielt den Titel einer ſchwediſchen Kammerſängerin.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Mailänder Scala ſchrieb zwei Preisausſchreiben für neue Opern aus, die in der Spielzeit 1938/39 bzw. 1940/41 aufgeführt werden ſollen. Die drei beſten Opern des 1. Wettbewerbes werden mit je einem Preis von 10 000 Lire, jene des 2. mit je 20 000 Lire ausgezeichnet.

Einen großen internationalen Muſikwettbewerb in drei Phaſen beabſichtigt die Eugène-Iſaye-Geſellſchaft in Brüſſel auszuſchreiben.

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz“ - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

1938 wird der Wettbewerb für Pianiſten, 1939 für Dirigenten und 1940 für Geiger veranſtaltet. Die Koſten werden aus dem Königin-Eliſabeth-Fonds der Geſellſchaft, der durch öffentliche Sammlungen bisher eine Höhe von 810 000 Franken erreicht hat, beſtritten. Die drei erſten Preiſe für jeden Wettbewerb belaufen ſich auf je 10 000 Franken. Außerdem ſind eine Reihe weiterer Preiſe vorgeſehen.

Der ungariſche Komponiſt Nikolaus Roſza erhielt den Franz-Joſef-Muſikpreis in Höhe von 2000 Pengö.

Die franzöſiſche Akademie hat Guy de Pourtalès, den hervorragendſten franzöſiſchen Wagner-Kenner, deſſen Name mit der Lebensgeſchichte des deutſchen Meiſters eng verbunden iſt, mit dem diesjährigen Großen Romanpreis ausgezeichnet. Anlaß war das neue Werk von Pourtalès „La Pêche miraculeuse“, mit dem der Schriftſteller ſich auch als ausgezeichneter Biograph von Liſzt und Chopin vorſtellt.

Deutsches Händel-Fest 1937, Breslau

Sonnabend, den 9. 10. 1937
20 Uhr im Remter des alten Breslauer Rathauses (erbaut bis 1485)
KAMMERMUSIKABEND
Solisten: Ly Stadelmann (Cembalo) und Mitglieder der Schlesischen Philharmonie.

Sonntag, den 10. 10. 1937
$11^1/_2$ Uhr in der Aula Leopoldina der Breslauer Universität (erbaut 1732)
VORTRAG
Universitätsprofessor Dr. A. Schmitz: „Das Händelbild unserer Zeit“; ferner spielt das Kammerorchester der Schlesischen Philharmonie.
17 Uhr in der Jahrhunderthalle
ORGELKONZERT
Scenische Aufführung des Oratoriums
„HERAKLES“
unter Mitwirkung von hervorragenden Mitgliedern der Städtischen Oper, 800 Sängern und Sängerinnen des Chorgaues Schlesien im Reichsverband der gemischten Chöre sowie der Schlesischen Philharmonie.
Spielleitung: Heinrich Köhler-Helffrich
Bühnengestaltung: Professor Hans Wildermann

Montag, den 11. 10. 1937
20 Uhr im Konzerthaus
ORCHESTERKONZERT
Solist: Robert Watzke (Baß) und Mitglieder der Schlesischen Philharmonie.

Gesamtleitung:
Generalmusikdirektor Philipp Wüst

seit 1868
NEUPERT
Das Zeichen der Qualität
Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

Das Preisrichterkollegium der Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung hat dem Geiger Franz Schmidtner aus der Meisterklasse Prof. Wilhelm Stroß an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München den Felix-Mottl-Preis für 1937 verliehen.

Die Richard Wagner-Society in New York hat ein Preisausschreiben zur Erlangung der besten Übertragung der Dramen Richard Wagners in die englische Sprache hinausgegeben. Als 1. Werk soll der „Siegfried" bearbeitet werden, dem sich die übrigen „Ring"-Dramen anschließen.

Den Musikpreis der Stadt New York, der alljährlich zur Verteilung kommt, erhielt diesmal ein blinder Komponist, der junge Pole Michael Offovenski.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Reichsverband für evangelische Kirchenmusik Berlin-Charlottenburg legt unserem heutigen Heft einen Prospekt über das von ihm Anfang Oktober in Berlin zur Durchführung kommende Fest der deutschen Kirchenmusik bei, der über die zahlreichen wertvollen Aufführungen eingehend unterrichtet.

Die Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg weist in einer Sonderbeilage auf ihr Verlagswerk „Max von Schillings, der Kampf eines deutschen Künstlers" von Wilhelm Raupp hin, die allseitigem Interesse begegnen wird.

Der Verlag Heinrichshofen (Magdeburg), der auf ein 140jähriges Bestehen zurückblicken kann, gibt in der soeben erschienenen „Edition Greif" eine neue Sammlung von Haus- und Konzertmusik für Akkordeons heraus, mit deren Herausgabe Dr. Fritz Stege beauftragt ist.

Im Verlag Payer-Wien erscheint zum 1. Mal der „Österreichische Musik- und Sänger-Almanach", herausgegeben von Professor Heinrich Damisch. Das geschmackvoll ausgestattete Werk gibt mit seinen zahlreichen Aufsätzen einen guten Überblick über das österreichische Musikschaffen in Vergangenheit und Gegenwart.

Auf Anregung von Reichsjägermeister Generaloberst Göring und im Auftrag der deutschen Jägerschaft kommt eine Sammlung „Deutsche Jagdlieder" in den Verlagen Neumann-Neudamm und Bärenreiter-Kassel heraus. Der erste Band „Musik und Jägerei" ist von Prof. Karl Clewing zusammengestellt.

Der bekannte Wagnerforscher Hofrat Max Millenkovich-Morold, Wien, läßt soeben im Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig,

Konservatorium der Musik in Sondershausen (Fachschule)
Ausbildung in allen Zweigen der Musik bis zur Reife. Opern- und Dirigentenschule. Musiklehrer-Seminar. Schülerorchester. Freistellen für Bläser und Streichbaßisten.
Eintritt: Ostern, Oktober und jederzeit. — Prospekt kostenlos. — Direktion: Professor C. Corbach

Lübecker Staatskonservatorium u. Hochschule für Musik
angegliedert: Institut für Kirchen- und Schulmusik, Seminar für Privatmusiklehrer u. Orchesterschule
27. September bis 9. Oktober 1937
3. Meisterkursus für Klavier
Gastlehrer: Prof. Eduard Erdmann
Anfragen und Anmeldungen werden an die Geschäftsstelle des Staatskonservatoriums, Lübeck, Langer Lohberg 24, erbeten

Staatliche Akademie der Tonkunst

Hochschule für Musik in München

Ausbildung in allen Zweigen der Musik: Kompositionslehre, Kapellmeisterschule, Chormeisterschule, Klavier, Cembalo, Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Sologesang, Opernschule (Opernensemble und Darstellungskunst), Abteilungen für katholische und evangelische Kirchenmusik, Schulmusik, Kammermusik und alte Musik, Volksmusik, Seminar für Musikerzieher, Orchesterschule, Opernchorschule.

Sonderlehrgang für Klavierspiel (Prof. Edw. Fischer) / Vortragsklasse für Klavierspiel (Prof. Jos. Pembaur)

Beginn des Schuljahres am 1. Oktober. Schriftliche Anmeldung bis 20. September. Aufnahmeprüfungen finden ab 1. Oktober und ab 15. Februar statt. Satzung durch die Verwaltung der Akademie.

München, im Juli 1937. Direktion: Professor Richard Trunk, Präsident der Staatl. Akademie der Tonkunst

Landeskonservatorium zu Leipzig

Direktion Prof. Walther Davisson

Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. — **Hochschul- u. Ausbildungsklassen. Opern- u. Opernregieschule**
Kirchenmusikalisches Institut, Leitung Professor D. Dr. **Karl Straube**
Anmeldungen für das Wintersemester 1937/38 für alle Abteilungen bis zum 5. September. — Aufnahmeprüfung, zu der besondere Benachrichtigung erfolgt, am 13. und 14. September. — In der **Orchesterschule** werden einige **Freistellen** für Blasinstrumente, Bratsche, Cello und Kontrabaß an Fortgeschrittene vergeben.
Bewerbungen bis 5. September an die Direktion. — Prospekte unentgeltlich durch das Geschäftszimmer

LEIPZIGER MUSIK-PÄDAGOGIUM

(Dr. Hans Mlynarczyk)

Vollständige Ausbildung (Gesang, Opernschule, Streich- und Blasinstrumente, Klavier) mit allen theoret. und allgemeinbildenden Fächern für Bühne, Solo, Orchester, Musiklehrer. Von der Reichsmusikkammer anerkanntes Reifezeugnis. Leitung der Klavierklassen: Sigfrid Grundeis u. Kurt Herrmann, der Streicherklassen: Hans Mlynarczyk u. Eva Klengel, der Gesang- und Opernklassen: Gertrud Bartsch, Bläser: städt. Kammervirtuosen

Beginn des Wintersemesters: 1. Oktober — Sekretariat: Leipzig-C 1, Adolf-Hitler-Str. 14.

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim, A 1,3

Künstlerische Gesamtleitung: Direktor Chlodwig Rasberger

Ausbildung in sämtlichen Zweigen der Tonkunst bis zur künstlerischen Reife — Konservatorium als Vorschule für die Hochschule — Ausbildungsklassen für alle Instrumente — Sologesang und Chorgesang — Musiklehrerseminar — Dirigentenklasse — Kompositions- u. Theorieklassen — Abteilung für Volksmusik — Theaterabteilung: Opern- u. Schauspielschule

Aufnahme jederzeit — Anfragen beim Sekretariat, Telefon 34051



Ein Staat verjüngt sich ewig in seiner Jugend, deshalb muß die Sorge um die Gesunderhaltung der Jugend unsere vornehmste Aufgabe sein.

ein Lebensbild von „Cosima Wagner“ erscheinen, das auf Grund der neuesten Forschungsergebnisse das Bild dieser seltenen Frau umfassend aufzeigt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Die Dresdener Bruckner-Vereinigung (Leitung: D. Arthur Neuberg-Dresden, Memelstraße 7) legt soeben das erste Heft ihrer Dresdener Bruckner-Blätter vor, das über Fragen der Bruckner-Bewegung, über Neuerscheinungen und über örtliche Angelegenheiten Aufschluß gibt.

Aus: Otto Jochum: Mein Weg zum Männerchor (Schlesische Tageszeitung, 27 Juli):

Ja, Volksverbundenheit ist das Zauberschlüsselchen, das allein den richtigen Weg aufzuschließen vermag! Eine Volksverbundenheit allerdings, die auf einer neuen, ernsteren, tieferen Ebene erwächst, die sich an eine ihrer Haltung bewußte Gemeinschaft wendet, die im Gesang nicht Ausdruck einer oberflächlichen Empfindungswelt, sondern ein Spiegelbild ernsten geistigen Ringens sucht. Seltsam und beglückend zugleich, daß mir die singende Jugend diesen Weg weisen sollte: Was im Augsburger Singschulgarten immer lebendiger und überzeugender in seiner Einmaligkeit, Wahrhaftigkeit und Erlebniskraft während Deutschlands ohnmächtiger Nachkriegszeit heranwuchs, das mußte doch auch für meine „Mannen“ die rechte Kost bedeuten: Das Volkslied. Das Gute lag so nahe! Über 100 Volksliedbearbeitungen hatte ich bereits für Jugendchor geschrieben, erprobt nach innen und außen und das dankbare Echo von allen Seiten empfangen — warum noch lange zögern? Nun hob ein freudiges Schaffen an: mein erstes Volksliedsammelwerk für Männerchor erblühte in wenigen Wochen empor, holte sich unter dem Titel „Die Luft hat mich bezwungen“ (op. 34) 1932 den Staatspreis und war bald in allen deutschen Gauen verbreitet.

Damit könnte ich eigentlich schließen, denn was nun kam, war alles folgerichtige Weiterentwicklung. Alle meine weiteren Werke auf dem Gebiete des Männerchores suchten fortan diesem einen Erlebnis der Volksgemeinschaft nahezukommen. Es gelang nicht immer gleich gut, aber der saubere Wille verhütete doch die unseligen Entgleisungen, wie wir sie oft in der „Mode-Polyphonie“, in der Volkslied-Verarbeitung, in der chromatischen Überschwängerung einfachen melodiösen Liedgutes erlebt haben.

Und noch eines: Die Stoffauswahl war eindeutig vorgezeichnet. Ob Vaterland und Heimat, ob Volksverbundenheit und ständische Welt, ob Aufblick zum Höchsten oder erdenhafter Humor, ob Volkslied selbst oder nur Volksliednähe, das große „Du“ der Gemeinschaft sprach das erste Wort und bestimmte auch Wahl und Aufbau der musikalischen Teilfaktoren zum Ganzen. Dieses große „Du“ ersteht in unbeschreiblich vielen, erlebnisfrohen Varianten — dies ist vielleicht der letzte Grund, warum fast alle meine Werke zyklisch geformt sind.

EINBANDDECKE
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
104. Jahrgang 1937
1. Halbjahresband
*
Bukramleinen m. Goldprägung M. 2.50
GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

ARTIBUS



ET LITERIS

Die schönste und grundlegende Darstellung der musikalischen Kultur aller Zeiten und Völker, ein Meisterwerk deutscher Geistesarbeit, ist das

Handbuch der Musikwissenschaft

herausgegeben von namhaften Universitätsprofessoren und Fachgelehrten
mit etwa 1300 Notenbeispielen und etwa 1200 Bildern.

Urteile der Presse: „Eine Großtat deutscher Musikwissenschaft“ (Saarbrücker Zeitung) — „Eine unvergleichliche Erscheinung in der musikgeschichtlichen Literatur“ (Neue Züricher Zeitung) — „Etwas ähnliches war bisher in der Musikliteratur noch nicht vorhanden“. (Weserzeitung, Bremen).

Man überzeuge sich durch Augenschein und verlange Näheres über unsere erleichterte Zahlweise und unverbindl. Ansichtssendung 91 b. von

ARTIBUS et LITERIS, Gesellschaft für Geistes- u. Naturwissenschaften mbH. Berlin-Nowawes

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikerschaft, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Greifswald	Stadttheater	1 I. Trompete für Oper, Operette, Konzert		RM 200.-	27. IX. 37 bis 30. IV. 38 (Sommeranschluß)	Orch.-Obmann Kurt Strickert z. Zt. Zinnowitz Alte Strandstr. 8
Hof/Saale	Grenzlandtheater	1 I. Violine 1 Bratsche 2 Celli (1 Solo) 1 I. Flöte 1 II. Flöte 1 II. Trompete 1 I. Bassist		Led. 170.— Verh. 180.—	I. X. 37 bis 30. IV. 38 1. X. 37	Intendanz des Grenzlandtheat. Hof/Saale
Liegnitz	Städt. Orchester	1 II. Oboe (stellv. I. mit engl. Horn) 1 II. Fagott (stellv. I. mit Kontrafagott) 1 I. Kontrabass (Solo) 1 Harfe (Klavier und Repetition)			zum 1. X. 37	Oberbürgerm. Liegnitz, Abtlg. Städt. Orchester Frauenstraße 3/4
Osnabrück	Städt. Orchester	1 Bratsche 1 II. Geige 1 Klarinette	Tromp. Fagott Baßklarinette	RM 280.- RM 280.- RM 240.-	1. X. 37 1. X. 37 3. XI. 37	Orch. Ob. Werner Voigt, Osnabr. Iburgerstr. 83
Ratibor	Grenzlandtheater-Orchester	I. Konzertm. (Sol.) (Solorepert. ang.) Solo-Cellist (Repert. angeb.) I. Fagott II. Horn I. Tromp. II. Tromp. Pauker mit ges. Schlagzeug		RM 240.- RM 280.- I. Stimm. RM 180.- II. Stimm. RM 160.-	I. X. 37 mit Sommeranschluß	Intentanz des Ob.-Schles. Grenzlandtheat. Ratibor

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikerschaft.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

In vollem Gange sind die Arbeiten zum

Jubiläums-Jahrgang

60 JAHRE

Hesses Musikerkalender

Der 60. Jahrgang erscheint in der traditionellen, alt bewährten 3bändigen Form. Bedeutend vermehrtes Adressenmaterial, erweiterter Umfang ca. 2000 Seiten. Über 60000 Adressen von Künstlern, Musikern, Vereinen, Organisationen des öffentlichen und privaten Musiklebens. Anschriften von Industrie und Handel und vieler, mit dem Musikleben verbundenen Gewerbe und Unternehmen.

International ausgebaut enthält der Kalender:

Das Deutsche Reich, Bulgarien, Dänemark, Danzig, England, Jugoslavien, Italien, Memel, Niederlande, Norwegen, Österreich, die Ostseestaaten, Polen, Rumänien, Schweden, Schweiz, Tschechoslovakei — also fast

ganz EUROPA

Hesses Musikerkalender ist ein einzigartiges Nachschlagewerk: Wer mit Musik künstlerisch, geschäftlich oder aus Neigung in Beziehung steht, zieht Hesses Musikerkalender zu Rate.

Es liegt darum in Ihrem eigensten Interesse, daß Sie mit genauen Angaben im Kalender enthalten und zu finden sind. Aufnahme bis zu 2 Zeilen kostenlos. Senden Sie daher den Ihnen zugesandten Fragebogen sofort genau ausgefüllt zurück, oder verlangen Sie Zusendung des Fragebogens zwecks Aufnahme.

Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38

Redaktion von

Hesses Musiker-Kalender



Hausmusik:

Martin Luther im Kreise seiner Familie

(Nach einem Gemälde von G. Spangenberg)

(Phot. Bruckmann, München)

Zu: Prof. Friedrich Högner „Schicksal und Sinn der Hausmusik“

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1937 HEFT 9

Schicksal und Sinn der Hausmusik.

Von Friedrich Högner, München.

In manchen Häusern hängt ein Bild: Martin Luther im Kreise seiner Familie. Man sieht den Hausvater Luther die Laute schlagen, Frau Käte und die Kinder sitzen oder stehen um den Vater herum und singen. Es ist bekannt, daß der Reformator, der im Gottesdienst der singenden Gemeinde ihren Platz gegeben hat, sein häusliches Leben sich nicht ohne Musik denken konnte. Um seine Anschauung von der Musik als einer das Leben gestaltenden und beseelenden Macht recht zu würdigen, muß man seinen Blick in jene Tage des alten Griechenland zurücklenken, da Platon die erzieherische Mission der Musik verkündigte und ihren ungeheuren Einfluß auf die Gemüter der Menschen in den Dienst des Staates stellen wollte. Luther nimmt seine Gedanken auf, nicht mehr in Verbindung mit der Idee des Staates; er denkt, wenn er alles mit Musik durchdringen will, an einen lebensvollen Gottesdienst (im weitesten Sinne) in Schule, Kirche und Haus. *Wesentlich* bei seiner Hausmusik ist, daß sich alle Glieder seiner Familie *selbst betätigen*.

Zweihundert Jahre später: Familientag der Bache. Weil man gewohnt ist, alle Dinge „mit Religion anzufangen", wird eine Motette musiziert; dann erzählt man sich, was man seit dem letzten Familientag erlebt hat, Frohes und Ernstes; weil man gar nicht anders kann, geht die Freude des Wiedersehens bald wieder in die musikalische Äußerung über. Nach Herzenslust wird gesungen und gespielt, bis man beim Durcheinandersingen launiger Quodlibets angelangt ist. Der schöpferische Musikgeist der Bache entlädt sich hier in der *Gemeinschaftsform der musikalischen Improvisation*.

— — — In seiner Studierstube sitzt der Thomaskantor und schreibt für seine junge Gattin das Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach; ihrem Hausgebrauche soll es dienen, zur Recreation ihres Gemüts. Dabei soll sie, fortschreitend vom Leichten zum Schweren, ihr Können auf dem Clavichord oder Cembalo steigern vom einfachen Lied und Menuett bis zur technisch schwereren französischen Suite und zur noch schwereren Partita; und dazu soll sie „einen starken Vorschmack von der Komposition" erhalten. Die Formenwelt der Hausmusik ihrer Zeit wird ihr so in einer anmutigen Weise erschlossen.

Viele Jahre später schreibt Bach seinem Jugendfreund Erdmann den berühmten Brief, in dem er ihm neben dem Unerfreulichen der Leipziger Wirksamkeit voll Stolzes von der eigenen Familie berichtet, wie er mit seinen Söhnen („insgesamt geborene Musici") eine Hauskapelle formieren kann, sowohl instrumentaliter wie vokaliter. Man sieht: seine besondere Freude bilden nicht die sicherlich rühmenswerten Einzelleistungen der Söhne; daß die Familie eine *musizierende Gemeinschaft* bildet, läßt ihm das Herz aufgehen.

Der große Sohn des Thomaskantors, Philipp Emanuel, gibt Dutzende von Sonaten, Rondos, Fantasien, Charakterstücken heraus, die manchem heutigen Virtuosen Ehre machen würden. Und ihr Titel, wie bei manchem anderen Sammelwerk dieser fruchtbaren Zeit: „für Kenner

und Liebhaber". Philipp Emanuel kann sich gar nicht denken, daß diese Werke einem besonderen musikalischen Berufsstande vorbehalten bleiben sollen; alle sollen daraus spielen, wie aus einem alten Singebüchlein alle singen sollen! „für Layen und Gelerte, Kinder und Alte, daheim und in Kirchen zu singen". Eine Trennung der Musikliteratur für die Zünftigen und für die „Dilettanten" kannte diese Zeit noch nicht.

Einige Jahrzehnte später: Haydn, Mozart, Beethoven schreiben ihre Trios und Streichquartette. An den Höfen, in den Bürgerhäusern, auf dem Lande und in der Stadt erklingt diese Kammermusik. In ungezählten Dörfern treffen sich der Pfarrer und der Doktor und der Lehrer und der Förster zum Quartettabend und musizieren Woche für Woche die neuen Werke der verehrten großen Meister. Der Begriff kunstgemäßer virtuoser Darbietung und des nur passiv beteiligten Publikums fehlt dabei; aber ein wundersames seelisches Zusammenklingen einer aktiven Gemeinschaft schafft am Geschmack und am Gemüt der deutschen Familie. Es ist bekannt, wie dankbar W. H. Riehl des veredelnden Einflusses der gemeinsamen Musizierstunden im Elternhause gedachte, in denen ihm die großen deutschen Meister fürs ganze Leben vertraut wurden. Die Übung des häuslichen kammermusikalischen Musizierens geht durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch und es mag auch heute noch manchen Musikfreund geben, dem kein Abend zu viel wird, wenn er mit seinen Quartettgenossen seine Klassiker musiziert.

Bei Beethoven setzt die große Scheidung ein. Seine Sonaten, die er seinen Baroninnen, Gräfinnen und Fürstinnen widmet, sind für deren Hausgebrauch bestimmt. Er selbst spielt seine Werke in Gesellschaften vor. Aber je höher die Werknummern steigen, um so schwieriger wird die technische Ausführung, um so problematischer die Gestaltung seiner tiefsinnigen musikalischen Äußerungen. Seine letzten Streichquartette haben jede Absicht, die Alltäglichkeit zu verklären, abgestreift. Der ertaubte, mit den letzten Dingen ringende Einsame hat die Region des Alltags der Sterblichen verlassen, denen die Musik das bürgerliche Dasein verschönt und angenehm macht.

So hebt mit ihm eine Entwicklung an, in deren Verlauf für die großen Meister das Schaffen neuer Hausmusik gleichsam nur ein Parergon bleibt, wie die Musik auch in den Schulen nach und nach den Rang eines Hauptfaches verliert — J. S. Bach hatte schon unter dieser Entwicklung zu leiden — und zum Wahlfach heruntersinkt. Der Staat hat kein unmittelbares Interesse an der musischen Betätigung seiner Beamten und Lehrer mehr und die Kirche ist bereits im Zeitalter des Pietismus von der lutherischen Auffassung der Musik als einer für die Ausbildung der Geistlichen nötigen Disziplin abgerückt. Bald tritt der Zustand ein, daß es nicht mehr „zur Bildung gehört" die 5. Symphonie Beethovens von der Pastorale oder von der Jupitersymphonie Mozarts unterscheiden zu können (ganz im Gegensatz zu dem, was man auf dem Gebiete der Malerei oder der Dichtkunst vom „Gebildeten" verlangte). Daneben läuft die schon im 18. Jahrhundert beginnende Verdrängung der alten Hausmusikinstrumente Fiedel, Gambe, Blockflöte, Spinett, Clavichord, Cembalo, Positiv. Das Hammerklavier tritt seinen Siegeszug an und in keinem Hause, das auf sich hält, darf ein Pianino oder ein Flügel fehlen. Weil aber mit Ausnahme der sog. Klassiker die unermeßlich reiche hausmusikalische Literatur der alten Meister so gut wie vergessen ist, kommt die „Salonliteratur" auf, die der höher strebenden Tochter des deutschen Bürgerhauses ohne große geistige und technische Ansprüche das Dasein musikalisch ausschmücken soll. Wer von der heute lebenden älteren Generation hat sie nicht in seiner Jugend einmal gehört, die Klosterglocken, das Gebet einer Jungfrau, Richards Traum usw.? Und wer hat sie nicht einmal in der Hand gehabt, all die gutgemeinten Musikalben mit poetischen Titeln auf dem Umschlag, in denen es zuerst klassisch, dann romantisch zuging; dann kamen Bruchstücke aus Opern und Operetten, dann Tänze und Walzer; und schließlich stand im umfangreichen hinteren Teil, damit das teure Buch doch auch gekauft wurde, das schöne Lied von der Holzauktion im Grunewald, vom Herzen, das ein Bienenhaus ist, mit den Mädchen als den Bienen darin usw.

Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß es das ganze 19. Jahrhundert hindurch bis in unsere Tage der Umkehr hin auch immer eine edle zeitgenössische Hausmusik gab: Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Friedrich Chopin, Niels W. Gade,

Stephen Heller, Theodor Kirchner, Johannes Brahms, Eduard Grieg, Karl Reinecke, Walter Niemann, Max Reger, Joseph Haas, Gottfried Rüdinger u. a. haben die Hausmusikliteratur mit blühenden Werken bereichert (aber wie undenkbar ist z. B. der Gedanke, daß Richard Wagner oder Anton Bruckner Hausmusik geschrieben haben! Dagegen stehen der Bach der h-moll-Messe und der Beethoven der 9. Symphonie ohne einen Bruch in ihrer Gesamterscheinung als hausmusikalische Komponisten vor uns).

Eine besondere Stellung unter all diesen Meistern nimmt Max Reger ein. Nicht nur, daß die Zahl seiner Werke für die Hausmusik ungewöhnlich groß ist; seine Wiederaufnahme alter Formen, seine umfangreiche Bearbeitungstätigkeit auf dem Gebiete der alten Musik hat in Verbindung mit verwandten Bestrebungen in der deutschen Musik wieder Wege zu alten Quellen beschritten, die nach seinem Tode immer eindringlicher erforscht und erschlossen wurden und ihre Rechtfertigung darin gefunden haben, daß sie die Produktion der Lebenden fruchtbar anregten.

Das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert der Technik bringt noch eine andere Entwicklung, die der Hausmusik zum Schicksal wurde: der Phonograph, das Grammophon, die Schallplatte, das elektrische Klavier werden erfunden und schließlich die drahtlose Sendung der Musik durch die Ätherwellen. Sie werden in ihrer Bedeutung zunächst mißverstanden und scheinen der Hausmusik gefährlich zu werden, so gefährlich, daß ernste Persönlichkeiten das Ende der Hausmusik gekommen glauben, weniger weil die unbeschränkte Überflutung des Volkes mit mechanisch erzeugter Musik eine Übersättigung und damit eine Beeinträchtigung der schöpferischen Phantasie herbeizuführen in der Lage ist; aber das Bedenkliche scheint zu sein, daß die Übung der Selbsttätigkeit mit der mühelosen und fast kostenlosen Empfangsmöglichkeit nachlassen muß. Mit anderen Worten: das von Spengler in das Denken der abendländischen Menschheit hineingeworfene Problem „Der Mensch und die Technik" ist hier aufgebrochen.

Ganz deutlich wird die Situation, wenn man sich das Bild eines Bauernhauses vorstellt. Nach der Arbeit des Tages sitzt der alte Bauer auf der Bank vor seinem Hause im Frieden des Abends und entlockt seinem Hausmusikinstrument, der Ziehharmonika trauliche Weisen oder er fängt an, selbst Melodien zu improvisieren. Da stellt sein Sohn in der Wohnstube das Grammophon an und die Klänge eines Tonfilmschlagers fluten durch den Raum — —

Neue Probleme und bedrohte Situationen haben das Gute für Bewegungen, die zunächst nur aus einem dunklen Drange heraus Gestalt zu gewinnen suchten, daß ihre Gründe und Ziele durchdacht und der Klärung entgegengeführt werden und daß der organisierende Wille tatkräftiger Menschen nach konkreten Maßnahmen der Abwehr, der Besserung, des Wiederaufbaues strebt.

So wird der Sinn der Hausmusik als Gegenwirkung gegen die Bedrohung der musikalischen Selbsttätigkeit und des häuslichen Gemeinschaftsmusizierens durch die Industrialisierung der mechanischen Musikerzeugung bald erkannt. Es strömen Kräfte aus allen möglichen Richtungen zusammen um der deutschen Hausmusik neue Antriebe zu geben. Da ist es vor allem das beispiellose Wiedererwachen der sog. alten Musik im deutschen Musikleben; mit den alten Meistern kommen ihre Instrumente wieder, ihre Weise zu musizieren, ihre Technik. Bald ist erfühlt, daß nicht jedes Werk auf jedes Instrument, in jeden Raum paßt: die Hausmusik dem Hause! Und die alte Kammermusik auf den ihr gemäßen Instrumenten! Und auf dem alten Instrument die alte Spieltechnik! Die Singbewegung entdeckt das alte deutsche Volkslied wieder, nimmt sich aber auch des Kinderliedes an und sucht die Mütter zu lehren, mit ihren Kindern schon im kleinsten Kindesalter zu singen. Eine unerhört reiche Verlagstätigkeit setzt ein, um eine verschüttete Literatur ans Licht zu ziehen und, was noch besser ist, der davon angeregten zeitgenössischen Produktion den Weg ins musikalische Haus zu ebnen. Staatliche Organe wetteifern um die Pflege der Hausmusik zu fördern, die Musikausbildungsstätten und die Schulen nehmen sich der Sache an. Der Rundfunk hilft mit reicher Anregung nach; hier wird mit ernstem Verantwortungsbewußtsein daran gearbeitet, den Herrschaftsanspruch der Technik auf den lebendigen Menschen zu zügeln und die Technik zum Wohle menschlicher Kultur zu lenken. Wer seinen Radioapparat mit Vernunft zu

gebrauchen weiß, wird keine Minderung feines Dranges nach eigener Betätigung erleiden. Das Mufizieren auf den Volksinftrumenten, der Zither, der Laute, der Blockflöte und felbft der Zieh- und Mundharmonika ufw. erfährt nachdrückliche Pflege. Durch ftaatliche Verfügung ift ein Tag im Jahr beftimmt als „Tag der deutfchen Hausmufik" immer wieder Befinnung, Anregung, Freude zu bringen.

So kann man feftftellen, daß aus der Erkenntnis des Sinnes der Hausmufik eine kräftige Bewegung erwachfen ift, ihr zu einer neuen Blüte im deutfchen Mufikleben zu verhelfen. Von der Kultur der mufikalifchen Laien hängt fchließlich das Gedeihen der „hohen" mufikalifchen Kunftübung ab. Beim Laien oder Dilettanten wie beim Berufsmufiker möge allerdings nicht vergeffen werden, daß die Übung den Meifter macht und daß zur Übung der Mufik M u ß e gehört. Hier tauchen neue Fragen auf, die das Schickfal der Hausmufik in foziologifche Zufammenhänge hineinftellen. Diefe zu behandeln möge anderer Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Volksliedfingen in unferer Zeit.

Von Walther Henfel, Stuttgart.

Es ift eine unleugbare Tatfache, daß in unferer Zeit das Volkslied wieder zu Ehren gekommen ift; doch ift es noch nicht allzu lange her, da hat man in gebildeten Mufikerkreifen diefem Zweig der Volkskunft noch wenig Verftändnis entgegengebracht. Heute ift in den Anfchauungen über Wefen und Wert des Volksliedes ein gewaltiger Umfchwung eingetreten, ein Umfchwung, deffen letzte Auswirkung noch gar nicht abzufehen ift. Allmählich wächft die Einficht, daß uns in der Befchäftigung mit dem überlieferten edlen Liedgut des Volkes geradezu eine Ausgangs- und Schlüffelftellung für jegliches Mufizieren gegeben ift, gar nicht zu fprechen von den rein gefelligen, menfchlichen und volkaufbauenden Werten. Diefer Wandel beruht zum großen Teil auf der unermüdlichen, ftillen Vorarbeit jener Kreife, die wir unter dem Namen Vokslied-Erneuerungsbewegung (kurz: Singbewegung) zufammenfaffen. Es find dies nicht durchaus Laien, wie man vielleicht anzunehmen geneigt ift, die diefe Bewegung in Schwung gebracht haben, wenn auch das Laien-Element weitaus überwiegt; die führenden Männer müffen Menfchen von gediegenem fachlichen Können fein, die fozufagen alles um des großen Zieles willen zurückftellen müffen, um dem Laien auf gemeinfamer Grundlage begegnen zu können; zu diefem Tun aber treibt fie keinerlei Ehrgeiz, wohl aber ein w a c h e s G e w i f f e n gegenüber all dem, was für unfer Volk von echtem Lebenswert ift. Zunächft hat es alfo den Anfchein, als follte alles Handwerksmäßige, alles technifch Vollendete, kurzum alles Können und Wiffen um unferer (allzuvielen!) zurückftehenden Volksgenoffen willen hingeopfert werden. Aber auf der anderen Seite hat es fich gezeigt, daß durch die reichen Lebens- und Bildungswerte der Nation, die allein fchon im altüberlieferten Volkslied befchloffen und aufgefpeichert liegen, heute bereits eine unüberfehbare Zahl fingfreudiger Menfchen erftanden ift, die bei nachhaltiger Befchäftigung mit dem echten Volkslied allmählich einen bisher nicht geahnten Zugang zu der übrigen Kunft finden: es zeigt fich die erftaunliche Tatfache, daß das Singen folcher Lieder die Menfchen wieder in hohem Grade mufikalifch macht und daß das bisher im Verborgenen lebende, nahezu verfchollene Volkslied fozufagen zu einem allgemeinen Mit-Erwecker der Nation geworden ift! Ganz abgefehen davon, daß wir hier ein Bildungsmittel erften Ranges in Händen haben, kann es uns eine nicht zu unterfchätzende Quelle reiner Freude für das tägliche Leben fein. Zwei Haupteigenfchaften des Volksliedes find offenbar geworden: daß es b i l d e t und b i n d e t; fo kann es uns mithelfen, den Grundftock zu einem Wiederaufbau unferes Volkes zu legen. Diefe Erkenntnis ift eine unbeftreitbare Errungenfchaft der Singbewegung, ungeachtet aller höchft wertvollen wiffenfchaftlichen Vorarbeit, die in den vorangegangenen Jahrzehnten von fleißigen Forfchern und Sammlern bereits geleiftet worden ift.

Nehmen wir einmal irgendein Lehrbuch der Mufik zur Hand, das etwa noch vor einem Menfchenalter gefchrieben ift (fei es eine Harmonie- oder Kompofitionslehre, aber auch

irgendein anderes Schulwerk), so werden wir kaum — höchstens in einer Ecke des Anhangs ganz schüchtern verborgen — irgendeinen Hinweis auf das Volkslied entdecken; und wenn auch vielleicht im günstigsten Fall irgendeine magere Seite der Betrachtung des Volkslieds gewidmet ist, so entpuppt sich zu allem Unglück selbst die Darstellung dieser einen Seite als — falsch! Es sind vielleicht gar irgendwelche rührselige oder polternde Gesänge des anbrechenden oder mittleren 19. Jahrhunderts mit dem Ehrennamen „Volkslied" belegt, der ganz und gar unberechtigt ist. Man hält da der Nation einen falschen Spiegel vor; es gilt da etwas als Niederschlag deutschen Volkstums, was in Wirklichkeit der fahle Widerschein einer bürgerlich-liberalistischen Seelenverfassung ist und von keinerlei bleibendem Wert für den Zukunftsbestand des Volkes! Wer sich hingegen mit dem echten, altüberlieferten Volkslied gründlich und dauernd befaßt (wozu auch viele wertvolle mündliche Aufzeichnungen aus auslandsdeutschem Sprachgebiet zu zählen sind), der durchschaut alsbald die Hohlheit oder Süßlichkeit, die in den erstgenannten Gesängen sich breit macht; er hat inzwischen die gebundene Kraft, die seelentiefe Herbheit alter Liedweisen kennengelernt; statt des ermüdenden Einerlei angeblich „volkstümlicher" Einfachheit findet er einen Reichtum und eine Vielfalt, vor der er staunend steht; klares Sprachgefühl und rhythmischer Sinn werden in ihm lebendig, wo vorher fast Stumpfheit herrschte; die Erlebnis- und Ausdruckskraft eines Musikwerkes erhält neue Nahrung von innen her; harmonisches Empfinden und Tonleiter-Erleben erfahren eine ungeahnte Bereicherung durch das Hören und Üben altertümlicher Tonleitern und Tonschritte, ohne daß der Sänger darum in ein antiquiertes Tun zu verfallen braucht: kurzum das Volkslied l e b t u n d b l ü h t, es wirkt und baut an unserem musikalischen Menschen! Wir könnten heute, wenn wir es darauf ankommen lassen wollten, eine ganz gediegene musikalische Erziehung fast allein auf der Grundlage des Volkslieds aufbauen — was (nebenbei gesagt) überdies eine gewaltige Sachkenntnis und Überschau über ein schier unerschöpfliches Gebiet verlangt; aber ein solches Vorhaben durchzuführen, ist gar nicht einmal nötig, eine solche freiwillige Beschränkung wird von niemandem erstrebt noch gefordert, obwohl — wie Goethe einmal im Hinblick auf das Volkslied sagt — darin „im kleinen Raume die ganze Welt" eingeschlossen liegt. Nicht wir sind es, die eine absolute Scheidewand zwischen „Volkslied" und „Kunstlied" gezogen wissen wollen; wir wollen uns vielmehr einen ehrlichen Zugang zu jeglicher wahren Kunst freihalten, indem wir aus den innersten Triebkräften des uralt-einheimischen Volksliedstromes zu immer neuen Formen vordringen. Wir steigen zu den Q u e l l e n hinab, um da die lebendigen Brunnen rauschen zu hören, die unser Volk wahrhaft zu erquicken und gesund zu erhalten vermögen. Doch ist unsere Musikarbeit gar nicht so sehr auf die Vergangenheit an sich ausgerichtet, wie manche unserer ehemaligen Gegner uns gerne in die Schuhe schieben wollten (als seien wir gegenwartsfremde Menschen!); unser Blick und Sinn ist im Gegenteil durchaus auf die erwachenden Kräfte der Gegenwart und die noch schlummernden der Zukunft gerichtet. Heute können wieder Komponisten freudig und frei aufatmen und schaffen, ohne sich krampfhaft bemühen zu müssen, um jeden Preis „originell" (will sagen: verschroben) zu scheinen. Das alte Volkslied hat uns einen klaren, strengen, unerbittlichen Maßstab gegeben, hat unser Empfinden erneuert und bereichert, statt es zu begrenzen und zu verengern. Heute ist es längst für die Tonsetzer gute Übung, vor Quintklängen — falls in ihnen eine Ausdruckskraft liegt — nicht zurückzuscheuen, die geheiligten Scheuklappen-Verbote der Parallelgänge gelten nur fallweise, unser Ohr erfaßt wieder freudig den Reichtum alter, herber Tonleiterformen (über Moll und Dur hinaus) und hört darin das musikalische Erbe unserer Vorväter erklingen; auch die kleinste musikalische Form wissen wir heute zu schätzen und zu pflegen, bis herab zu der übrigens äußerst heiklen unbegleiteten Einstimmigkeit — von der Wiederbelebung vieler alter Musikinstrumente (Blockflöten, Gamben) und Musikwerke nicht zu sprechen. Heute ist die durchaus lebendige Erfassung der Sprache, ihrer Klänge und Rhythmen, zu einer selbstverständlichen Angelegenheit geworden, so daß ein Tondichter, der dies alles in sich erweckt und auch sonst das Herz am rechten Fleck hat, unbedingt seinen Widerhall und seine treue Anhängerschaft findet. Aber: es geht nur auf dem Weg einer S c h u l u n g d u r c h d a s e c h t e V o l k s l i e d und aller daraus sich aufbauenden Musik. Ein bloß ästhetenhaft-wurzelloses Dasein zu

friſten, iſt heute geradezu unmöglich; für bloße Klangſpielereien ohne volksgebundene Lebensſubſtanz, für müde, überreife Erzeugniſſe einer dekadenten „Muſe" alſo iſt heute kein Raum mehr da. Das iſt gut ſo. So braucht kein echter Künſtler zu darben und das Volk ſelbſt kann nach und nach zu den eigenen Quellen geführt werden, aus denen es trinken und ſich ſeeliſch verjüngen kann.

Viele Vorurteile müſſen zugleich fallen: ein falſcher Bildungswahn hat uns weismachen wollen, es ſei unſchicklich, in guter Geſellſchaft ein gemeinſames Lied ungezwungen anzuſtimmen, als ſei nur ein „konzertmäßiges" Muſizieren von der Bühne herab denkbar. Doch dem iſt nicht ſo; es iſt vielmehr ein Zeichen höchſter Bildung, ſich mit gleichgeſinnten Volksgenoſſen im Gebrauch und in der Wiederbelebung wertvollen Gutes unſerer Vorfahren eins zu wiſſen und ſozuſagen zu Ehren unſerer Nation, die uns groß werden ließ, die beſten Lieder anzuſtimmen! Oder wäre es weniger ehrenhaft, den Willen, die Wünſche und Nöte unſerer Zeit wirkſamen Tönen anzuvertrauen? Freilich iſt ſolch ein ſelbſtverſtändliches gemeinſames Tun unſerer Volksgenoſſen vielfach noch ein unerreichtes Wunſchbild; doch grundſätzlich iſt es bereits möglich und erwünſcht, ja gefordert. Glücklich der Dichter und Muſiker, dem es gegeben iſt, nach unerreichtem Vorbild der Vorzeit auch den Sinn der Gegenwart in Wort und Ton zu erſchließen! Wollen wir ruhig den Namen „Volkslied" dabei in aller Beſcheidenheit unausgeſprochen laſſen, mit dem wir uns im Ernſt doch nicht meſſen können; und ſchließlich kommt es auf den Namen auch gar nicht an. Aber darauf kommt es an, daß unſer neues Singen ebenfalls die Eigenſchaft in ſich birgt, *zu bilden und zu binden*; daß es das Volk aufbauen hilft und nicht bloß, wie man vielfach in bürgerlich überlebten Zeiten gemeint hat, in der Aufgabe geſelliger Unterhaltung ſich erſchöpft.

Um dieſes Ziel bis ins einzelne zu verwirklichen, dazu bedarf es langer angeſtrengter Arbeit. Zwar ſind heute die parteiamtlichen Gliederungen willens und wohl auch fähig, mit Heranziehung der geeignetſten Führer dem gewünſchten Ziel in abſehbarer Zeit näher zu kommen. Vorgezeichnet iſt es bereits. Aber noch muß viel unermüdlicher Fleiß und zähe Ausdauer angewendet werden und dies unter einſichtiger und ſachkundiger Führung. Das Ziel „Deutſchland" als eines Volkes, das ſich ſeiner höchſten Güter bewußt iſt und das ſeine höchſten, reinſten Gefühle ſingenderweiſe darzuſtellen gewohnt iſt, müßte jeglichem Dichter, jeglichem Muſiker und Sänger, jedem Erzieher und Chorleiter, aber auch dem letzten Mitwirkenden oder Mithörenden ſo lebendig vor Augen ſchweben, daß aus eben dieſem redlichen Bemühen heraus eine erfriſchende Welle der Kultur durch das Land und das ganze Volk ſtrömen müßte! Die Anſätze ſind offenkundig da; jedermann iſt mit aufgerufen zu dem großen Werk.

Soviel über die grundſätzliche Haltung; es mögen noch einige Worte zur *praktiſchen* Durchführung eines echten Volksliedſingens hinzugefügt werden.

Es hat ſich herausgeſtellt, daß in der Ausleſe der Lieder, der Satzweiſe und überhaupt Wiedergabe durch Geſang oder Inſtrumente wiederum die Singbewegung Vorbildliches geleiſtet hat, ſodaß gleichfalls die hier betretenen Pfade bloß verfolgt zu werden brauchen. Es haben ſich beſtimmte äußere Gebrauchsformen entwickelt, die der Verlebendigung des Liedgutes im Volk beſonders förderlich ſind. Zu der wohlerprobten Form der *Singwochen*, auf denen das Volkslied nicht nur von Grund aus kennengelernt und geübt, ſondern womöglich auch in den praktiſchen Lebenskreis hineingeſtellt wird, tritt in neuerer Zeit noch die Form des *Schulungslagers* hinzu, von dem die erſteren — was Zucht und Einordnung betrifft — gar nicht ſo weit entfernt waren und ſind. Dieſe ausgeſprochene letztere Form wird mit Recht *in den Reihen der HJ* gepflegt, die darin die Möglichkeit ſieht, bei aller Wertſchätzung des Kulturellen in unſerem Volk die Erziehung zum politiſchen Menſchen des Dritten Reiches auch auf muſikaliſchem Gebiet möglichſt organiſch und reibungslos zu vollziehen. Daß aber auch die Singwochenform — richtig aufgefaßt und beſonders auf ihren ſudetendeutſchen, mithin *kämpferiſchen* Urſprung hin betrachtet — einer ſolchen Auffaſſung nicht widerſtreitet, ja im Gegenteil mit den Anſtoß zur völkiſchen Bewegung gegeben hat, liegt für jeden Wiſſenden klar auf der Hand. Darum darf und ſoll auch die Singwochenform ſich nach wie vor

ungehindert im Neuen Reich auswirken, für das ſie doch nachweislich ſo viel koſtbares Gut und lebendige Triebkraft beigeſteuert hat. Was vor allem in den Singgemeinden und Singwochen echt *Finkenſteiner* Prägung (letzteres wohlgemerkt!) ſich ausgewirkt hat, konnte ohne weiteres als Grundlage zu einem muſikaliſchen Aufbau im Neuen Reich übernommen werden. Hingegen alle jene Singgruppen, die (ſo nebenbei) vielleicht noch ein irgendwie anders geartetes Ziel (ſei es äſthetiſcher oder vielleicht konfeſſioneller Natur) verfolgt haben, müſſen ſich allerdings heute über ihre weitere Daſeinsmöglichkeit oder -berechtigung im klaren ſein. Der Totalitätsanſpruch des Staates faßt hier hart an und kann keinerlei Verſchleierung dulden. Der unerläßliche volksdeutſche Gedanke muß ohne Kompromiß und Hintergedanken ungetrübt zum Durchbruch kommen.

Rein organiſatoriſch ſind alle ſolchen Gruppen, ſoweit ſie heute nicht innerhalb der HJ führend geworden ſind, im großen und ganzen im „Arbeitskreis für Hausmuſik" zuſammengefaßt, gewiſſermaßen als dem Nachfolger des vormaligen „Finkenſteiner Bundes"; damit iſt aber nicht geſagt, daß dieſe neugeſchaffene Organiſation reſtlos alle Finkenſteiner Gedanken verkörpert. Schon die ſtarke Hinwendung zum Inſtrumentalen oder bloß Häuslichen im Muſizieren läßt erkennen, daß die Finkenſteiner Forderungen von vornherein weiter geſpannt ſind. Auch liegt die vielleicht allzuſtarke Bevorzugung der *alten* Muſik durchaus nicht im Sinne Finkenſteins, desgleichen nicht die Pflege bloß kirchlicher Muſik. Der Name Finkenſtein, der im Urſprungsland heute noch offiziell weiter gilt (iſt auch nötig!), bürgt für Ausrichtung auf das Volksganze und darf niemals ſektenhaft-„bündiſch" gewertet werden!

Singwochen und Singgemeinden ſind alſo erprobte Einrichtungen zur Erlernung und Pflege des guten, vollwertigen Volksliedes. Hand in Hand damit geht als äußere ſegensreiche Einrichtung für die Verbreitung echten Volksgeſanges die Form des *offenen Singens*, ſeinerzeit von Fritz Jöde gefunden und angewendet; ihre Auswirkung iſt erſtaunlich, wenn ſie mit aller Sorgfalt und dem nötigen erzieheriſchen Ernſt vorbereitet und gehandhabt wird. Allerdings ebenſogroß iſt die furchtbare Gefahr der Verflachung, der bloßen Volksbeluſtigung ohne tiefen, ſeeliſchen Kern: ja es kann unter Umſtänden das Volk durch irgendwelche Mätzchen ein für allemal vom wirklichen Volkslied, ſeiner Tiefe und Innerlichkeit abgewendet werden! Daraus erhellt die ungeheure Verantwortung für den Leiter eines ſolchen Singens; um einen bloßen „Betrieb" zu vermeiden, muß vom Leiter ein volles Maß muſikaliſch-geſanglichen Könnens und der ganze ſchwere volkserzieheriſche Ernſt verlangt werden. Hier lauert die Gefahr des Volksbetrugs, der Demagogie, auf Schritt und Tritt.

Ein gleiches wäre von der Verbreitung des Volksgeſanges durch den *Rundfunk* zu ſagen; doch ſoll darüber in dieſem Aufſatz nicht geſprochen werden. Es iſt Sache der Verantwortlichen, hier den rechten Weg zu finden und zu gehen.

Bleibt noch zu erwähnen der ſo entſcheidende Weg des Volksliedſingens in der *Schule*. Auch hier hat die Lehrerſchaft ſeit langer Zeit — wenn auch nicht gerade in geſchloſſener Front, aber doch in vielen rühmlichen Einzelfällen — den rechten Weg zum Volkslied gefunden. Wohl den Kindern, wohl dem ganzen heranwachſenden Geſchlecht, wenn es mit den Segnungen der heimiſchen Sprache, der heimatlichen Kultur, unſerer Geſchichte, auch das Liedgut unſeres Volkes rein und unverfälſcht in ſich aufnehmen kann! Freilich beginnt dieſer Werdegang ſchon mit dem Wiegenlied der Mutter, mit dem Spiellied auf der Dorfwieſe. Wenn es wahr iſt, daß das Volkslied die Grundlage aller heimiſchen Muſik iſt, ſo kann uns um die Zukunft nicht bange ſein. Die neue Schule wird ſelbſtverſtändlich dem echten Volkslied alter und neuer Tage ſtets den Ehrenplatz einräumen; darum iſt es nötig, daß wirklich die Männer mit der erforderlichen Einſicht, dem unerläßlichen Können und einem untrüglichen Spürſinn für alles Echte, Große und Volkseigene die Führung behalten; jede Halbheit, jeder Kompromiß, jedes Liebäugeln mit dem ſentimentalen Singſang des Liedertafel-Zeitalters muß ſich rächen. Viel haben wir heute ſchon gewonnen, daß wir über das einſeitige Dur des 19. Jahrhunderts heraus wenigſtens den Weg zu den wahren Volksliedtönen wiedergefunden haben. Das Heldiſche findet hier einen weitaus artgemäßeren Ausdruck — wie uns die nordiſchen Balladen lehren! Viele neue Geſänge der HJ gehen den gleichen Weg. Das Rhyth-

mische des alten Landsknechtsliedes (vgl. auch die alten Soldatenweisen im Liederbuch „Aufrecht Fähnlein" oder „Strampedemi"[1]) mit seinem streng gebundenen Schritt ist bei aller Vielfalt dennoch innerlich geschlossen, kräftig, lebenswahr. Auf diesem Weg kann noch Neuland gewonnen werden ähnlich wie durch die altertümlichen (aber darum nicht veralteten!) Tonleitern. Sie wirken gesund und erfrischend, wie überhaupt die alte, kernhafte Sprache unseres Volkes, die übrigens noch als ungebrochene Bauern-Mundart in manchen deutschen Landschaften erklingt. Die Erfahrung lehrt auch, daß der Jugend das Erlernen alter Rhythmen und alter, herber Tonschritte oft viel leichter fällt als den bereits durch jahrzehntelange Vereinsgesangs-Übung einseitig verbildeten Alten.

Ein Schlußwort sei noch den Singvereinen und Chören gewidmet. Hier hat sich auch erfreulicherweise in den letzten Jahren ein Wandel vollzogen in zweifacher Hinsicht: einmal hat sich die rein virtuose Form, die oft nur auf äußere Wirkung berechnet war, vielfach überlebt und einer gesunden, mittleren Linie, die dem Volksempfinden weitaus besser entspricht, Platz gemacht (womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß alles Gesungene nicht von erster Güte sein soll!); fernerhin hat man eingesehen, daß eine bloß unterhaltsam-gesellige Art des Singens auf die Dauer nicht als Keimzelle für die werdende Volksgemeinschaft gelten kann. Man muß für die Gemeinschaft nach etwas Höherem streben. Der Gesang muß wieder geistige Nahrung unseres Volkes werden, nicht ein bloßes Reiz- und Genußmittel. Und wo holen wir uns die wahre lebenspendende Substanz einwandfreier als im echten, volksgeborenen Liedgut? Nicht in seinem oberflächlichen, bloß äußerlich sich volkstümlich gebärdenden süßlichen Abklatsch. Ein gewisser Ehrgeiz der Chöre unter sich ist keineswegs von Übel, entspricht er doch einem durchaus berechtigten, von altersher auf Kampf eingestellten Wetteifer. Wird dieser Punkt nicht gerade überspitzt, so kann er der Anstoß zu ganz beachtenswerten Kulturleistungen sein. Wieder gilt hier: ehret das gute Bauernbrot, die kräftige Kost des alten deutschen Liedes und vergesset dabei nicht den Kampf um die gegenwärtigen und zukünftigen Güter! Alles bloß Sinnenkitzelnde, Hohle, Phrasenhafte, bloß äußerlich Aufgetragene bleibe dem deutschen Gesange fern. Es ist ein wahres Glück, daß die echten Volksweisen und Meistersätze dazu gar nicht so einfach zu singen sind wie manches „Blümlein"- oder „Vöglein"-Lied jüngerer Tage; hier kann man sich oft nur in ernster, strenger Arbeit allmählich an Wort und Ton, Klang und Rhythmus, mitunter an den verborgenen mythischen Inhalt der Lieder herantasten!

Eine rühmenswerte Stellung unter den Chören nehmen übrigens die Lobeda-Chöre ein, da sie schon früh mit dem Volkslied in guten Sätzen vertraut geworden sind und eine gute Mittelstellung einnehmen zwischen den Erfordernissen eines Kunstgesanges und dem, was als Volksüberlieferung anzusprechen ist.

Und wenn ich noch auf ein Letztes hinweisen darf, so möchte ich sagen, daß wir bei aller Pflege des Gesanges im öffentlichen Volksleben dennoch nicht das höchste Ziel aus dem Auge lassen dürfen, das Volkslied im eigenen Heim getreulich zu hüten. Das ist der notwendige Gegenpol für die sonst höchste Instanz: das Gemeinwohl. Hier muß es sich erweisen, ob das Lied auch wirklich eine Quelle der Kraft und der Erbauung für uns ist oder ob wir es vorziehen, in bloß äußerer Geschäftigkeit unsere Lebenstage zu verbringen, ohne innere Einkehr zu den Wurzeln unseres Daseins. Hier kann das Volkslied in seiner Lebensvielgestaltigkeit uns wiederum Lehrmeister sein: von der Notwendigkeit des einstimmigen Liedes im Leben habe ich bereits gesprochen; als nicht minder lebensnahe erweist sich der Zwiegesang von Mann und Frau; und so steigt aus kleinen Anfängen allmählich eine ganze Welt häuslichen oder geselligen Musizierens auf, das an Wert und Wirkung großen Darbietungen oft mindestens ebenbürtig ist und für das nicht die geringsten deutschen Meister auch ihre Kunst bereitgestellt haben. Auch in dieser Hinsicht haben wir von den Alten das beste Beispiel übernommen und es ist wünschenswert, daß auch die Jünger der Tonkunst getreulich diesen Spuren folgen, sehr zum Segen und Gedeihen unseres deutschen Volksgesanges.

---

[1] Beide im Bärenreiter-Verlag, Kassel.



Aufnahme Elfe Hege, Naumburg

Dr. Walther Henfel



Singen während der Schlefifchen Stammeswoche
auf Jugendburg Haffitz

(Privataufnahme)



Walther Hensel mit den Prager Freischaren auf Singfahrt



Walther Hensel bei einer deutschen Singwoche in Böhmen

(Privataufnahmen)

Klingende Saat.

Walther Hensel und die Finkensteiner Liedbewegung.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Wir heben unsre Hände
aus tiefster, bittrer Not.
Herr Gott, den Führer sende,
der unsern Kummer wende
mit mächtigem Gebot!

Es war im Schicksalsjahr 1919. Schrille Weimarer Verfassungsklänge kündeten das Herannahen neuer demokratischer „Freiheitsprinzipien" an. Drüben, jenseits der reichsdeutschen Grenzen aber, bei Karlsbad in der Stadthalle zu Waltsch, stieg damals am Pfingstsonntag zum ersten Male das musikalische Stoßgebet zum Himmel: „Herr Gott, den Führer sende ..."

Wer war es, der den ringenden Worten des Sudetendeutschen Ernst Leibl zu einer melodisch so starken Kraft verhalf? Es konnte nur jemand sein, der, ebenfalls von tiefster volklicher Not gepackt, selbst aus jener sudetendeutschen Grenzlandecke stammte, in der sich das trutzige Volkslied seit Jahrhunderten „als stärkste Waffe zur Erhaltung unseres Deutschbewußtseins, zur Erweckung der Heimatliebe und zur Entfachung des Geistes wahrer Volksgemeinschaft" emporreckte, wie Walther Hensel, der Schöpfer jener ernsten Mollweise, es selbst in seinem Bekenntnis „Wie ich zum Volkslied kam" ausdrückte.

Wie oft ließen wir uns in bitteren Notzeiten, während stiller und bewegter gemeinschaftlicher Feierstunden, von den sittlichen Mächten dieses Liedes packen! Wie oft mag dieses herrlich trutzige Lied zum tönenden Mahnmal deutschen Seelenwiderstandes geworden sein, ohne daß man um seinen geistigen Urheber wußte! Walther Hensel aber zog mit diesem Lied auf den Lippen mit seinen Prager Freischaren auf Singfahrt. In seinem „Aufrecht Fähnlein", dieser unverfälschten Fahrtenlied-Bibel, steht es. Es ist zum bekenntnisvollen Kernstück dieses bekannten Volksliederbuches geworden, das ursprünglich von Hensel für diese böhmerländischen Freischaren herausgegeben worden war. Es wurde auch das mitreißende Bekenntnislied auf dem ersten Finkensteiner Singtreffen, das seiner Anlage und Durchführung nach zum Vorbild fast aller späteren deutschen Singtreffen wurde und zur Auslösung der Finkensteiner Liedbewegung führte.

Im Juli 1923 fand diese erste Finkensteiner Liedwoche statt. Achtzig Teilnehmer aller Berufsschattierungen kamen in dem einsamen Waldhaus Finkenstein bei Mährisch-Trübau unter Walther Hensels musikalischer Leitung zusammen. Frisch und unbekümmert übte man mit seinem musikalischen Führer die „Freiheit, die ich meine" im dreistimmigen Satz ein. Noch saß den erwartungsfroh Gestimmten der erste Schreck des tschechischen Verbotes der Finkensteiner Singwoche in den Beinen. Nur durch die Eingabe eines sudetendeutschen Abgeordneten war es in letzter Minute aufgehoben worden.

Ein Lagerteilnehmer, Dr. Hans Klein, hat in seiner kleinen Broschüre „Die Finkensteiner Liedwoche" das denkwürdige Ereignis dieses ersten durchgreifenden, dazu von einer festumrissenen politischen Grenzlandbestimmung getragenen Singlagers der musikalischen Jugendbewegung festgehalten. „Das Klampfenspiel und die Lieder des ‚Hansls' hatten es mir angetan" — läßt sich Walther Hensel in seinem Volksliedbekenntnis vernehmen. Doch zu jenem Zeitpunkt schon hatte sich der bedeutende Volksliedforscher mit dem romantischen Lied des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Der „Girlandentypus" des homophonen Liedes des 19. Jahrhunderts und der „Wellentypus" des kirchentonlich-polyphonen Volksliedes aus früheren Jahrhunderten wurden zu zwei feindlichen Stilprinzipien erklärt und zu einem Programm erhoben, das Hensel sein ganzes Wirken hindurch nicht verlassen sollte.

Dies „Programm", endgültig niedergelegt erst 1927 in seiner Aufsehen erregenden Streitschrift „Lied und Volk — wider das falsche deutsche Lied" — wurde Hensels musikalisches Rückgrat, beleuchtete aber auch seine häufig unduldsame und oft in puritanischem Ton predigende Einseitigkeit. Stets jedoch bewahrte sich der Führer der Finkensteiner Liedbewegung, im Gegensatz zu seinem damaligen Singapostel-„Antipoden" Fritz Jöde, einen untadeligen In-

ſtinkt für alles muſikaliſch Wertvolle, und mit Recht geißelte Henſel in ſeiner Streitſchrift alles melodiſch Süßliche eines volksliedromantiſch entarteten Wald- und Wieſengewächſes aus dem 19. Jahrhundert. Daß er mit ſeinen Prinzipien damals über ſein geſtecktes Ziel hinausgriff, daß der auf der Finkenſteiner Liedwoche verkündete „energetiſche Charakter der Melodie" in Henſels Streitſchrift romantiſchen Liedern bis zu Silcher den Rücken kehrte, mag aus der damaligen Zeitſituation erklärt werden wie aus der grundſätzlichen Haltung heraus, einem artgerechten und perſönlichkeitsgemäßen Ethos beim deutſchen Volkslied nachzuſpüren. Dieſes Ethos aber konnte nur erwachſen aus einer impulſiven Reaktion gegenüber einem verbürgerlichten Zeitgeiſt, deſſen harmoniſcher Wulſt und melodiſche Sentimentalität den Blick getrübt hatte für die klaren Formgeſetze jahrhundertealten homophonen Brauchtums, das Moſer in ſeinen „Tönenden Volksaltertümern" heute ſo umfaſſend geſammelt hat.

Es war keine antiromantiſche Haltung, die ſich in Henſels Streitſchrift niederſchlug, ſondern hier herrſchte der unbedingte Wille nach klaren, auch muſikſtiliſtiſch verankerten Erkenntniſſen. So fand der Führer der Finkenſteiner von ſeiner Warte aus zu den romantiſchen Urgründen der deutſchen Seele. Nie fühlte Henſel ſich dabei als ſammelnder Muſikwiſſenſchaftler. 1887 zu Mähriſch-Trübau auf den Namen Julius Janiczek getauft, ſtudierte er wohl zu Wien, Freiburg und Prag Germaniſtik und Muſikwiſſenſchaft, doch ſchon von ſeiner früheſten Kindheit an umwitterte ihn zuhauſe das heimatlich ererbte Volkslied, das in Deutſch-Mähren, im Schönhengſtgau einen beſonders überlieferungsſtarken Boden fand. Stets blieb Henſel ein Forſcher, der das Volkslied an ſeinem Mutterboden aufſuchte und es für ſeine Haltung und ſeine Singpraxis nutzbar machte. Wer heute die wohl raummäßig beſcheidene, darum geiſtig aber umſo anſpruchsvollere Ecke „Klingende Saat" in der aus Finkenſteiner Geiſt hervorgegangenen Monatszeitſchrift „Lied und Volk" verfolgt, weiß um den klaren Blick Walther Henſels, der ſich mit der zunehmenden Weite des beackerten Liedgutes und muſikaliſchen Brauchtums nur ſchärfte.

Und ſo wurde der ausübende Muſiker und Lehrer des Lautenſpiels gleichzeitig wohl der bedeutendſte lebende Volksliedforſcher aller deutſchen Stämme. Seine muſikaliſche Liedkunde war lautkundlich, ſoziologiſch und naturkundlich untadelig unterbaut, und Henſels geiſtige Beweglichkeit ließ auf Grund ſeiner jahrelangen Forſchungen die frappierendſten muſikaliſchen Vergleichsſchlüſſe zu. So machte er, um nur ein Beiſpiel anzuführen, auf die Gemeinſamkeit einer uralten fallenden Rhythmik zwiſchen nordiſchem und ſlawiſchem Liedgut aufmerkſam, womit der vergleichende Muſikwiſſenſchaftler dem Raſſekundler wertvolles Material an die Hand gab. Noch heute darf Henſels „Klingende Saat" innerhalb der Folge der obenerwähnten muſikaliſchen Monatszeitſchrift ſich mit Recht, wie der Herausgeber es benennt, als „Führerblatt zur Ausſaat, Pflege und Geſtaltung muſikaliſchen Geiſteslebens im Volke" bezeichnen.

Oft hat man Henſel ſeine muſikaliſch ſich verſpinnende „Geiſtigkeit" zum Vorwurf gemacht, und man hat ihn in ſeiner letzten Schaffensperiode einen muſikaliſchen Sektierer geſcholten. Zu Unrecht. Denn ſeine Liedherausgaben wirkten, rein aus der Macht ihrer Qualität heraus und ohne ſtaatliche oder korporative Protektion, mehr und mehr in die Breite. Welch eine ſtattliche Anzahl war auch in anderthalb Jahrzehnten ſeinem „Aufrecht Fähnlein" gefolgt! Sie nennen, heißt ein breites muſikaliſches Jugendbewegungsprogramm umreißen: viele Hefte des „Finkenſteiner Liederbuches" liegen vor, Henſels „Wach auf" enthält feſtliche Weiſen in alten und neuen Sätzen, vom Turm zu blaſen oder in Gemeinſchaft zu ſingen, von Paleſtrina über Bach bis Henſel; ſein „Singender Quell", jene klaſſiſche Sammlung von Liedern für Fahrt und Herberge, erreichte 1929 bereits eine Auflage von 110 000; ſein „Strampedemi" wurde ein Liederbuch für Jungen aus echtem Schrot und Korn; ihm folgte 1935 (!) ein zweiter Teil „Kampf und Spiel" ſowie 1936 Spielſtücke zum Liederbuch Strampedemi.

Aber auch „weiblich" war Henſels Muſik. Den Anfang machte das „Gudrun"-Liederblatt, Henſelſche Sätze für Mädelſtimmen enthaltend; es folgte ein neues Mädelliederbuch „Spinnerin Lob und Dank" ſowie die „Lerch' und Nachtigall" und „Heimliche Minne", alte Weiſen im Zwiegeſang.

Diese ganzen Liedherausgaben hoben Hensels Namen weit über die Finkensteiner Liedbewegung hinaus, die — im Gegensatz zu anderen Richtungen der musikalischen Jugendbewegung — ohne ein vereinsmeierisch umrissenes Programm war und damit stets mehr „Bewegung" als „Organisation" geblieben ist. Der breite Einbruch in die frühere bündische Jugendbewegung erfolgte. Das Singwochenbuch „Krummenhennersdorf" zeigte die musikalische Revolutionierung durch die „Finkensteiner Idee" bei den Studentenkorporationen auf, die, wie im erwähnten Fall, in der überlieferungsstarken Leipziger Studentenliedertafel „Arion" organisiert waren. „Krummenhennersdorf" wurde dabei, was das rechte Volksliedsingen anbetraf, zu einer ebenso eindeutigen Absage an die Jödesche Richtung („Der neue Antrieb kam nicht aus dem Inneren des Reiches, nicht aus Berlin und Hamburg"), wie gleichzeitig das breite Feld der nationalistisch gesonnenen Teile der bündischen Jugendbewegung, ja der ausschließlich wehrpolitisch gerichteten Jugendbünde sich hierzu bekannte. („Im Mai 1930 war ich dem Finkensteiner Bund beigetreten, nachdem ich anhand der Jödeschen Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" festgestellt hatte, daß die dort vertretene Auffassung der unseres Bundes nicht entsprach", Ernst Sommer in einem Aufsatz „Politische Jugendbünde und Singbewegung".) Alfred Rosenthal-Heinzel aber, der leider Differenzen mit dem Deutschen Sängerbund bekam, machte in den musikalischen Schulungslagern dieser Männerchor-Organisation das Mitbringen von Hensels „Aufrecht Fähnlein" zur Grundbedingung. Und die Aussprache, die im vergangenen Herbst anläßlich der Kasseler Hausmusiktage zwischen Hensel und dem verantwortlichen Musikreferenten der HJ, Wolfgang Stumme, erfolgte, mag weiter entscheidend dazu beigetragen haben, noch etwa bestehende Animositäten zwischen den beiden „Lagern" im Sinne fruchtbarer Zusammenarbeit weitestgehend aus dem Felde zu räumen.

So trug die „Klingende Saat" Walther Hensels durch Jahre hindurch ihre Früchte. Zu der musikalischen „Geistigkeit" des Ehegatten paßte die ideale Zusammenarbeit mit seiner Frau Olga. Sie gab den Bestrebungen des Mannes die stimmphysiologisch-praktische Verankerung; sie stand ihm tatkräftig zur Seite während der vielen in- und auslandsdeutschen Singwochen, die u. a. regelmäßig auch nach Holland, der Schweiz, Finnland führten; sie begleitete ihn in unzähligen winterlichen Abendsingwochen ins Reich, stand ihm bei während seiner Tätigkeit als Leiter der Dortmunder Jugendmusikschule in den Jahren 1925/29 und später als Leiter seiner eigenen privaten Singschule in Stuttgart. Man erkannte in den Gesetzen der Resonanz etwas Irreales, über bloße anatomische und physiologische Erkenntnisse Hinausstrebendes: „Im Atem haben wir gerade das Grenzgebiet zwischen dem rein Körperlichen und dem Geistigen zu suchen, und indem unser ganzes Singen im Atem selber ruht, haben wir es unaufhörlich mit einem Herüber- und Hinüberschwingen dieser beiden Welten zu tun" — so lautete ihrer beider stimmbildnerisches Bekenntnis.

Daß Hensel immer stiller geistiger Führer bei seinem Kampf gegen alle seelenlose Technisierung blieb, mag als ein weiterer Charakterzug einer lauteren Persönlichkeit hinzukommen. So war es auch nicht taktische Vorsicht, daß der geistige Führer der Finkensteiner Liedbewegung, die 1933 über den Reichsbund Volkstum und Heimat organisatorisch in die höheren Gemeinschaftswelten des Dritten Reiches aufging, eigentümlicher Weise für die beiden Monatsstreitschriften seiner Liedbewegung nicht verantwortlich zeichnete: den seit 1922 bestehenden „Finkensteiner Blättern" stand sein Apostel Konrad Ameln vor, und die Herausgabe der seit 1931 bestehenden Monatszeitschrift „Lied und Volk", in die die vorstehenden Blätter übergingen, tätigte Friedrich Struwe. Aber überall, in und zwischen den Zeilen dieser Schriften, spürte man die Hand des geistigen Urhebers Walther Hensel.

Wo steht Walther Hensel heute? In seinem „Weg und Ziel", des singenden Quells 3. Teil, beschreitet er zum ersten Mal unter Benutzung zeitgenössischer Spruchdichtung Wege eines neuen musikalischen Hymnus. 1936 legt er seine musiktheoretischen Erkenntnisse in einer „Musikalischen Grundlehre für Laien" auf. Die Musik wird zur angewandten Bewegung in seinen eurhythmischen Schulungsversuchen. Und was er schon 1932 in der Vertonung des „Spieles vom Kaiserreich und Antichrist" anhub, es wird fortgesetzt in seinem Märchenspiel „Bruder und Schwester". Musik, Sprache und Bewegung, sie wollen im geistigen Zuge unserer Zeit zu einer höheren Einheit zusammenfließen.

Unaufhörlich aber predigt Walther Hensel eine verbreiterte Singgemeinden-Führerschulung. Soll der Ruf eines Mannes verhallen, der wie kein anderer das erlebte Erbe des deutschen Volksliedes in sich trägt? Und an den die Besten der Nation glauben, wie Erwin Guido Kolbenheyer, der über Walther Hensel sagt: „Wie jene Meister mittelalterlichen Lebensstils, die das Werk wirken und den eigenen Namen vergessen ließen, hat dieser bedeutende Chorführer des Volksgesanges gewirkt. Es wird gleichwohl wenige Musiker des heutigen Deutschland geben, die so weit und volkerschließend gewirkt haben."

Standpunkt und Ziel der deutschen Volksmusik.

Von Carl Hannemann, Hamburg.

Wer heute in der praktischen Volksmusikarbeit steht, der weiß, wie groß in weiten Kreisen unseres Volkes die Unklarheit über die Bedeutung der Volksmusik für den Aufbau eines gesunden Musiklebens und damit für unser völkisches Leben ist. Eine Unklarheit, nicht nur bei vielen Leitern von Betriebssinggemeinschaften, sondern auch bei manchem für die Musikerziehung Verantwortlichen. Fragen wir nach den Gründen, so wird als wesentlicher der zu nennen sein, daß es immer besonders schwer ist, allgemein politische Erkenntnisse auch kulturpolitisch in die Tat umzusetzen, daß der Kampf um völkische Erneuerung um so schwerer wird, je mehr er sich nach innen wenden muß, wenn die Erneuerung eine gründliche sein soll. Der Nationalsozialismus hat den abgewerteten Begriff Volk wieder aufgewertet. Damit sollte auch die Volksmusik wieder zu Ehren gekommen sein und an ihrem, für ein organisches Musikleben notwendigen Platz stehen. Bis das aber erreicht sein wird, muß noch mit mancher liberalistischen Anschauung aufgeräumt werden.

Eine dieser veralteten Denkweisen ist die Gleichsetzung von unten und oben mit unvollkommen und vollkommen, die Verwechselung von primitiv mit dürftig oder kümmerlich. Volksmusik ist vielen heute noch Musik für die Anspruchslosen, für die geistig Armen. In einer „programmatischen" Rede während der Musiktage einer Großstadt wurde behauptet, daß „Hausmusik wohl eine anständige Leistung sein, aber niemals als Kunst gelten könne". Es soll sogar für die Musikerziehung Verantwortliche geben, die die Volksmusik als eine dem Nationalsozialismus drohende Gefahr bekämpfen. Schon ein Blick in die Musikgeschichte Anfang des 19. Jahrhunderts würde den Betreffenden das Gegenteil beweisen.[1]

Ein gesundes Musikleben muß ebenso organisch gewachsen sein wie der Wald. Bodenbewachsung, Unterholz und Hochstammwald sind eine wahre Lebensgemeinschaft. Wird ein Teil zerstört, so wird damit das Ganze zerstört. Die stolzesten Bäume werden eingehen, wenn die Bodenbewachsung eingeht. Alle drei sind aus ein und demselben Boden gewachsen. Wenn sie leben wollen, müssen sie in ihm verwurzelt bleiben. Der Höhe des Wachstums entspricht die Dichte. Die Bodenbewachsung ist am dichtesten, der Hochstammwald am lichtesten gewachsen. Wie bei allem Leben ist auch im Wald der Kreislauf der Kräfte, den man kurz mit den beiden Worten „aus" und „für" bezeichnen könnte. Nur das, was aus dem Boden gewachsen ist, wird für den Boden da sein können und ihm durch Frucht und Laub neue Kräfte geben können.

Dieses Bild von der Lebensgemeinschaft des Waldes sagt uns deutlich, wie ein gesundes Musikleben gewachsen sein müßte, wenn wir Boden mit Volk, Bodenbewachsung mit Volksmusik, Unterholz mit Hausmusik, Hochstammwald mit Konzertmusik gleichsetzen. Wir brauchen nur das, was von der Lebensgemeinschaft des Waldes und ihren Lebensgesetzen gesagt worden ist, wörtlich auf das Musikleben zu übertragen und zu durchdenken, dann kann es eigentlich keine Unklarheit mehr geben. Wir wissen dann, daß jedes Musikleben ohne eine dichte Volksmusik zerfallen muß, weil der Kreislauf der Kräfte unterbrochen ist; daß eine volksentwurzelte Konzertmusik keinen Wert mehr für ein Volk haben kann, weil sie nicht mehr aus dem Volk gewachsen ist. Nur dadurch, daß ein Volk singt, seine Lieder singt, hat es Verbindung und Zugang zu den Werken seiner Meister. „Nur wer selbst gestaltet, kann

[1] Besonders dargestellt in dem Buch „Die bürgerliche Musikpflege" von Eberhard Preußner. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Geſtaltetes verſtehen." Das Singen iſt alſo ein Teil des Kreislaufes der Kräfte, der allein dahin führt, daß die Meiſterwerke wirklich für ein Volk da ſein können.

Die Folgen eines entwurzelten Muſiklebens, das irrtümlich glaubte, daß das Konzert die alleinige Form einer Muſikpflege ſein könne, machen ſich noch allzu deutlich bemerkbar. Es ſei nur auf eine Tatſache hingewieſen. Überall bricht ein neues Muſizieren auf als Ausdruck deſſen, was wir erleben: In der HJ, in der NSG „Kraft durch Freude", in allen Formationen der Partei. Neue Singebücher, neue Liederblätter bringen uns einen Reichtum an alten und neuen Volksliedern. Aber überall dieſelbe Not: im Volk ein wohl noch nie da geweſener Wille zum Muſizieren, aber ein großer Mangel an geeigneten Volksmuſikleitern, weil das große Heer der Muſiker durch eine falſche Muſikerziehung ohne die Grundſchule der Volksmuſik, ohne die kein volksverwurzelter Muſiker ſein kann, als Generalſtäbler erzogen worden iſt. Es fehlen uns die Generalſtäbler der Muſik, die aus dem Frontſoldatentum hervorgegangen ſind. Es wird einem Generalmuſikdirektor beſtimmt nicht ſchaden, wenn er auch fähig iſt, gelegentlich mit einem Betrieb ſo zu ſingen, daß er die Menſchen wirklich anpackt. Das wird ihn nicht erniedrigen, ſondern erhöhen. Es iſt aber keine ſeltene Tatſache, daß ein Landarbeiter einfacher, ſchlichter und packender mit den Volksgenoſſen ſingen kann als ein Muſiker mit 4 Jahren Hochſchulſtudium. Das erfahren wir faſt in jeder Schulungswoche.

Um dieſem Mangel an Volksmuſikleitern abzuhelfen, tun die für die Zukunft der Volksmuſik am meiſten verantwortlichen Organiſationen alles, um ſich die notwendigen Leiter für Volksmuſik zu erziehen. An den Hochſchulen für Muſik in Charlottenburg und Weimar ſind regelmäßige Lehrgänge für die HJ. Im nächſten Jahr wird die Reichsmuſikſchule der HJ in Hirſchberg in Schleſien eröffnet. In den Muſikſchulungslagern der HJ werden die Bannmuſikreferenten und die Untergaureferentinnen geſchult. Die einheitliche Ausrichtung der geſamten Muſikarbeit geſchieht jährlich einmal in den Reichsmuſiktagen, die in dieſem Jahr in Stuttgart ſind. Bald wird jeder Bann bzw. jeder Untergau eine Spielſchar haben, deren Führer in den HJ-Schulen ausgebildet werden. Hier handelt es ſich um eine allgemeine muſiſche Ausbildung. Wenn nun noch auf das Volksliedſingen der HJ im Rundfunk anhand der Lieder- und Muſikblätter hingewieſen wird, dann iſt das Weſentliche aus der umfangreichen Muſikarbeit der HJ genannt worden.

In enger Zuſammenarbeit mit der HJ ſteht die Volksmuſikarbeit im Amt Feierabend der NSG „Kraft durch Freude". In dieſem Jahr werden im ganzen Reich Schulungswochen gehalten: Reichsarbeitswochen für das geſamte Volks- und Brauchtum, bei denen das Singen und Muſizieren eine beſondere Rolle ſpielt, Reichsſchulungswochen für Singleiter und Reichsſingwochen. Ich ſchreibe dieſen Aufſatz während der Reichsſingwoche in der SA-Albhütte am Traifelberg bei Reutlingen, die mit achtzig Teilnehmern überbelegt iſt. Dieſe Schulungswochen umfaſſen wirklich einen Ausſchnitt „Volk": vom Lehrer an der Hochſchule für Muſik bis zum Arbeitskameraden vom Dorf und aus dem Betrieb. Und jeder iſt mit gleicher Begeiſterung dabei. Auch in dieſer Singwoche haben mir die Muſiker wiederum erklärt, daß ihnen eine ganz neue Welt aufgegangen ſei. In faſt allen Wochen ſind alle Formationen der Partei vertreten. Ergänzt wird die Schulungsarbeit durch viele Wochenendſchulungen. Hier und dort wachſen Volksmuſikſchulen, kleinere und größere. In Stuttgart hat die NSG „Kraft durch Freude" eine Volksmuſikſchule mit 70 Lehrkräften und rund 800 Schülern. Anfang dieſes Jahres wurden die Lehrkräfte dieſer Schule in einem Wochenendlehrgang geſchult. Weitere Schulungswochen, auch für Inſtrumentalſpiel, werden zum Winter eingerichtet werden. Ungefähr hundert Singgemeinden ſind in der NSG „Kraft durch Freude" die Kampftruppen für ein neues Volksmuſizieren. In allernächſter Zeit wird auch das Amt Feierabend eigene Singblätter fürs ganze Reich herausgeben, die nicht nur eine neue Zuſammenſtellung von Liedern, ſondern zugleich Vorſchläge für die Geſtaltung der betreffenden Feiern bringen werden.

Rechnet man zu dem allen die Arbeit der Fachſchaft für Volksmuſik in der Reichsmuſikkammer und das Muſizieren in allen anderen Formationen der Partei, dann ergibt ſich das vollſtändige Bild eines aus einem neuen völkiſchen Leben wachſenden Volksmuſizierens.

Grundlegend wird sich noch die Erziehung unseres Musikernachwuchses ändern müssen. Die Umschulungskurse der Reichsmusikkammer für Privatmusiklehrer versuchen Versäumtes nachzuholen. Alle Erziehungsstätten für Musiker sollten heute besorgt sein, daß nicht wieder das Notwendigste versäumt wird. So wie jeder Baum durch die Bodenbewachsung hindurchwachsen muß, so kann es in einer gesunden Musikerziehung keinen Musiker geben, der nicht durch die Volksmusik hindurchgewachsen ist, keinen Instrumentalisten, der nicht die Grundschule des Singens durchgemacht hat, keinen Spitzenchor, der nicht in der Volksmusik verwurzelt ist und bleibt. Kurz: Erst aus einer neuen deutschen Volksmusik kann eine neue eigenartige (unserer Art eigene) Haus- und Konzertmusik, kann ein neues deutsches Musikleben wachsen.

Damit wäre auch die ursprüngliche Verbindung zwischen Musik und Leben wieder da: Wenn wir das singen, was wir leben und leben, was wir singen. Dann hat die Musik auch wieder einen ganz unmittelbaren Einfluß auf alles Leben. Sie kann wesentlich helfen, eine Gemeinschaft aufzubauen. Einen sicheren Maßstab für das, was aufbauende Musik ist, gibt das wahre Volkslied aller Zeiten. Es ist der ursprüngliche Sinn alles Volksmusizierens, die Menschen zu einer gesunden Lebensverbundenheit zu führen. Damit hat die Volksmusik eine wesentliche politische Aufgabe, die in der Zusammenarbeit von HJ und der NSG „Kraft durch Freude" am deutlichsten erkannt und zielbewußt gelöst wird.

Die uns aus der Hoch-Zeit der Geschichte unseres Volkes überlieferten Volkslieder, Volkstänze, Spiele, Laiche, Märchen und Sagen erscheinen uns zuerst oft wie vereinzelte, aus einem Wasser hervorragende Inseln. Je tiefer wir aber nach einem Zusammenhang forschen, desto mehr erkennen wir, daß sie sichtbare Punkte einer versunkenen, einst einheitlichen Welt, daß sie gestalteter Ausdruck einer einheitlichen germanischen Weltanschauung sind, die durch fremdrassige Einflüsse verwässert und zersetzt worden ist. Diese Lieder heute singen, diese Tänze heute tanzen, diese Spiele und Laiche spielen, die Märchen und Sagen erzählen, kann nur den einen Sinn haben: diese in knappste künstlerische Form gedichtete (verdichtete) Weltanschauung zu neuem Leben zu erwecken und dadurch den Einzelmenschen und unser Volk politisch zu formen. So kann das Lied, richtig gesungen, Leben zeugen, so wie das Leben das Lied zeugt.

Das Lied, der Tanz, das Spiel sind Frucht unseres völkischen Lebens. Sie sind das Volkstum. In ihm spiegelt sich unsere durch Blut, Boden und Rasse bedingte Eigenart, die den andern augen- und ohrenfällig sagt: so sind wir, das heißt: nicht besser als jede andere Rasse aber anders, eben deutsch. Das Deutschtum im Ausland sagt uns am deutlichsten, daß dieses Volkstum die stärkste, innere Waffe eines Volkes gegen alle fremdrassigen, zersetzenden Einflüsse ist. So lange ein Volk sein ihm eigenartiges Volkstum hat und bewahrt, ist es unsterblich. Nur ein fruchtloser Baum muß sterben.

Volksmusik im Spiegel der Lobeda-Literatur.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Die Geschichte hat bereits ihr Wort über die Jugendmusik der Vor- und Nachkriegsjahre gesprochen. Ihre vielfältige, oft zwiespältige, immer aber verantwortungsschwere Erbschaft ist in die Hände der Hitler-Jugend übergegangen. Soweit die Begriffe Jugendmusik und Volksmusik nicht zueinander hinüberspielen, ja sich decken — und sie tun dies, ihrer inneren Struktur wie ihrer zeitgebundenen Marschroute nach — bemerken wir auch das selbständige Erbe der Volksmusik in den mannigfachen Erscheinungen unseres heutigen Kulturlebens. Wohlerprobt in langen Jahren der Reifung, verlangt auch sie mit gestählter Kraft gebieterisch Anteil und Einordnung in das werdende Reich. Und sie wird heute, frei von den Fesseln archaistischer Rückwendungen und absonderlicher Glaubenskulte, in demselben Maße wieder ‚Jugendmusik', wie unser Volk sich in der neuen Einheit des Staates verjüngt. Es gibt, entwicklungsgeschichtlich wie auch praktisch gesehen, keine ‚Antinomie' sondern nur eine ‚Dia-

lektik', keinen inneren Widerſpruch, ſondern nur eine ausſpracheoffene Angleichung zwiſchen Jugendmuſik und Volksmuſik.

Dieſes feſtzuhalten, erachten wir für notwendig, da auch innerhalb eines beſtimmenden Frontabſchnittes der deutſchen Volksmuſikbewegung ſich die Kraftfelder der beiden obigen „Lager" wechſelſeitig durchdrangen und noch durchdringen. Wir meinen jenen volksmuſikaliſchen Abſchnitt, der — aus dem „Nebenprodukt" eines ſozialpolitiſchen Kampfprozeſſes der Nachkriegsjahre aufgebaut — ſein Symbol in dem Begriff „Lobeda", in dem Namen einer bekannten thüringiſchen Tagungs- und Jugendburg, fand. Die „Lobeda"-Singbewegung erſtand aus gewerkſchaftlich organiſierten Kreiſen, entwickelte ſich auf der Plattform des früheren Deutſchnationalen Handlungsgehilfen-Verbandes (DHV).

Uns intereſſieren hier nicht die parteipolitiſchen Auseinanderſetzungen der vergangenen Jahre, die ſich rund um dieſe machtvolle, ſozialpolitiſch ſtets nationalverbindliche Organiſation erhoben, ſondern die kulturpolitiſchen Früchte, die hier erwuchſen. In der geiſtigen Haltung, in der künſtleriſchen Formung wurde der Hamburger Carl Hannemann der Führer der „Lobeda"-Singbewegung. Ihre Gruppen erſtreckten ſich bald über ganz Deutſchland, von Danzig über Mittel- und Weſtdeutſchland bis nach Süddeutſchland. Hannemann, der ſein Organiſtenamt zuliebe dieſer hohen Sendung aufgab (ohne es während ſeiner langjährigen „Lobeda"-Arbeit an ſittlicher Religioſität fehlen zu laſſen), erkannte von dieſer ſozialpolitiſchen Warte aus mit beſonderer Klarheit das innere Mißverhältnis, ja die öde Kluft zwiſchen der Muſizierhaltung unſeres Volkes und den Formen ſeiner „vergeſellſchaftlichten" Kunſtäußerungen. Eine ſolche Erkenntnis war an und für ſich nichts Neuartiges, lag ſozuſagen in der Luft, wie Walther Henſels Finkenſteiner Liedbewegung und die rege Kulturarbeit vieler anderer volks- und jugendmuſikaliſcher Gruppen der Nachkriegsjahre erkennen ließen, hinüber bis zu den nationalen Entäußerungen marxiſtiſcher Geſellſchaftstheorien.

Carl Hannemann ſpannte ſich mit überzeugungsvoller Energie, mit der ganzen Wucht einer bekenntnisſtarken Einſeitigkeit in dieſes ſoziologiſche Diskuſſionsfeld ein. Auch er erkannte die Notwendigkeit einer Neugeburt der volkhaften muſikaliſchen Kunſt aus dem deutſchen Volkslied, namentlich desjenigen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Von der Plattform einer „Männerbund"-Organiſation aus (die der DHV in der Sammlung der männlichen Angeſtelltenſchaft errichtete) nahm er ſich beſonders die teilweiſe etwas fragwürdig und verkalkt gewordene Singweiſe der deutſchen Männerchöre aufs Korn. An Heftigkeit einer beiderſeitig heilſamen, äußeren wie inneren Auseinanderſetzung hat es in der Zwiſchenzeit auf Seiten dieſer Mächtegruppen nicht gefehlt. Die im Lager des deutſchen Männerchorgeſangs zur Norm erhobene Vierſtimmigkeit wurde von Hannemann und ſeinen Leuten zugunſten einer Vielſtimmigkeit berannt. Die Zeit der Herausgabe eines geeigneten Liederbuches war herangereift. In der Hanſeatiſchen Verlagsanſtalt, Hamburg, ſtand jederzeit ein anerkannter, machtvoller Kulturverlag zur Verfügung. Und ſo gab Carl Hannemann im Jahre 1930 den erſten Band des „Lobeda"-Singbuches für Männerchor heraus. Es erhielt einen beſtimmenden Schatz auf uns überkommener Volkslieder und volkstümlicher Geſänge in originalen Faſſungen und in zeitgenöſſiſchen Bearbeitungen, vom einfachſten zweiſtimmigen bis zum fünfſtimmigen Satz.

Mit der Herausgabe dieſes erſten Liederbandes war nicht nur der mächtige Grundpfeiler zur Ausrichtung der Lobeda-Singbewegung errichtet, dem Kern volksmuſikaliſcher Verankerung eine widerſtandsfähige Hülle gegeben, ſondern auch der Standpunkt zu einer weiteren Umreißung der volksmuſikaliſchen Beſtrebungen Carl Hannemanns abgeſteckt. Die Zeit der machtvollen Behauptung, aber auch der zwieſpältigen Stilauseinanderſetzung brach für die Lobeda-Bewegung an. Es zeigte ſich, daß Hannemanns Singbeſtrebungen auf einen fruchtbaren Boden bei den deutſchen zeitgenöſſiſchen Komponiſten fielen. Nach und nach hatten ſich als Mitſtreiter für die ideale Sache eingeſtellt: Walter Rein, der volksverwurzelte „Schulmeiſter" mit ſeinem weitgeſpannten melodiſchen Atem und der klaren Harmonik (deſſen „O Deutſchland, Deutſchland, Vaterland" auf Feiern und Feſten der Deutſchen nationalverbindliche Geltung erlangen müßte!); der ſtille Romantiker und Idylliker Armin Knab, Meiſter eines unauffällig-edlen Volksliedſatzes; die muſikantiſchen Draufgänger Hans Lang

und Hermann Erdlen (deſſen knorriger Kanon „Der Teufel ſoll verſinken“ zu Unrecht heute etwas in Vergeſſenheit geraten iſt!); Ludwig Weber, der weitſichtige Erarbeiter neuer, kunſtbindender Formgeſetze des Gemeinſchaftsmuſizierens; und der ſchlagfertige Rhythmiker Ernſt Lothar v. Knorr (der in ſeinem viel zu unbekannten „Nun hebt ein neu Marſchieren an“ einen muſtergültigen Beitrag zur muſiſchen Durchdringung des Werktags lieferte) — um nur die hauptſächlichſten, den Ideen der „Lobeda“-Bewegung bis heute treu gebliebenen Mitſtreiter zu nennen.

Es war ſelbſtverſtändlich, daß durch eine ſolche Mitarbeit zeitgenöſſiſcher Komponiſten die Herausgabe eines zweiten Bandes des „Lobeda-Singbuches für Männerchor“ (Hamburg, 1933) nur beſchleunigt wurde. Nach dem Vorbild der Zelterſchen Liedertafel ſuchte man nach einer ſinnvollen Formgebung geſelligen, nicht konzertmäßigen Laienmuſizierens. Die Komponiſten waren mit Kanons, Tiſchgebeten, Tiſchſprüchen, Rundgeſängen auf dem Plan, um dieſem Ideal tönenden Ausdruck zu geben. Ohne in einen übertriebenen Archaïsmus zu fallen, prägte dabei die „Neue Linie“ das vokale Geſetz, um mit einfachen polyphonen Mitteln die Klarheit der Form zu beſtimmen. Die hier aus den verſchiedenſten Lagern der Kirchen-, der Volks- und der Jugendmuſikbewegung zuſammengefundenen Tonſetzer erſchloſſen ſich aus der Einheitlichkeit einer „Lobeda-Haltung“ auch das Geſetz einer Einheitlichkeit des Stiles, trotz der mannigfaltigſten künſtleriſchen Temperamente.

Die künſtleriſchen Expanſionskräfte, die dieſen zweiten Männerchorband erſtehen ließen, konnten ſich ebenſowenig ausſchließlich an der Muſizierhaltung des 16. und 17. Jahrhunderts orientieren wie an einem reinen Männerchorſingen. Denn auch die „Praxis“ war hinter der „Theorie“ nicht zurückgeblieben: zu den Männern ſtießen die Frauen. Die neue Formierung der Singgruppen machte die Herausgabe des erſten Bandes des „Lobeda-Singebuches für Gemiſchten Chor“ (Hamburg, 1934) erforderlich, in dem ſich Volksweiſen in alten und neuen Bearbeitungen vorfanden, unter ihnen auch zum erſten Mal romantiſche Weiſen des 19. Jahrhunderts. („Kein ſchöner Land“.)

Dem Zuſammenfinden der Geſchlechter folgte die „Emanzipation“ auf dem Fuße. Die Herausgabe eines „Lobeda-Singbuches für Frauenchor“ (Hamburg, 1936) mit altem und zeitgenöſſiſchem Liedgut in vorwiegend dreiſtimmigem Satz war ein Spiegelbild, wie hier „frauliche Elemente“ das Feld geſellſchaftlicher Muſizierformen bereicherten. Der Frage des häuslichen Muſizierens, auch zuſammen mit Kindern, wurde erſtmalig in der Geſchichte der Lobeda-Singbewegung durch die dieſem Frauen-Liederbuch beigegebenen inſtrumentalen Sätze beſondere Bedeutung verliehen. Vom muſikaliſchen Männerbund, von der beiderſeitigen Muſiziergemeinſchaft fand man in den Schoß der Familie zurück. Die Gemeinſchaft wurde „individualiſiert“.

Die innere Freiheit, die man durch eine ſolche Auflockerung und Erweiterung gewonnen hatte, half über Rückſchläge und Verkrampfungen, die allen geiſtigen Bewegungen nicht erſpart ſind, ſpielend hinweg. Im Gegenteil, die künſtleriſchen „Expanſionskräfte“ waren bei weitem noch nicht erſchöpft. Man ſah ſich nicht nur genötigt, von den vorliegenden Liederbüchern einzelne Sonderhefte mit beſonderen Themen abzuzweigen (Arbeitslieder, Weinlieder uſw.) — Beſtrebungen, die ſich ſpäter auch in den neun bisher vorliegenden Heften der Lobeda-Chorblätter für Gemiſchten Chor fortſetzten — man fand aus einer ſolchen Freiheit auch die Grundhaltung für weitere Spielformen. Neue Muſizierkreiſe zirkelten ſich ab; in ihnen wurde der gute Hausgeiſt der „Improviſation“ eingefangen, der im Gegenſatz zu der Haltung einer veräußerlichenden „Interpretation“ ſeit jeher Ausdruck des ſtarken Muſiziertriebs der Lobeda-Bewegung war.

Immer klarer, zumal im Zuge wachſender politiſcher Erſtarkung, hob ſich dabei die Notwendigkeit hervor, der volksmuſikaliſchen Erweiterung auch für die Geſtaltung von Feſten und Feiern ſtärkeren Ausdruck zu geben. Für ſolche ſelbſtzugeſtaltenden Feſte und Feiern liegen bisher 30 Singblätter vorwiegend zeitgenöſſiſcher Schöpfung vor: für das Thema Advent, Weihnachten, Lenz, Wandern, Liebe, Vaterland, Soldaten, Marſchieren, Werkmuſik, Tag der nationalen Arbeit uſw. Leichte Singbarkeit, einfache Stimmigkeit iſt wiederum oberſtes



Privataufnahme

Carl Hannemann

Reichsmusikreferent der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“



Aufnahme Illenberger, Stuttgart

„Offenes Liedersingen“

der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“



Lobeda-Sänger in der Betriebsgemeinschaft



„Offenes Liedersingen"
der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

(Aufnahmen Illenberger, Stuttgart)

Gebot. Inſtrumente, unter ihnen erſtmalig das Klavier, können ad libitum eingebaut werden; oft ſind die inſtrumentalen Begleitſtimmen auch nur improviſierend angedeutet, ſo daß der Vorzug dieſer Blätter in ihrer äußeren Vielſeitigkeit und ihrer phantaſiezeugenden Beweglichkeit beſteht.

Von hier bis zur Schaffung repräſentativer Feſtkantaten iſt ein folgerichtiger Weg. Er wird beſchritten durch 11 Hefte der Lobeda-Spielblätter für Feſte und Feiern, die als weitere inſtrumentale Ergänzungen zu den Singblättern gedacht ſind. Erweitert wird dieſe Form noch durch die Lobeda-Spielhefte. Hier finden wir Knorrs prachtvolles „Nun hebt ein neu Marſchieren an" wieder, mit ſchmiſſiger Klavierbegleitung. Und Reins zwei Spielmuſiken nach Volksliedern, namentlich ſeine Variationen über „Es liegt ein Schloß in Öſterreich" für Streichquartett und Flöte; ſie gehören in ihrer klanglichen Durchſichtigkeit und melodiſchen Innenſpannung zu dem beſten, was Rein geſchrieben hat. Der ad libitum-Charakter ſeines inſtrumental oder vokal gehaltenen „Innsbruck" leitet in ſeinen Variierungsmöglichkeiten über zu den großangelegten Kantaten der Lobeda-Bewegung, wo bisher eine gewiſſe Idealform der gemeinſchaftlichen, inſtrumentalen und vokalen Muſizierhaltung erreicht wurde. Rein (Der Pfalzgraf am Rhein), Knorr (Brüder, wir halten Totenwacht) und Micheelſen (Sommerkantate) ſind hier am Werk; allerdings mit ſtarker ſtiliſtiſcher Unterſchiedlichkeit, wie ſich durch den Hinzutritt des herb-asketiſchen Micheelſen zeigt.

Auch die Hausmuſik und mit ihr die kleinere Spielform wird vorgetrieben. Man droht dabei allerdings in einer gefährlichen Sappe zu landen, denn eine hier eingeriſſene ſtiliſtiſche Experimentierſucht hat mit jenem freudig und temperamentvoll improviſierenden und experimentierenden Spieltrieb, dem wir bei der volksmuſikaliſchen Formſuche der Lobeda-Bewegung ſo gern Gefolgſchaft leiſteten, nichts mehr gemein. Micheelſens Klavier-Spielmuſiken halten wir in ihrer krauſen, geſpenſterhaften Atonalität, in ihrer klanglichen Originalitätsſucht für ausgeſprochen ungeeignet, um unverbildet empfindenden Menſchen auf der Ebene der Volksmuſik irgend etwas zu geben; daß Micheelſen dieſes ſtiliſtiſche Experimentierfeld entwicklungsmäßig inzwiſchen zugunſten gemeinſchaftsmuſikaliſch wertvollerer Schöpfungen verlaſſen hat, beleuchtet die ſchöpferiſchen Eigenſchaften dieſes aufſtrebenden Komponiſten in einem günſtigen Licht. Auch der friſche Knorr gibt ſich auf dieſem hausmuſikaliſchen Gebiete konſtruktiv-nachdenklich; eine ſtereotype Vorliebe für altertümliche Quartparallelen ſchadet dem ſtillen Glanz der Blockflöten wenig; wohl aber ſchadet es, wenn man ſolche Manieren — wie es der inſtrumentale ad libitum-Charakter freiſtellt — den ſchärferen „Mixturen" der Geige und der Oboe übertragen will; auch hier ſollte allein das Inſtrument die ſtilbeſtimmende Haltung ergeben. Überzeugender iſt der orgelartige Legato-Stil Paul Höffers in ſeinen Klavier-Variationen über zwei Volkslieder gerundet; ebenſo Reins Sonatine für Geige oder Blockflöte und Klavier ſowie ſeine Spielmuſik für Klavier; trotz der Miſchakkordik iſt der Klavierſatz gut und klingend; gelegentliche Klangreibungen werden durch die Logik des linearen Stimmgefüges neutraliſiert, dem das typiſche Reinſche Melos ſtets die das Ganze zuſammenhaltende Spannkraft gibt.

Es ſei noch erwähnt, daß ſämtliche hier beſprochenen Muſikalien in der Hanſeatiſchen Verlagsanſtalt, Hamburg, erſchienen ſind.

Wir kommen zum Schluß. Der erſte Lehrgang der „KdF"-Singeleiter in einer Jugendherberge bei Todtnau im Schwarzwald iſt beendet. KdF-Singeleiter aus Bayern, Württemberg, Baden und Heſſen-Naſſau waren zugegen. Leiter des Lehrgangs war der Reichsmuſikreferent in der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" — Carl Hannemann! Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß der Nationalſozialismus — nachdem die DHV-Angeſtelltenſchaft in die Deutſche Arbeitsfront aufgegangen iſt — ſich des Aufbaus ſolcher volksmuſikaliſch wichtiger Kräfte, wie Hannemann ſie beſitzt, geſichert hat. Hannemann ſteht hier zweifellos auf ſeinem Platz. Zehn weitere Schulungslager in anderen Gauen Deutſchlands ſollen noch in dieſem Jahre folgen. Auch in Thüringen, auf Schloß Lobeda? Denn Sinnbild und Geiſt bleiben

bestehen, auch wenn die Formen im Wechsel der Zeiten sich ändern oder, wie hier, vielmehr höheren Bestimmungen zugeführt werden. Und an dem Schreiber dieser Zeilen ziehen noch einmal im Geiste die pfingstlich durchsonnten, wein- und liedfrohen Tage des letzten großen Lobeda-Frühlingstreffens, das Würzburg des Jahres 1934, vorüber. Auch der geladene Gast verspürte am eigenen Leibe das starke Band einigender Volksgemeinschaft, das hier die Macht des Volksliedes um Stadt und Dorf schlang.

Neue Lobeda-Literatur — Nachtrag.

Auch die jüngsten Musikalien-Veröffentlichungen, die die Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, in unverändert gebliebener Regsamkeit weiterhin herausgibt, zeigen — musikstilistisch wie soziologisch gesehen — die entwicklungsmäßige Weite, mit der jene musikalische Mächtegruppe, die man mit „Lobeda"-Singbewegung zu umreißen pflegt, ins volksmusikalische Treffen zieht.

Die Reihe der Lobeda-Spielhefte ist durch den Verlag um ein weiteres halbes Dutzend bereichert worden. Ernst Lothar von Knorr hat seine „Lieder der Arbeit", nach zeitnahen Texten von Oppenberg und Zemke, (die es auch für einstimmigen Gesang im Lobeda-Singblatt 34, ferner für Stimmsätze für Blasorchester bereits gibt), für einstimmigen Gesang und Klavier mit Vorspielen gefaßt. Für Arbeitsdienst- und Werkschar-Formationen durch ihre rhythmischen Kräfte gut geeignet. — Walter Rein hat Worte von Hans Friedrich Blunck „Her zu uns, wir schreiten" als Marsch und Lied für Klavier gesetzt. Vollgriffig im Satz, wandelt er hier auf seine männliche Art Knorrsche Pfade; ob sein Opus die Volkstümlichkeit des gattungsgleichen Knorrschen „Nun hebt ein neu Marschieren an" erlangen wird, möge die Zukunft beweisen.

Auch die hausmusikalische Seite ist innerhalb dieser Reihe reich bedacht. Reins Sonatine für Geige und Klavier zeichnet sich durch leichteste Spielbarkeit aus; sie ist frei von Spannungen einer romantischen Harmonik, die der Komponist bewußt ausgeschaltet hat, und eine teilweise frei eingeführte Mischakkordik erhält ihren Sinn aus dem polyphonen Ablauf des Ganzen. Auch Reins zwei Serenaden-Heftchen für drei Melodie-Instrumente (man beachte den Zusatz „Melodie") zeigen den gleichzeitig lichten wie herben Stil des nach unbedingter Einfachheit strebenden Komponisten; dieser Stil verlangt von den Spielenden eine ganz bestimmte Haltung, die sich auch darin bekundet, daß Rein die Ausführung der (sich, wie er sagt, aus der Musik ergebenden) Dynamik den Musizierenden überläßt. Die „alternatim"-Praxis aus der Zeit des barocken Collegium musicum wird hier weiter verfolgt, die Sätze können in gemischter Besetzung und nach verschiedenen Instrumentalgruppierungen ausgeführt werden. — Das gilt auch für die neun leichten Spielmusiken Knorrs, die — dreistimmig im Satz und kleine Vorspiele zu in der Lobeda-Literatur festgehaltenen Volksliedern darstellend — für verschiedene, allerdings nicht vorgeschriebene Instrumente gedacht sind. Im übrigen muß gesagt werden, daß Knorr hier nicht so leicht arbeitet wie in seiner ursprünglicheren Chorliteratur, und daß hier seine Neigung zu harmonischen Parallelkoppelungen (Dreiklang) manieriert zu werden droht.

In Gerhard Maaß' Kleinem Hauskonzert für allerlei Instrumente hat die alternatim-Praxis einen Höhepunkt erreicht. Der Komponist, der sich unseres Wissens damit zum ersten Mal in die Lobeda-Literatur einreiht, schreibt hier für die verschiedensten Arten der Instrumental-Gruppierungen. Sie lassen nicht nur ein instrumentales Auswechseln, sondern auch einen Fortfall einzelner Stimmen zu (die im Klaviersatz mitruhen). Diese Art dieser sicherlich aus der Praxis geborenen alternatim-Form dürfte angesichts der meist ständig wechselnden Zahl von Hausmusik-Laien zur Nachahmung sehr zu empfehlen sein. Auch in diesem Werk merkt man Maaß den rhythmischen Musikanten an, während seine polyphone Stärke in der kanonischen und imitatorischen Stimmführung ruht.

Die Reihe der Lobeda-Kantaten schließlich ist durch die Marienkantate über ein altes Tanzlied aus dem Rheinland für gemischten Chor und Instrumente aus der Feder von Karl Marx wirkungsvoll bereichert worden. Der Satz besticht durch die sichere, handwerklich fundierte polyphone Hand des feinsinnigen Münchener Komponisten.

Zehnjahrfeier der Städtischen Singschule zu Heidelberg.

(10. und 11. Juli 1937.)

Von Albert Greiner, Augsburg.

Wie schön ist doch dieses Heidelberg immer wieder aufs neue! — — — im Zauber seiner Landschaft — — — in der Ehrwürdigkeit seiner Geschichte — — — mit seinen frohen, aufgeschlossenen Menschen!

Und erst seine singenden Kinder!

Der kunstsinnige Oberbürgermeister hatte ihnen diesmal durch zwei Tage das Wort gegeben — zur Geburtstagsfeier der Städtischen Singschule — und sie nützten es reichlich und schön!

Ich war dabei. Denn: eine gütige Fügung hatte mich einstmals dazu ausersehen, ihnen den Weg zu zeigen zum gesunden und schönen und darum auch frohen Singen. Das war in einer Zeit, als die deutschen Kehlen noch stumm waren — — zugeschnürt schienen — — von Not und Sorg!

Heute ist es anders! Dessen freuten wir uns in den festlichen Tagen und wir blickten über ihre Schönheit hinaus: zurück in die Vergangenheit und voraus in die Zukunft — so wie es der Hausvater und jeder helle Kaufmann auch tun. Rechnungsabschluß, Überschlag mag man es heißen. Als alter „Eckart" durfte und konnte ich dabei helfen.

Die Umschau auf das, was z. Z. „ist", fiel mir wahrlich nicht schwer. Sah ich mich doch schon am ersten Abend in der großen Stadthalle mitten unter tausend frohe, singende Kinder gestellt — vor mir eine bis unter die Saaldecke sich aufbauende, lauschende und mitsingende Volksgemeinschaft — beide ohne Unterschied der Herkunft, des Standes, der Konfession und des Vermögens. Sie waren geeint und im Banne gehalten durch die deutsche Kunst. Sie nahmen mir förmlich das Wort aus dem Munde — — sprachen hüben und drüben tausendstimmig für sich und ihre Sache!

Und am anderen Morgen: der Garten des alten Kurpfälzischen Museums mochte aufgehorcht haben ob der alten Heidelberger Volks- und Kunstlieder, wie sie eine sing- und spielselige Jugendgruppe unter den hohen Bäumen über den Rasen her uns wiederschenkte.

Und selbigen Abends: der volle Schloßhof sang — Tausende warens — „Heidelberg" sang (sogar die Polizei sang mit) — frohes, deutsches Volk in seinem Lied! — — manchem der vielen Ausländer verschlugs die Rede — — — —

Das ist der Singschulgeist, wie ich ihn mir von Anfang an dachte — in dem ich zuhause durch drei Jahrzehnte für dort und anderwärts baute.

Heute steht er in einem Vielfachen unter der neuen Fahne — bestätigt und getragen von einem freien, wieder singenden Deutschland.

Wie volksverwurzelt die Heidelberger Singschule ist, das brauchten wir uns nicht erst zu sagen. Die ganze Stadt erlebt es ja ständig selbst: am 1. Mai! . . . zum Erntedank! . . . im gemeinsamen Lied auf dem Stadtplatz! — zur weihnachtlichen Feierstunde in der Peterskirche! . . . und beim musikalischen Faschingsschabernack!

Hier haben wir eine volksverbundene Musikkultur!

Und so oft ich dabei war, erlebte ich wie eine Bejahung dessen etwas ganz besonders Schönes: den „Professor und Universitätsmusikdirektor" am Begleitinstrument — dem Kinde dienend — indessen der „Unterlehrer" dirigiert — und junge „Akademiker" mitmusizieren.

Das ist werktätig geübter Volksdienst in nun schon lange dauernder, wahrer Kameradschaft — er kannte nie einen Unterschied!

Was so die Jahre her zum Klingen und seelischen Mitschwingen kam, war allemal bildschön und kerngesund zur gemeinsamen Freude.

* *
*

Wie das s. Z. anhub und durch die zehn Jahre wurde? Ich konnte es den Heidelbergern zum Feste erzählen, weil ich von Anfang an dabei war.

Die Seele des Ganzen sind zwei kerndeutsche Menschen mit hohen Zielen:

Dr. Hermann Poppen, der Heidelberger Universitätsmusikdirektor — er ist der Vater des Gedankens.

Und: Oskar Erhardt, der Volksschullehrer, der mit seinen ihm langsam zugewachsenen getreuen Helfern (Buttmi, Dietz, Laufer, Reuther und Wagner) dem Gedanken zur Tat verhalf.

Ihre ehrliche Sorge um volkstümliche Liedkunst und wahre Volksmusik war ihnen Triebfeder. Deutsche Reinheit und die alte Gründlichkeit dünkten ihnen Selbstverständlichkeit.

Sie wußten auch im vornherein, daß hier weder Lorbeer noch Mammon zu holen sei, sondern daß nur saure Arbeit und stille Freude den Tag füllen würden.

Weil sie in Augsburg ein Vorbild gefunden zu haben glaubten, holten sie sich dort ihr Reis für Heidelberg und schickten auch dorthin alle ihre Gärtner in die Lehre.

Es war damals wirklich keine günstige deutsche Witterung für eine Neupflanzung! Aber sie wagten es trotzdem und ersetzten durch Fleiß und Liebe das, was Zeit und Umgebung der deutschen Kunst versagen wollten und an ihr sündigten.

Augsburg und Heidelberg! Sie gingen jetzund Arm in Arm — sind nicht mehr von einander zu denken: Alter und Jugend, Erfahrung und Tatendrang, Ost und West, Vorbild und Nachschaffen — jedes in seiner Art, in seiner Heimat, auf seinem Boden, auf eigenen Füßen! Sie haben miteinander geschafft, einander angeregt und ergänzt und blieben einander treu.

Erst nach zwei Jahren stiller Aufbauarbeit mit einer ganz klein anfangenden, nur vorsichtig anwachsenden Schülerzahl erfuhr die breite Öffentlichkeit durch eine bescheidene Schülervorführung erstmals von der Heidelberger Singschule. Große Überraschung aller Jugendfreunde! Volksfreud an Volkskunst!

Auch Schatten gab es: Unverstand, Neid, Eifersucht sorgten dafür! Dazu: Vaterlandsnot!! Das Jahr 1930 wollte die Schule schließen . . . wenn nicht Kinder und Lehrer Rat gewußt hätten: die einen ließen nicht von ihrer Treu und die anderen übten Gemeinnutz in der Zeit des ärgsten Eigennutzes. Das Haus blieb offen und füllte sich weiter.

So fand uns in Heidelberg wie in Augsburg der Umbruch. Wir hatten ein begründetes Recht, uns zu freuen: paßten wir mit unserem Denken und Singen jetzt doch wieder in die Gegenwart — — und ihres Führers Willen! Wir waren auch in der Zeit fast allgemeiner Verirrung nie von unserem vorgehabten, sauberen und geraden Weg abzudrängen gewesen. In dem schönen Verlauf der Zehnjahrfeier hat es Heidelberg glänzend bestätigt — seiner Singschule zum Dank und anderen zur Ermutigung.

* *
*

Nachklang — Ausblick.

Was nun? Für Heidelberg und darüber hinaus?

Die singenden Heidelberger Kinder und Jugendgruppen sind nur ein Ausschnitt des deutschen Singschulgedankens — dieser ist wiederum ein kleiner dienender Teil eines großen Ganzen:

Deutschland!

Die Zukunft der Heidelberger Singschule, wie aller anderen, wird nur bedingt in die eigenen Hände gegeben sein. Sie wird mitbestimmt werden von der Weiterwirkungsmöglichkeit, welche dem Singschulgedanken im Reiche für die Zukunft überhaupt zuerkannt werden will. Hier entscheidet ein höherer Wille in den Anordnungen seiner Beauftragten! Ich vertraue!

Wir deutschen Singschulen haben heute lediglich die als Pflicht zu wertende Möglichkeit: durch unsere Fachschaft — also über die Reichsmusikkammer — zur Neuordnung unsere lange Tradition aufzuweisen (München hat seine hundertjährige Singschulgeschichte!), unsere reiche Erfahrung anzumelden und auch für die Zukunft unseren festen Willen und unsere freudige Arbeitsbereitschaft zur Verfügung zu stellen.

Dienen! Der Jugend dienen! Deutschland dienen!

Der Inhalt unserer Tradition war von jeher: Die Erziehung einer gesund gebliebenen deutschen Jugend durch rein gehaltene deutsche Kunst und die Pflege dieser also gehüteten Kunst in den Seelen und Kehlen unserer freiwillig und gerne mitgehenden Singschüler.

Die Form unserer Arbeit hatte sich immer selbstverständlich ergeben aus unserem Namen: Singschule — d. i. eine Pflegestätte stiller, emsiger, von außen nicht gestörter, deutscher, also gründlicher Arbeit. Das jüngste Weimarer Wort unseres Reichsministers Dr. Goebbels „... sie lernen zu wenig" ... gilt nicht nur für Theater- und Konzertschüler, sondern ebensogut für alles, was singen will und — dem Führer sei Dank! — heute wieder singt.

Deutschland braucht „unser" vaterlands- und kunstbegeistertes, diszipliniertes, jeder Lage gewachsenes Sängergeschlecht heute mehr denn je. Nicht nur im Theater, Konzert und Chorverein! Die ganze Volksgemeinschaft möchte es sein und soll es auch sein können!

Vom Bedürfnis gerufen wachsen drum heute unter Schutz und Förderung der Reichsmusikkammer allerorts Singschulen wie Pilze aus dem Boden. Und für das, was ich in früheren ungünstigen Jahren mit meinen Heidelbergern und anderen Jüngern im kleinen und stillen schaffte, ist nunmehr ein eigenes Seminar gegründet worden. Alle nehmen für sich den Rang in Anspruch: „Nach Augsburger Muster". Erfreulich! Ist aber zu wünschen,

daß nicht nur der „Name" meiner Vaterstadt als äußeres Geschäftsschild dient, sondern,
daß überall auch das „Muster" vollinhaltlich verpflichtend übernommen wird und weiter wirkt — —
daß Zeit und Menschen eine in langer Arbeit und Erfahrung geborene und bewährte Lehre nicht verwässern, auswalzen, fälschen oder abtragen — —
daß die Quantität nicht zur Gefahr werde für die Qualität.

Unsere Singschüler waren von jeher Soldaten des deutschen Liedes. Mehret und fördert die Singschulen: eine Armee deutscher Volks- und Hausmusik kann daraus werden!

Wir leben in einer Zeit mannigfacher, z. T. schwerer Kämpfe. Sie machen auch vor unserer Türe nicht halt. Sie müssen ausgefochten werden mit den Waffen des Geistes, der Aufklärung und Überzeugung. Zur Zeit stehen wir mitten drinnen, innerhalb der eigenen Grenzen, . . . ein musikpolitisches Ringen?!

Der Streit geht für mich nicht so sehr um das, was gesungen werden soll.

Freilich: auch in der Wahl der Lieder gehen die Meinungen auseinander. Das ist aber nicht bedenklich und kein Grund zur Entzweiung.

Die Begriffe Volk, Vaterland und Kunst sind, wenn wir sie deutsch d. h. wahr und klar im Herzen tragen, kein Nebeneinander — sind untrennbar. Und aus diesem Ineinander schafft sich eben jede Zeit ihre Kunstwerke und ihre Gebrauchsmusik, sparsam oder übersprudelnd, gefühlsweich oder stahlhart — jedenfalls veränderlich. Was wertvoll ist, bleibt bestehen oder kehrt wieder. Gold bleibt Gold!— Drum graben wir Verschüttetes nach Jahrhunderten wieder aus. Überlassen wir also das abschließende Werturteil über das, was heute „zeitgenössisch" vertont und in Dur oder Moll gesungen wird, getrost der überdauernden Zeit. Sie wird auch künftig entscheiden, was Geist ist oder nur Geschäft war, was Ewigkeitswerte birgt oder als Zwischenaktsmusik gerade gut genug schien, einen kurzen Tag zu füllen. Eintagsfliegen erledigen sich von selbst — — — warum also von zwei Seiten darnach schlagen?

Mich kümmert im Augenblicke auch nicht so sehr der alte „Methodenstreit" ums rein Musikalische. Man verstehe mich recht: es muß das Möglichste geschehen, um eine singende Nation über ein unwürdiges Analphabetentum zu erheben! Denkende Sänger mit sicheren „Begriffen" — nicht ratende mit zufälligen „Griffen"!

Aber mein darüber hinausgehender Wunsch und meine Freud ist: daß die Jugend überhaupt singt, daß sie gerne singt und daß sie schön singt.

Gerade darin hat sich meine Singschule immer von der Umgebung stark abgehoben und nicht zuletzt in diesem „Wie" möchte ich die Eigenart des Augsburger (und Heidelberger) „Musters" weiter vererbt sehen.

Nicht zuletzt um dieses „Wie" geht der derzeitige Streit. (Andere an den Haaren herbei-

gezogene, nicht der Wirklichkeit entſprechende Angriffspunkte ſchalten als nicht ſtichhaltig aus.) Dieſer Hader rennt aber an gegen die Geſetze einer ewigen Natur, gegen das, was heute ebenſo gilt wie vor hundert Jahren und wieder in hundert Jahren — in Hamburg gleich wie in Aachen und Königsberg und Lindau: die menſchliche Stimme, das einmalige, unerſetzliche Gottesgeſchenk, nicht nur für den Geſang, ſondern auch für unſer tägliches Sprechen.

Undankbar genug ſehen wir in ihr eine Selbſtverſtändlichkeit — ſolange ſie geſund iſt. Wir glauben, ſie nicht pflegen zu müſſen, dafür aber umſo mehr mißhandeln zu dürfen — bis es zu ſpät iſt. Ich frage: Kennt ihr die körperliche Qual und die ſeeliſche Bedrückung derer, die ihrer Stimme (meiſt aus eigener Schuld) verluſtig gegangen ſind? Aus dieſer Erkenntnis heraus habe ich ſ. Z. laut und verſtändlich nach einem Retter gerufen. Mein SOS-Ruf[1] mitſamt ſeinem tauſendfachen zuſtimmenden Echo wollte aber nicht allerſeits und dort verſtanden werden, wohin er gerichtet war.

Ich rufe drum unentwegt und unbeirrt weiter ins Land:

Millionen deutſcher Jugendſtimmen ſind durch die heute immer noch übliche Art überlauter, naturwidriger und darum auch jeder Schönheit hohnſprechender Singerei (!) in Kindergärten und Schulen und Kirchen, auf der Feſtwieſe und in Marſchreihen geſundheitlich ernſt gefährdet!

Ein Menſchenalter der „ſingenden Nation“ und darüber hinaus wird für die deutſche Kunſt und fürs deutſche Volk ſtimmlich verloren gehen!

Jede Unterſchätzung dieſer Gefahr, gleich gar ein Ankämpfen derer, die Hilfe bringen müßten (weil ſie verantwortlich zeichnen) gegen jene, die Hilfe bringen können (weil ſie es gelernt haben), kommt nur dem Übel zugute. Es darf jetzt nicht heißen: Jung gegen Alt, Sturm und Drang gegen Wiſſen und Können, Stoßkraft gegen Schönheit — — Namen gegen Namen! Schieben wir den Wagen doch nicht auf ein falſches Nebengeleiſe! Die Frage heißt ungeſchminkt recht ernſt:

Volksgeſundheit oder deren Schädigung?

Stimmenmord oder Stimmenpflege?

Stimmenpflege heißt aber „Arbeit!“ — — lange, beharrliche und ungeſtörte Arbeit! Durch die allwöchentliche Plakatſäule wird ſie nicht gefördert. Frau Muſika ſucht Nutz und Glück durch ſechs Wochentage zuhauſe!

Flunkern wir uns auch nicht vor, eine grundlegende und weiterdauernde Arbeit in etwa ſieben oder vierzehn Tagen löſen zu können! Wir müßten Wundermenſchen ſein!

Auch die Volksſchulen werden es in ſieben Arbeitsjahren erſt dann zu ſchaffen vermögen, wenn ſie von den neuen Lehrerhochſchulen mit ſtimmkundigen Kräften verſorgt ſein werden. Von dort muß die erſte und kräftigſte Hilfe kommen!

Aus dem geſanglichen Elend der Volksſchule iſt ja die Volksſingſchule nötig geworden. Der „ungelernte Arbeiter“ kann an Jugendſtimmen viel Schaden anrichten — — heute noch mehr als früher! Der kennt die Singſchule und ihre lange gründliche Arbeit aus eigenem tiefen Erleben wahrlich nicht, der ſie kurzerhand leugnen möchte (weil er ſelbſt davon nichts verſteht) oder ſie durch inſtrumentale Gruppen innerlich überwinden zu können glaubt (weil das leichter Früchte vortäuſcht). Umgekehrt: Der Inſtrumentaliſt ſoll von uns ſingend „ſpielen“, ſingend „ſtreichen“, ſingend „blaſen“ lernen!

Freunde einer deutſchen Haus- und Volksmuſik! — Die vox humana iſt und bleibt nun einmals das ureigenſte und ſchönſte, das allgegenwärtigſte und billigſte Volks- und Hausinſtrument — von der Familie bis zum Spiel- und Feſtanger! Man nenne „Singen“ nicht ein „Teilgebiet“, wo es doch die Grundlage und unerläßliche Vorbedingung für alles ſpätere Muſizieren iſt.

Freunde unſerer deutſchen Jugend! — Singen iſt Körper-, iſt Geſundheitspflege!

---

[1] Albert Greiner: „Rufe an die Zeit“. Verlag Vieweg-Berlin. D. Schriftltg.

Mein Deutschland! Verzetteln wir nicht wieder einmal nach früheren unseligen Rezepten wertvolle Jahre, die wir zum Aufbau verwenden könnten, mit nutzlosen, kleinlichen Fehden! „Mit Worten läßt sich trefflich streiten" — ich glaube nur an überzeugende Taten! „Kunst kommt von Können, nicht von Wollen." (18. Juli!!)

Ich weiß als gläubiger und vertrauender Deutscher, daß es drum so kommen wird, wie es kommen muß: Das Gute setzt sich durch — auch über die Verneinungen seitens der Verständnislosigkeit.

Der „18. Juli" ist ein Feuerzeichen!

Es loht — und leuchtet in die deutsche Kunst — Frau Musika steht mit an erster Stelle!

Wie wir, mitten im Volke stehend, ihr dienen können und wollen: unsere Vergangenheit sagt es!

Wie ihr auch schon unsere Kleinsten aus dem Volke dienen können und sollen: in Heidelberg habt ihr es erlebt!

Organgemäßer Stimmgebrauch.

Von Oskar Fitz, Wien-Dornbach.

Nur ganz ausnahmsweise ist organgemäßer Stimmgebrauch anzutreffen. Ebenso selten findet man eine vollendete Atmung, die mit die Vorbedingung für eine große, weittragende und wohllautende Stimme ist. Die schlechte organwidrige Sing- und Sprechart ist aber so allgemein verbreitet, daß man den Besitz eines klaren schönen Stimmklanges für einen Zufall, eine Veranlagung oder ein Gottesgeschenk hält. Das käme der Auffassung gleich, als wenn die unerreichte Leibesschönheit der Griechen ebenfalls nur ein Zufall — und nicht als das Ergebnis einer allerdings bewunderungswürdigen Arbeit durch ausdauernde Schulung und harmonische Gesamtausbildung angesehen würde. Alle Arbeit und Willensanstrengung, ein solches Vorbild zu erreichen, nützen aber nichts, wenn die bereitgestellten Kräfte nicht genügend entwickelt, oder falsch, ja verkehrt angewendet werden. So muß jede Arbeitssteigerung und Erhöhung von Leistungsforderungen gefährlich werden, wenn die Voraussetzung eines richtigen Organgebrauches dafür nicht gegeben sind. Spricht oder singt man organwidrig, so entstehen sogleich Schäden, die weitergreifend den allgemeinen Gesundheitszustand und das seelisch geistige Gleichgewicht schwer bedrohen können. Die „Stimmung" schwindet, die Sicherheit: Bestimmtheit im Gebaren wird zerstört und somit bleibt die wahre „Bestimmung" als Wesensvollendung in der Persönlichkeit unerreichbar.

Die Sprache gilt als höchste Nervenleistung organischer Wesen und die Stimme ist das Mittel, mit dem diese Leistung vollbracht wird. Der Sinn, ja das Ziel der Rede oder eines Vortrages ist, andere zu überzeugen und zu einer Tat aufzurufen. Wie sehr hängt nun der Erfolg und die Wirkung des gesprochenen Wortes von dem Stimmzustand des Redners ab! Wenn er jedoch nach kurzer oder längerer Zeit, oder bei einem beabsichtigten anfeuernden Aufschwung stimmlich versagt, und er beim Zuhörer ob seiner Anstrengung eher Mitleid erregt, so wird dadurch die Stärke der Wirkung und der Überzeugungskraft auf andere sehr beeinträchtigt. Wie soll die Rede entflammen, begeistern und überzeugen wenn die Stimme heiser, gedämpft, gepreßt und gequält klingt? Können sich die geistigen und seelischen Antriebe nicht über den Körper frei herrschend in einer klaren Stimme auswirken, so leidet darunter der ganze Mensch nicht nur in seinem sicheren Auftreten, sondern er ist gesundheitlich zeitweise und bald dauernd gehemmt und gestört. Wie in einem Brennpunkt vereinen sich in der Stimme die seelischen, geistigen und leiblichen Kräfte des Menschen. Sprechhemmungen und Stimmschäden weisen immer auf irgendwelche Störungen hin, sei es in leiblicher, geistiger oder seelischer Beziehung — und sind immer das Kennzeichen einer verlorenen Ordnung und Zusammenstimmung. Im übertragenen Sinne heißt „stimmen" bezeichnender Weise „in Ordnung sein". Ist die Ordnung aber nicht da, so muß sie wieder hergestellt werden. Dieses Wiederherstellen bei Stimmschäden kann nicht sinnvoll mit Stimmbildung bezeichnet werden. Die Ursachen und Aufgaben liegen viel tiefer.

Welche ſind nun die Hauptfehler, die zu Stimmſchäden führen — und welches ſind die dringenden Aufgaben für eine Abhilfe?

Wer zu beobachten gelernt hat, daß Hohlkreuz und die Verlagerung der Innenorgane mit einem Rundrücken und einer Halsbeengung einhergehen — und daß die Beckenverſchiebung durch Ausſchaltung der großen Muskeln mit den nach hinten durchgedrückten Knien und den verſchiedenen Fußſchäden einhergeht, wird ſofort begreifen, daß der g a n z e Menſch in Ordnung ſein muß und daß auch zum richtigen Sprechen und Singen dieſe Ordnung des g a n z e n Menſchen wichtig iſt. Eine „gute Haltung" gehört nicht nur zum „guten Ton", ſondern iſt auch die Grundbedingung für den richtigen Stimmklang. Prüft man aber bei einem Menſchen die Haltung, die Atmung, die Kehlweite und den Stimmſitz nach, ſo zeigt ſich ſofort, daß, da dieſe Bedingungen meiſtens nicht in Ordnung ſind, die Stimme auch nicht klar und ſchön klingt. Ebenſo ſelten wie man eine richtige Haltung beim Stehen, aber auch im Sitzen und Gehen findet und wie man ebenſo ſelten eine richtige Stimmgebung und organgemäße Atmung und im Zuſammenhange damit ſelten eine edle Form des Halſes und die vollendete Schönheit des ganzen Leibes findet, ebenſo ſelten ſieht man eine ſchöne, unverbildete Fußform, die nur bei Kunſtwerken und da faſt nur der alten Zeit oder bei Naturvölkern beobachtet werden kann. Die beſten Geſtalten der ſchaffenden Natur haben uns — als Vorbild in den Kunſtwerken feſtgehalten — die ewigen Geſetze zu offenbaren.

Fordert man jemanden zum G e r a d e ſtehen auf, ſo richtet der Betreffende ſelten ſein Rückgrat a u f r e ch t, die Wirbelſäule g e r a d e, ſondern verſchärft meiſtens die Hohlkreuzdurchbiegung (Lordoſe) durch Beckenauskippung (Verlagerung der Innenorgane) und durch falſche Muskelſpannung. Der Hals wird verzogen, die Haltung des Hauptes unfrei und eine falſche Belaſtung der Füße muß entſtehen. „G e r a d e ſtehen" iſt wirklich eine Kunſt und iſt auch faſt nur in der Kunſt zu finden. Dort aber bewundert man „die Haltung, die ungezwungen, ſicher und entſchieden, der vollendete Ausdruck des höchſten Kunſtwerkes der Natur im Wunderbau des menſchlichen Leibes bleibt.

Nicht beſſer wie mit der Haltung iſt es mit der Atmung. Zur Tiefatmung aufgefordert atmen die meiſten Menſchen hoch in den oben „i m m e r e n g e r" werdenden Bruſtraum, der noch gewaltſam hochgepreßt wird, obwohl der Bruſtkorb ſeiner Bauart nach unten die größte Dehnungs- und Weitungsmöglichkeit hat. Beim Stehen gilt es „gerade iſt gerade", beim Atmen „tief iſt tief" erſt zu lehren! Verſucht man aber tief zu atmen, o h n e auf die G r a d h e i t des Rückens zu achten, ſo wird die oft ſchon vorhandene Verlagerung der Innenorgane durch den tiefen Druck der reinen verſchärften Bauchatmung nur noch ärger, und dies iſt nicht weniger ſchädlich für die Einheit und Geſundheit des Leibes. Mit den unterſten Bruſtrippen, durch das Rippenfell angewachſen, wölbt ſich unſer größter Einatmungsmuskel, das Z w e r ch f e l l, kuppelförmig in den Bruſtraum. Es ſpannt ſich durch die Weitung der Rippenbögen beim Einatmen nach unten an und tritt bei der Ausatmung wieder in ſeine entſpannte nach oben gewölbte Lage zurück. So übt es eine ſtändige Maſſage auf die darüber und darunter liegenden Organe aus und hält ſie dauernd in anregender Bewegung.

Da wirken ſich in der Kleidung jedwede Beengungen ungünſtig aus, die den Leib richtig in zwei Teile auseinander drängen, die Schnürfurchen um die Leibesmitte hervorrufen, die Innenorgane ebenfalls verdrängen und verlagern (Leberquetſchung), und damit den Verdauungs- und Blutkreislauf ſchwer ſchädigen. Die Tiefpreßung der Innenorgane, verurſacht auch das „Kugelbäuchlein", das als gefährlicher Beginn innerer Verlagerungen nicht überſehen werden ſollte. — Das Einengen um die Leibesmitte muß aber die Atmung hochdrängen, wodurch auch das Herz in ſeiner Tätigkeit behindert und beeinträchtigt wird.

Beim Mann wie bei der Frau, beſonders aber in der Entwicklungszeit bei den Mädchen iſt der G ü r t e l, wenn er als Riemen feſtgezogen iſt und feſt ſitzt, ein Mörder innerer Spannkraft, damit der Leiſtungsfähigkeit und Ausdauer und gleichzeitig ein wahrer Stimmvernichter. „Man ſoll ſo atmen, als ob man einen Gürtel ſprengen wollte", ſo lautet die Anweiſung eines erſten Klinikers, zur Erlangung der Tiefatmung, um damit die B l u t d r u ck ſ e n k u n g aufs Beſte zu erreichen. / Prof. Tirala, München / M a n ſ p r e n g e a l ſ o a l l e G ü r t e l!

Da der feſtgezogene Riemen, bezw. Gürtel, oder ſchlechte, zu hoch ſitzende Strumpfgürtel,

Hoſen-, Rock- und Schürzenbünde wie Gummizüge, das Hohlkreuz auch noch verſchärfen helfen, wodurch die aus dem Rückenmark austretenden Nervenſtränge gequetſcht und bedrängt werden, ſind dieſe Beengungen in der Entwicklungszeit beſonders verderblich. Wie für die Atmung, ſo für die Stimme. Darum ſind die heiſeren, kreiſchenden Stimmen in der „ſingenden" Jugend ſo erſchreckend häufig. Wie könnte es anders ſein, wo doch die „pſeudo-paradoxe" Zwerchfellatmung, alſo die grundverkehrte Atmungsweiſe durch die Kleidungsengen veranlaßt wird. „Deutſch ſein heißt klar ſein". Dieſes Führerwort muß auch für den Stimmklang gelten und ſo erzwingt es die Forderung zur Umbildung der jugendlichen Bekleidung vor allem bei Mädchen. Die Abſchaffung und das Verbot von Riemen und Gürteln, die ungeſichert zur Befeſtigung von Kleidungsſtücken durch Anpreſſen und Verengung des Leibes dienen, iſt notwendig. Die Entwicklungszeit darf keine Bewicklungszeit ſein.

Nun iſt die Atmung dem Weſen nach: Weitung und Zuſammenſinken, Raum ſchaffen und Zurückweichen. Da müſſen ganz bedeutende innere Kräfte vorhanden ſein, um einen luftſchwachen Raum gegen den ungeheueren Druck der Außenluft durchſetzen zu können. Erſt dann kann die Luft angeſaugt werden, um ſtrömend einzufallen. Wenn der Atem nicht von der Spannung der Innenmuskeln gehalten wird, ſo entfällt er wie ein Gewicht, das losgelaſſen wird.

Dieſes, den von außen einwirkenden Kräften notwendige Entgegenhalten der inneren Widerſtände ſoll hier als „innere Spannkraft" verſtanden werden. Jede einſeitige Ausbildung, beſonders aber die einer ſtraffen Außenmuskulatur ohne Gegenhalt rächt ſich immer und es iſt kliniſch genug bekannt, daß Turnerinnen, Sportlerinnen und Leibeserzieherinnen faſt durchwegs ſchwere Geburten haben, trotz „der guten Leibesmuskulatur" (mit Ausnahme der Schwimmerinnen, die über eine beſſere Atmung verfügen müſſen). Unterſucht man in den weiblichen und männlichen Berufsarten der Leibeserziehung die Stimmen, ſo ſind ſie meiſtens tonlos, heiſer und atemgepreßt, wodurch die Herzbehinderung erkenntlich iſt und auch die Häufigkeit von Sport-Herzſchäden verſtändlich wird. Stimmzuſtand und Herztätigkeit ſind gleicherweiſe von der Atmung abhängig. Die „falſche Luft", im Rauſchen des Stimmklanges hörbar, entſteht durch Erhöhung der Luftſtrömung, durch Überdruck. Ebenſo wie verhängnisvoll Druck mit Spannung häufig verwechſelt wird, geſchieht dies mit Strömung und Schwingung. Mehr Luft und mehr Druck ergeben über das Maß hinaus, das durch Spannung und Schwingung beſtimmt wird, nur Klangdämpfung und Tonſchäden. Das Übermaß, die Vergeudung iſt das Gegenteil von Kunſt und Meiſterſchaft. Mit geringen Mitteln die größte Wirkung ſchaffen, das iſt wahres Können. Ausdauer und Leiſtungshöhe ſind nicht vornehmlich eine Frage der Muskelgröße und -Stärke, ſondern die der Erneuerung des Stoffwechſels und damit der Tätigkeit der Innenorgane. Jeder Läufer wird bald gewahr, daß Herz und Lunge ſeine Leiſtungsfähigkeit und Ausdauer entſcheiden. Atempreſſung (Stimmſchäden) und Sportherz finden ſich immer beiſammen. Wenn beim Training nur das Außenmuskelſyſtem kräftig und „härter" erarbeitet wird, ohne gleichzeitig die innere Spannkraft der Einatmungsmuskulatur zu ſichern, die den Atem hält und die ruhige Ausatmung ſichert, ſo muß die Ausatmung umſomehr verſchärft werden, raſcher ſtattfinden, was einen nicht zu unterſchätzenden Kräfteverluſt bedeutet. Die frühzeitige Erſchöpfung wird in dem Maße gefördert, wie die erneuernden Schöpfungskräfte der Einatmungsmuskulatur erlahmen. Die langſame, beherrſchte Ausatmung wird nur durch die langſame innere Abſpannung der Einatmungsmuskeln (Rückhaltefähigkeit des Zwerchfelles) möglich. Sie wird bewahrt vor falſchem Preßdruck und damit vor Herz- und Stimmſchäden.

Allgemein muß erkannt werden, daß alles biologiſche Wachstum von innen nach außen geht, und nicht umgekehrt. So kann die Leiſtungsfähigkeit und Schönheit eines Leibes nur von innenher erarbeitet werden. Was „innere Spannkraft" bedeutet und wie ſie nach außen in einem ſtarken, widerſtandsfähigen Geſchlechte ſich auswirkt, das zeigt die unerreichte Schönheit und Vorbildlichkeit der antiken Kunſtwerke. Die einſtigen und die jetzigen Olympiaſieger ſind auch ein Beiſpiel dafür, nur hält man die Vitalität, die Lebensſtärke und Leiſtungsfähigkeit als unerlernbar und unlehrbar, obwohl die Wettlaufſchule Nurmi durch Gruppenſiege Weltrekorde aufſtellte und ſo die „Ausnahme zur Regel" erhob. Die Fachleute erſtaunten ſehr,

daß der Olympiasieger, der Ägypter Tuomi, der den Deutschen Ismaier beim Stemmen in der Hochleistung um 35 kg überbot, während seiner schweren Arbeit unbedrückt seine Gebete weitersprach. Dieser Erfolg ist sicher mit das Ergebnis einer geschulten Atmung. „Versagen" muß, wer keine Atemsicherung hat.

Ursprünglich gesunde Menschen beginnen ja auch bei schwerer Arbeit zu singen, rufen oder schreien / Arbeitslieder der Land- und Bergarbeiter, Pfeilereinrammen, Schmiede usw. / Der richtige Stimmeinsatz wirkt von innen her der gefährlichen Pressung der Bauchdecke entgegen besonders beim schweren Stemmen, Schlagen und Heben. Auch für die große Leistung beim Lebensvorgang der Geburt sind die gleichen inneren Spannkräfte entscheidend. Das Zurückhalten des Schreiens und die Verdrückung der Tiefspannung durch falsche Bauchpressung kann gefährlich werden. Erfahrene Ärzte raten den Frauen: „Schreien Sie, was Sie können".

Ursprünglich gesund ist auch der Säugling noch im Atmen wie im Schreien. Da kann man den richtigen Stimmsitz studieren, da ist der primäre Ton zu hören, der mit der Bravheit des wohlerzogenen, stummwerdenden Kindes verloren geht, oder der Atembehinderung durch Kleiderengen später zum Opfer fällt. Die natürliche Kehlweite geht aus den gleichen Ursachen verloren und nicht selten artet die verpreßte Atmung in die ärgste Form des Stimmschadens, das Stottern, aus. Rücksichtslos rächt sich da der Mißbrauch von Naturgesetzen durch den Mangel an inneren Kräften. Da helfen nicht Meinungen und Methoden, da hilft nur eines: durch Neuaufbau von „innerer Spannkraft" die Atem- und Stimmsicherung zu schaffen um damit dem wahrhaft „schöpferisch" gewordenen Menschen die Ausdauer und Hochleistung als artentsprechendes, selbstverständliches Können eines fröhlichen Heldentumes zu ermöglichen.

Dann wird organgemäßer Stimmgebrauch in der Erfüllung der natürlichen Bedingungen von der großen Ordnung künden: Ganzheit.

12. Deutsches Sängerbundesfest in Breslau 1937.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Die Breslauer Bundessängerfest-Tage sind vorüber. Unvergänglich wird das große Erlebnis jener Tage, dem der Besuch des Führers Adolf Hitler die staatspolitische Krönung brachte, in allen Beteiligten nachhallen. Es war ein gesungenes Bekenntnis zur Urheimat, ein endgültiges Bewußtwerden um stammesverbundene Art und um die ewigen Gesetze einer alldeutschen Volksgemeinschaft, die im Tonbild der Breslauer Tage — in Zucht und Ordnung und in gleichnishafter Stärke — auch die Gesetze des neuen nationalsozialistischen Staates widerspiegelte.

Dieses Erlebnis einer singenden Volksgemeinschaft, deren Rückgrat ein wiedererstarkter neuer Staat ist, kam auf dem ersten Deutschen Sängerbundesfest im Dritten Reich mit einer bisher nicht gekannten Wucht und Geschlossenheit zum Ausdruck. 100 000 reichsdeutsche und 30 000 auslandsdeutsche Sänger, sie bezeugten als Vertreter der 800 000 im DSB organisierten singenden Volksgenossen in neuen Weisen die Wechselwirkung zwischen Staat und Musik. Vielleicht ist — das zeigten wiederum auch die Breslauer Tage — die „weiblichste" aller Künste, die Musik, in ihren mannhaft gesungenen Formen das mächtigste Abbild des Staates; vielleicht ist sie gerade, durch ihre körperhafte Unmittelbarkeit, erneut und unter neuem Sinnzusammenhang dazu berufen, im platonischen Sinne zum „ersten Wachtturm des Staates" zu werden.

In dieser Richtung zielen auch die Worte des Geschäftsführers der Reichsmusikkammer, Reichskultursenator Heinz Ihlert, wenn er im Festführer des 12. Deutschen Sängerbundesfestes in einem Geleitwort von der Macht des Gesanges zu sittlich aufbauenden Zwecken und, daraus resultierend, von einer Wechselwirkung zwischen Regierungsform und Musikleben spricht; oder wenn einer der geistigen Führerköpfe des Deutschen Sängerbundes, der Obmann des Musikbeirates des DSB Dr. Paul Fischer (der auch für die Leitung der gewaltigen musikalischen Gesamtorganisation der Breslauer Sängertage verantwortlich zeichnete), in einem Artikel aus demselben Festheft im Chorgesang und seinem Akkordaufbau ein dargestelltes Sinnbild des Staatsgefüges sieht.

Wir wollen diese Gedanken einleitend, über anschließende entwicklungsgeschichtliche und musikstilistische Betrachtungen hinweg, als das schönste und daher sinnfälligste Ergebnis der Breslauer Sangestage festhalten. Und wir wollen nach dem Breslauer Ergebnis dem in neue Geisteszusammenhänge gestellten Deutschen Sängerbund als der größten Organisation des singenden All-Deutschland gern das Recht einer Frontstellung im breiten Abschnitt der in die Millionen gehenden deutschen Singgemeinschaften einräumen. Kraft seines zahlenmäßigen Schwergewichts fällt dabei dem DSB im besonderen Maße die Aufgabe zu, das deutsche Volk wieder zu einer harmonischen Gemeinschaft von Persönlichkeiten, von — in wörtlicher Übersetzung — „Durchtönten" (personare) zu machen.

Schon vor einem Jahre hatten wir anläßlich der in Hamburgs Mauern vor sich gegangenen Führertagung 1936 des Deutschen Sängerbundes an dieser Stelle Gelegenheit, den Einbruch des neuen Zeitgeistes in die stets überlieferungsstark gebliebenen Reihen des DSB aufzuzeigen. Es war vor allem ein Einbruch der wertvollsten Erkenntnisse der musikalischen Singbewegung, wie sie sich, ebenfalls aus manchen Irrungen und Wirrungen der Nachkriegsjahre, zum Besten der singenden deutschen Nation herausgeschält hatten. Beginnend mit dem nationalen Umschwung wurden neuartige Liederblätter mit wertvollen Kompositionen herausgegeben. Die Beeinflussung durch die musikalische Jugendbewegung zeigte sich namentlich in den Schulungslagern, die mit ihrem puritanisch strengen Lehrplan eine volkstümliche Chor- und Musikpflege bezweckten, und auf denen kein Teilnehmer ohne Walther Hensels „Aufrecht Fähnlein" erscheinen durfte. Der Umschwung innerhalb des DSB, fort vom eingezwängten Stimmschematismus, zeigte sich ferner in der Pflege eines mächtigen einstimmigen Gemeinschaftssingens, diesem neuen Bollwerk volkstümlicher nationaler Festgestaltungen. Die ins Leben gerufenen „Nürnberger Sängerwochen" wurden zu einem gesunden Prüfstein für das Chorschaffen unserer lebenden deutschen Komponisten. Von neuem Geist durchdrungen ist auch das eingeführte Wertungssingen mit seiner freien, ehrlichen Diskussion, das man anstelle der früheren, Unfrieden säenden, sogenannten „Gesangswettstreite" einsetzte. Und schließlich seien an dieser Stelle nicht vergessen die Schulungslehrgänge für die musikalische Kerntruppe des DSB, die Chorleiterlehrgänge, die das Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer regelmäßig ansetzte.

So verband sich schon in den letzten Jahren beim Deutschen Sängerbund der echte, gesellige Geist deutscher Liedertafelei, der sich in Zelters preußischem Bekenntnis aus dem Jahre 1808, in dem Züricher Volksliedsucher Nägeli aus der gleichen Zeit so einzigartig niederschlug, mit den kulturpolitischen und musischen Erfordernissen unserer Tage. Der Boden für das erste Deutsche Bundesängerfest in Breslau war beackert. Kein Wunder also, daß rein schon die programmliche Ausrichtung der Breslauer Sangestage in ihren neuen Formen in einer kaum zu übertreffenden Art das Ergebnis solcher gemeinschaftspolitischer Erkenntnisse zutage treten ließ.

Da waren als erstes, als bestimmende und richtungweisende gemeinschaftspolitische Feiergestaltungen, die vier Gaufeierstunden. Die Organisation von Staat und Partei hat hier bereits ein Zusammenspiel der Kräfte ermöglicht, wie es in dieser tönenden Harmonie noch vor kurzem als undurchführbar gegolten haben würde. Die Vieltausende von deutschen Sängern aus allen Gauen, sie taten sich zusammen mit den Chören der Wehrmacht, des Arbeitsdienstes, der SA, der Hitlerjugend zu neuartigem, volksmusikalischem Aufruf. „Wehrhaft Volk" — „Schaffendes Volk" — „Singende Kolonnen — Singendes Volk" — „Fröhliches Volk" — so hießen die Themata dieser vier Gaufeierstunden, die eine Folge überlieferten und zeitgenössischen, durch verbindende Worte (mitunter etwas langatmig) zusammengeführten und durch Blasmusiken zusammengehaltenen Liedgutes brachten. Wesentlich spannten sich auch die zeitgenössischen Komponisten in diese Gaufeierstunden ein. Herrlich etwa schwangen in der Feierstunde „Wehrhaft Volk" die getragenen und formal trefflich gesteigerten Lieder Hermann Simons („Unsterblichkeit" und „Totenehrung") aus, und Wilhelm Maler lieferte in seinem Blasmusik-Vorspiel zu seinem „Aufruf" einen ganz neu durchlichteten, von der üblichen satten Harmoniemusik Abstand nehmenden Musizierstil. Und in der dritten Chorfeierstunde gewann Franz Philipps großes Chorwerk „Heiliges Vater-

land" durch das Hineinstellen in eine starke Singgemeinschaft einen ganz anderen Tongehalt, als wenn man dieses Werk durch kleinere Gruppen vorgetragen hört.

Überzeugten diese Werke hier durch eine ausgesprochen musikalische Massenwirkung, so zeigte es sich bei vielen Werken der beiden großen Chorfeierstunden der Dreißigtausend im Hermann Göring-Stadion und der Weihestunde der Hunderttausend auf der Friesenwiese, daß für diese musikalischen Gemeinschaftsdimensionen erst noch ein neuer Musikstil gefunden werden muß. Zeitgenössische Satzbearbeitungen griffen hier in ihren polyphonen Verästelungen häufig auf ein Experimentierfeld über, dem — wie es namentlich die Darbietungen anläßlich der deutschen Weihestunde zeigten — die mitreißenden Musizierkräfte mangeln. Aber hier gerade ist ein neues dankbares Aufgabenfeld für die deutschen Komponisten zu erblicken, und der „goldene Schnitt" zwischen vertikalem und horizontalem Stil muß hier erst noch gefunden werden. Eine überzeugende Art, für solche grandiosen Chorfeierstunden im guten Sinne wirkungsvoll zu arbeiten, zeigten Chorsätze wie Hugo Kauns „Lied des Glöckners" und Otto Jochums „Vaterländische Hymne", die sich beide zur stimmlichen Auflichtung eines Knabenchors und zur instrumentalen Absetzung eines Blasorchesters bedienen. Wobei wir an dieser Stelle gleich festhalten wollen, daß es sich auch in Breslau wieder einmal bestätigte, in welch hohem Maße sich für Freiluftmusiken, also auch für eine Stützung des Chorgesangs im Freien, das Blasorchester eignet.

Der Anteil des zeitgenössischen Komponistenschaffens an den Breslauer Bundessängerfesttagen muß als außerordentlich betrachtet werden. Entscheidende Anregungen gingen von dem Uraufführungs-Preisausschreiben des Breslauer Bundessängerfestes aus, das auch bisher ziemlich unbekannte Namen an die musikalische Front rückte. Namhafte deutsche Chöre rechneten es sich zur Ehre an, diesen Uraufführungen zum ersten Erfolg zu verhelfen. Unmöglich war es, zufolge der terminlichen Parallelschaltungen dieser 37 Sonderkonzerte führender in- und auslandsdeutscher Chöre — vom einfachen Werkchor bis zur künstlerisch vollendeten, überlieferungsalten Liedertafel — auch nur einen annähernden Überblick über das neu Herausgestellte zu erhalten. Die breite Aussaat, die man ebenfalls — unter Berücksichtigung einer anderen, mehr konzertmäßig gebundenen Milieu-Hinwendung — auf den Generalnenner einer Auseinandersetzung zwischen vertikalem und horizontalem, zwischen linearem und harmonischem Schreibstil bringen könnte (ohne damit in einen abstrahierenden Schematismus fallen zu wollen) — diese breite Uraufführungs-Aussaat wird sich bestimmt zukunftsträchtig für den DSB und seine singenden Formationen auswirken. Anerkannte Dichter unserer Generation, wir nennen Herbert Böhme, Gerhard Schumann, Heinrich Anacker, Max Barthel, sorgten dabei für zeitnahe Textgestaltungen. Aus der breiten Front der zeitgenössischen Komponisten führen wir (ohne damit auf das Recht auch nur einer annähernden Vollzähligkeit zu pochen) Namen an wie Andreae, Böttcher, Caro, Demptröder, von Droste, Erdlen, Gerster, Grabner, Graener, Haas, Hensel, Jung, Kieslich, Knab, Lang, Laitenberger, Lißmann, Maler, Nellius, Philipp, Rein, Rinkens, Rau, Rößner, Schmid, Schnell, Schoeck, Schüler, Siegl, Simon, Stürmer, Wittmer, Wenzel.

Rechnet man hinzu, daß zu diesen großen Gaufeierstunden, Chorfeiern, Weihestunden und Sonderkonzerten 33 Betriebssingen einzelner Chorgemeinschaften in Breslaus Industrien und Brauereien, große öffentliche Platzsingen hinzukamen, daß Breslau in jenen Tagen in den Straßen, in den Gasthäusern, auf den Grünplätzen, in den endlosen Straßenbahnzügen vom deutschen Lied widerhallte, so kommt zu dieser gehaltlichen Tiefenwirkung eine tönende Breitenwirkung, die in ihrer soziologischen und volksgemeinschaftlichen Vielfältigkeit als einzigartig bezeichnet werden muß. Das Programm der Breslauer Tage, das allein an die 600 Lieder von 250 Komponisten verzeichnete, wurde dadurch zu einem Sangesbekenntnis, das auch eine ganz neue Einstellung zum Singen erforderte. Hier sprach — wir wollen das gern festhalten — nicht der Kehlkopf, sondern die deutsche Seele; hier vereinsmeierte nicht der zweite Tenor in seinem Stimmschematismus, sondern hier hob sich ein neuer organischer Singstil heraus. Das war keine zusammengetriebene Chorherde, die in einem vorgeschriebenen musikalischen Trott daherstapfte. Hier schwang der Atem einer neuen Zeit. Was geistiger Erkenntnis in Reichsdeutschland zu einem neuen Singstil verhalf,

das brachten die 30 000 Auslandsdeutschen an intuitiver musikalischer Formungskraft mit zum Breslauer Treffen; hier besonders die Grenzlanddeutschen, wie die Deutschpolen mit ihren ernsten musikalischen Bekenntnisliedern, die Kärntner mit ihren harmonisch hallenden Heimatrufen, die Siebenbürger mit ihrem bunten musikalischen Volkstum.

Breslau war musikalischer Neuaufbruch der deutschen Volksseele, die wieder organisch zu singen gelernt hat; die, wie beim DSB, nicht nur festhält an dem heute harmonisch verkalkten (und sicherlich durch eine bessere Weise zu ersetzenden) Deutschen Sängergruß, sondern die mutig vorstieß zu neuem musikalischen Chorgut, wie etwa zu Adolf Seiferts kanonisch flutendem Chorgesang „Grüßet die Fahnen", unter dessen Weise auch, flankiert von dem mächtig wallenden Feld der 8000 Bundesfahnen, 60 neue und jubiläumsreife Fahnen die Sänger-Weihe empfingen.

Volksmusik — Kunstmusik.

Von Walther Eßner, Leipzig.

Hätte man die Möglichkeit gehabt, die Abertausende von deutschen Sängern, die sich unlängst in Breslau zusammenfanden, zu fragen, woran sich denn einst ihre Liebe zur Musik entzündete, dann hätte ein brausender Chor einstimmig geantwortet: am Lied, am deutschen Volkslied. Ja, vom Liede kommen sie alle her, und von da aus sind sie weitergekommen, die einen zum Kunstliede — und sei es auch nur als verständnisvolle Zuhörer — die andern zu den Oratorien Haydns, Händels und des unnahbar scheinenden Sebastian Bach. Aber sie verleugnen ihre musikalische Herkunft nicht. Es hat etwas unsagbar Rührendes, sich zu denken, daß all die Tausende, die z. T. ganze Oratorien im Kopfe haben, sich zusammenfanden im klingenden Bekenntnis zum Volkslied, und zwar aus innerster Überzeugung, nicht etwa mit dem Gefühl eines geforderten Tributes an etwas eigentlich Überwundenes. Es ist unmöglich, sich etwas ähnliches auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik auch nur auszudenken. Und das ist nicht nur betrüblich, sondern eigentlich auch merkwürdig. Denn unsere großen Meister der Instrumentalmusik haben die Weltgeltung der deutschen Musik begründet, und wenn das Wort von den „großen Söhnen eines Volkes" einen Sinn haben soll, dann doch nur den, daß diese kraft ihrer Genialität etwas gestalten, was ihr Volk wohl dunkel ahnt und ersehnt, was selbst auszusprechen ihm aber nicht gegeben ist. Aber heute, ein Jahrhundert nach Beethovens Tode, können wir wohl kaum sagen, daß weitere Kreise unseres Volkes inzwischen dem näher gekommen sind, was die großen Meister der Klassik sozusagen „im Namen des Volkes" ausgesprochen haben.

Es gibt genug Gründe, die diesen Zustand erklären. Schon die der Instrumentalmusik eigene Abwendung von allem Gegenständlichen setzt, wie jede Abstraktion, eine besondere geistige Kraft voraus. Daher der Drang, der Musik Programme, ja Worte unterzulegen; man denke z. B. nur an die oft so drolligen Texte, die unsere Soldaten den Märschen unterschieben („Wir ham kein Geld . . ."). Aber der Weg der Programme führt eher von der Instrumentalmusik weg als zu ihr hin. Dem Verfasser sind genug recht musikalische Leute begegnet, die an ihrer Begabung irre wurden, weil sie, durch Programme an die Meisterwerke herangeführt, nun die absolute Musik für eine Art Bilderrätselschrift hielten. Und da sie sich meist „nichts dabei denken konnten", verzweifelten sie an ihrer Befähigung zur Musik überhaupt. Und weiter: so abstrakt wie der Inhalt, so abstrakt sind auch schon die Kennworte der Stücke. Kennen Sie, verehrter Leser, op. 388 von Johann Strauß? Wahrscheinlich nicht. Aber den Walzer „Rosen aus dem Süden" kennen Sie bestimmt. So ist das eben: irgend ein Name ist immer besser als gar kein Name, das wußten die Romantiker, das wissen unsere Unterhaltungskomponisten, und schon Couperin wußte es.
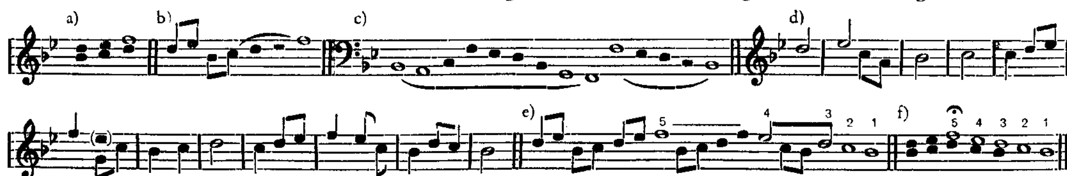
Die Hauptschwierigkeit aber, die Instrumentalmusik der Meister dem Volke näher zu bringen, liegt, wie wir sehen werden, nicht in ihrem abstrakten Charakter allein, sondern vor allem darin, daß die absolute Musik gezwungen ist, die nötige Dehnung des Inhaltes mit rein musikalischen Mitteln zu erreichen, — im Gegensatz zum Volksliede, welches diese für eine tiefere Wirkung notwendige Breite bei musikalischer Kürze durch das Fortschreiten des Textes

durch die Strophen gewinnt. Und dieſe Kunſt rein muſikaliſcher Inhaltsmehrung hat ſich leider — aus kulturgeſchichtlichen Gründen — abſeits vom Volke entwickelt. Geniale Muſiker ſchrieben für eine beſtimmte Schicht muſikaliſch Hochgebildeter, welche die Muſik mit leidenſchaftlicher Hingabe betrieben. So nahm dieſe Kunſt ſofort einen Höhenflug, dem das Volk nicht zu folgen vermag, und dadurch erklärt es ſich auch, daß Zwiſchenglieder faſt ganz fehlen. Auch die äußeren, die techniſchen Anſprüche ſteigerten ſich unter dieſen Umſtänden ſehr bald gewaltig. Die Komponiſten rechneten eben mit Spielern, die neben der Begabung auch die nötige Muße hatten, um ſolchen Anſprüchen genügen zu können. So iſt manches kleinere Meiſterwerk, trotz innerer Faßlichkeit, dem Volke aus techniſchen Gründen nicht erreichbar.

Und ſo erhebt ſich denn die Frage: wäre es vielleicht möglich, dies hiſtoriſche Verſäumnis nachzuholen? Sollte es denn unmöglich ſein, eine inſtrumentale Volksmuſik zu erſchaffen, die, neben die Zweckkunſt von Marſch und Tanz tretend, die Rolle ſpielen könnte, die das Volkslied in der Geſangsmuſik ſpielt? Eine Inſtrumentalmuſik, die einer kernhaften, jedoch beſcheidenen Begabung voll erreichbar iſt, zugleich aber ſo geartet, daß eine ſtärkere Begabung ſich an ihr entzündet und an ihr erſtarkt, ſo daß ſie ſpäter der Weite und Tiefe des Meiſterwerkes gewachſen iſt.

Welche Züge müßte eine inſtrumentale Volksmuſik tragen, die — bei aller Volksmäßigkeit — der Kunſtmuſik der Meiſter würdig iſt und die dafür Begabten zu den Meiſtern ſelbſt führt?

Nun, die äußeren Bedingungen ſind ſchnell genannt: eine ſolche Volksmuſik müßte techniſch ganz leicht ſein, ſo leicht wie irgend möglich. Um ſo ſchwieriger aber iſt die innere Weſensbeſtimmung. Ungeheuer groß iſt die Gefahr, ſich hier in bloßen Schwall zu verlieren, verſtiegene Forderungen aufzuſtellen oder haltlos zwiſchen den ſich ſcheinbar ausſchließenden Begriffen hin- und herzuſchwanken. Deshalb möge ein Wort Goethes uns bei unſerer Unterſuchung leiten; es iſt ſeiner Beſprechung der Volksliederſammlung „Des Knaben Wunderhorn" entnommen: „. . . Dieſe Art Gedichte, die wir ſeit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob ſie gleich eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet ſind, ſondern weil ſie ſo etwas Stämmiges, Tüchtiges in ſich haben und begreifen, daß der kern- und ſtammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge faßt, behält, ſich zueignet und mitunter fortpflanzt — dergleichen Gedichte ſind ſo wahre Poeſie, als ſie irgend nur ſein kann; ſie haben einen unglaublichen Reiz ſelbſt für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung ſtehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend fürs Alter hat . . . Das lebhafte poetiſche Anſchauen eines beſchränkten Zuſtandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumſchränkten All, ſo daß wir im kleinen Raum die ganze Welt zu ſehen glauben. Der Drang einer tiefen Anſchauung fordert Lakonismus . . ." Wir wollen, mit dieſer Wünſchelrute verſehen, das Lied „In einem kühlen Grunde" unterſuchen. Daß Eichendorffs Text etwas „Stämmig-Tüchtiges" in ſich hat, iſt ſchon dadurch erwieſen, daß ſich das Volk dieſes Lied angeeignet hat. „Lebhaftes poetiſches Anſchauen": Der „kühle" Grund regt gleich eingangs eine beſondere Stimmung an, und dort „ſteht" nicht eine Mühle, ſondern dort „geht" ein Mühlenrad. Und was den Lakonismus betrifft: „mein' Liebſte iſt verſchwunden" — gedrungener kann man ein Schickſal nicht darſtellen. Die Weiſe von Fr. Glück iſt dem Gedicht vortrefflich angepaßt. Ihr ganzer Bau iſt ſo eingerichtet, daß die volle Wucht auf das Wort „verſchwunden" fällt. Die muſikaliſchen Hintergründe dieſer Wirkung ſeien durch Fig. 1 erläutert:



Zum Spitzenton f führt der „Anſtieg" d es f empor, von Unterterzen begleitet. Dieſe Terzen werden (b) derart „ausgefaltet", daß der Anſtieg bei es unterbrochen und erſt durch die nun folgenden Unterterzen untermauert wird. Das ergibt gleich zu Beginn eine Aufhal-

tung, deren Spannung ſich nun in dem raſchen, das Vorhergehende zuſammenfaſſenden Zug c—f entlädt. Der Baß unterſtreicht die geiſtige Einheit dieſes gegliederten Anſtieges auf ſeine Weiſe, indem er (c) ſich aller kadenzierenden Schritte enthält, und nur mit zwei fallenden Zügen den Klang durch die Quinte f teilt. Wir ſehen alſo, daß der dichteriſche und der muſikaliſche Höhepunkt zuſammenfallen, daß die Muſik dieſe Wirkung aber ganz kunſtrein mit ihren eigenen Mitteln erreicht. Nirgends finden wir einen Bezug auf Worte, auf „Inhalt". Nur wie ein fernes Gleichnis wirkt die langſame $^6/_8$-Bewegung: wir denken an den gleichmäßigen Umgang des Mühlrades, an das Waſſer, das ruhig dahinſtrömt, unberührt von menſchlichem Schickſal. Das iſt aber auch alles, und ſelbſt dieſe Aſſoziation iſt völlig kunſtrein in den Diminutionen aufgefangen. (Beethoven: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei".) Ebenſo wie der Anſtieg iſt auch der Fortgang unſerer Weiſe rein muſikaliſch beſchreibbar. Noch fehlt ja die Terz unter dem erreichten Spitzenton f. Sie wird (d) in den Takten 7—8 durch den Zug b c d nachgeholt; mit ſicherem Inſtinkt iſt im Takt 6 das naheliegende es ausgeſpart, dadurch tritt das Gefühl einer Auskomponierung des Terzraumes f—d zurück hinter dem Eindruck des Heranbringens von unten. Das Bild (e) zeigt eine noch gedrängtere Darſtellung aller Teilzüge. Stellen wir ſchließlich all die ſo mannigfach „ausgefalteten" Terzen übereinander (f), ſo gelangen wir zur kürzeſten Faſſung, zu der rein muſikaliſchen „Fabel" des Liedes: Anſtieg zum Spitzenton, Ausbau, Fallen zum Grundton. Das iſt fürwahr ein „beſchränkter Zuſtand", aber die „lebhafte poetiſche Anſchauung" des Komponiſten hat ihn zum „zwar begrenzten, doch unumſchränkten All" erhoben, eben zu jener Weiſe, die wir alle kennen und lieben, die uns ganz erfüllt, wenn wir ſie ſingen oder hören. Sollte dieſe Melodie, bei ſolcher reinmuſikaliſcher Vollkommenheit, nicht vielleicht der Worte ganz entraten können? Freilich kann ſie das, und es iſt ja alter Brauch, daß die bisher nur geſungenen Lieder auch die erſte „Literatur" des zu erlernenden Inſtruments abgeben. Aber wenn die erſte Freude des Wiedererkennens vorüber iſt, macht ſich plötzlich die Kürze unſerer Weiſe fühlbar. Geſungen wird ſie ja fünfmal, aber fünfmal ſpielen? Nein, da können die Inſtrumente auf einmal nicht mehr mit. Wir kommen nicht weiter, wie beim Singen der fünf Strophen, wir drehen uns im Kreiſe.

Und ſo zeigt ſich an dieſem Punkte, wo das Inſtrument frei wird von Wort und „Inhalt", zugleich auch die Notwendigkeit, im eigenen Bereich Mittel zu breiterer Entfaltung zu finden. Wie dies gemeint ſei, kann ſchon Fig. 1 im kleinen lehren: auch in der Muſik gibt es, wie etwa in einem Roman, Aufhaltungen, Umwege, längeres Verweilen uſw. Der weiteren Erläuterung dieſes Gedankens diene Fig. 2; zugleich ſoll an dieſem Bild die obere Grenze einer Volksmuſik in unſerem Sinne beſtimmt werden.

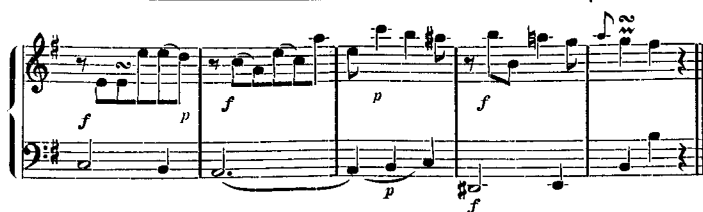
a) b) c) d)

I IV V

e) f)

g) h) *Andante*

p



Beim Betrachten dieſer Figur verfalle man nicht in den Fehler, dieſe Darſtellung für eine Beſchreibung des Schaffensaktes zu halten. Es liegt nur an uns, an der Einrichtung unſeres Erkenntnisvermögens, daß wir das vielfältig Verſchlungene nicht anders als im Nacheinander begreifen und darſtellen können. Bei a) ſehen wir eine Nebennotenbewegung über der Quint, mit ſchlichten Stufenbäſſen kontrapunktiert, bei b) iſt der Sprung des Baſſes mit Durchgängen gefüllt. Gegenüber dieſer Inhaltsmehrung beim Baſſe müſſen ſich nun die Töne der Oberſtimme ſtärker durchſetzen, und ſo iſt bei c) das erſte h verbreitert, die Nebennote c durch einen Terzzug gewichtiger geworden und an die wiederkehrende Hauptnote h ein Zug zur Quinte des Akkordes angehängt. Das erſte h iſt nun genügend beglaubigt, es braucht nicht länger zu verharren, ſondern ſchließt ſich dem Zug des Baſſes in Oberdezimen an (d). Die Diminution iſt nun ſchon beträchtlich angewachſen, und die Nebennote c erſcheint nun, als die Hauptſache dieſer ganzen Einheit, doch nicht mehr gewichtig genug; wir ſehen ſie daher bei e) mittels einer Brechung in die höhere Oktave ſteigen, wodurch ſie zeitliche Breite und melodiſchen Nachdruck zugleich gewinnt. Dies iſt nun allerdings kein „beſchränkter Zuſtand" mehr, könnte aber bei „lakoniſchem" Vortrag immer noch ſehr wohl Vordergrund eines „inſtrumentalen Volksliedes" ſein, z. B. Vorderſatz einer zwei- oder dreiteiligen Liedform. Bild f) zeigt eine ſolche Möglichkeit. Eine ſolche Tonfolge kann wohl jeder muſikaliſche Menſch noch als Ganzes faſſen, beſonders, wenn man dieſen „Vorderſatz" zweimal ſpielen läßt, beim erſten Vortrag aber auf die Höherlegung verzichtet und nach Takt 4 wie bei g) fortfährt. Bild h) zeigt nun denſelben „Gegenſtand" nicht lakoniſch, ſondern üppig, auf Meiſterart vorgetragen. (Anfang des zweiten Probeſtückes aus der Klavierſchule von Em. Bach.) Daß eine ſolche Geſtaltung Volkliches überſchreitet, liegt auf der Hand. Um dieſen Vorderſatz noch als Ganzes zu faſſen, um ſich hier nicht an die Einzelzüge zu verlieren, muß man tatſächlich ſchon „auf einer höheren Stufe der Bildung" des Ohres ſtehen. Auch die eigenartig ſchwebende Rhythmik erſchwert das Eindringen. Die ganze Melodie iſt durchſynkopiert, die Art der Synkopierung aber wechſelt mit den Teilereigniſſen: Takt 2 bis 3 wird die eigentlich ſynkopierende Note repetiert, die Vorhaltslöſung aber angebunden; die Brechung im Takt 5 bedient ſich ſynkopiſcher Bindungen, die durchgehende Achtelbewegung iſt nun durch die Oberſtimme allein ausgedrückt, der ruhende Baß betont die Einheit dieſer Brechung uſw.

Vergleichen wir nochmals die Bilder f) und h): jenes konnten wir noch der Volksmuſik zurechnen, dieſes nicht mehr; zwiſchen beiden liegt die Grenze. Eine Verwandlungsſchicht nur weiter ab vom geahnten Hintergrund — und die Grenze iſt überſchritten. So können wir denn ſagen, daß eine inſtrumentale Volksmuſik in unſerem Sinne ſich durch eine geringere „Raumtiefe" vom Meiſterwerk wird unterſcheiden müſſen. Aber wir gehen weiter und fordern, daß dies der einzige Unterſchied ſei. Alle ſonſtigen Züge eines Meiſterwerkes können in einer ſolchen Volksmuſik wiederkehren, ja ſie müſſen es! Wie ſollte dieſe ſonſt des Meiſtererbes würdig ſein?

Theſenhaft kurz gefaßt können wir das Weſen einer inſtrumentalen Volksmuſik in dem uns vorſchwebenden Sinne folgendermaßen umſchreiben: „Stämmig-Tüchtig": billige Arbeit wird bald durchſchaut. Nichts verſtimmt „kernhafte" Muſikanten mehr, als die Entdeckung, daß der Komponiſt glaubte herabſteigen zu müſſen. Dagegen ſehr einnehmend die Ahnung verborgener Schönheiten, denen man noch nicht gerecht wurde. — „Unglaublicher Reiz, ſelbſt für uns": Muß auch ſpäter noch gern geſpielt werden, nicht als „überwunden" weggelegt. Mit wachſender Reife, wachſendem Abſtand immer neue Züge zu entdecken. Schier unendliche Verbeſſerungsmöglichkeit. — „Lebhaftes poetiſches Anſchauen eines beſchränkten Zuſtan-



„Papa Greiner“
bei den Heidelberger Singſchülerinnen



Univ. MD Prof. Dr. Hermann Poppen — Prof. Ernſt Lorenz — Oskar Erhardt — Albert Greiner
bei der Heidelberger Singſchulfeier
(Privataufnahmen)



Der „Heidelberger Madrigalchor“



Volksliedersingen im Heidelberger Schloßhof

VON DER HEIDELBERGER SINGSCHULFEIER

(Privataufnahmen)

des": trotz Einfachheit des Kernes keine läſſigen Diminutionen, ſondern reiche und blutvolle Ausgeſtaltung des Vordergrundes! — „Lakonismus": Angemeſſene „Raumtiefe". Volle Anteilnahme erweckend, und doch ſo kurz, daß als Ganzes noch faßbar.

Über Einzelheiten wie Beſetzung, Stil, Formen, ſei diesmal nichts weiter geſagt. Es ſei mir aber erlaubt, auf mein in Kürze erſcheinendes „Spielbuch für Streicher" hinzuweiſen. Hier iſt der Verſuch gemacht, bewußt in dieſes Gebiet vorzuſtoßen, ſo etwas wie einen Typus herauszuarbeiten. Und ſo wage ich den Hinweis in dieſem Zuſammenhange, weil dieſe Arbeit die praktiſche Ergänzung zu dem hier theoretiſch Vorgetragenen bietet.

Bayreuther Bühnenfeſtſpiele 1937.

Von Wolfgang Golther, Roſtock.

Nach altem Brauch wurden dieſelben Werke wie 1936 aufgeführt. Dem Bericht von 1936 (in der September-Nr. der Zeitſchrift) iſt daher nur ergänzend zuzufügen, was in dieſem Jahre neu war oder von anderem Standpunkt aus beurteilt werden kann. Wiederholungen im landläufigen Sinn gibt es in Bayreuth nicht, ſondern ſtets erneutes und vertieftes Streben nach der Verwirklichung des Meiſterwillens.

Lohengrin.

Nirgends iſt der Aufſtieg aus der Oper zum Drama ſo deutlich und eindrucksvoll zu verſpüren als in der Bayreuther Wiedergabe dieſes Werkes, von dem Chamberlain einſt ſchrieb: „Lohengrin, zum erſten Male am 20. Juni 1894 im Feſtſpielhauſe aufgeführt, wurde da überhaupt zum erſten Male aufgeführt! Man hörte nur eine Stimme: es iſt eine Offenbarung". Was damals unter Leitung von Frau Coſima Wagner ſich vollzog, erfuhr 1936/37 eine Steigerung. Es galt vornehmlich die geſchichtliche Umwelt anſchaulich zu machen: König Heinrich, der den anfangs widerſtrebenden brabantiſchen Heerbann zum Reichskrieg gegen die Ungarn gewinnt; Ortrud, die germaniſch-heidniſche Frieſenfürſtin, im Kampf und Untergang gegen den neuen Glauben. Die Berechtigung und Bedeutung dieſer Darſtellung fand allgemeine bewundernde Anerkennung, ſo daß 1937 ſogar acht „Lohengrin"-Vorſtellungen gegenüber ſechs im Vorjahr gewagt werden durften. Angefochten aber war der erſtmalige Vortrag des zweiten Teils der Gralserzählung, deren Wegfall für die Weimarer Uraufführung Wagner im Brief an Liſzt vom 2. Juli 1850 verlangte: „Ich habe mich überzeugt, daß dieſer zweite Abſchnitt einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß". Dieſer zweite Teil blieb daher auch in den Partituren und Auszügen bis zu Ballings kritiſcher Ausgabe weg; er war vorher nur in einigen Abſchriften vorhanden und wurde hie und da in Konzerten geſungen. Darf Bayreuth gegen dieſen ausgeſprochenen Willen des Meiſters, den Frau Coſima unverbrüchlich befolgte, die vollſtändige Erzählung aufnehmen? Hier entſcheidet das Werk ſelber gegen ſeinen Schöpfer. Der Brief von 1850 iſt aus der damaligen Geſamtſtimmung des Meiſters zu erklären. Er forderte den „Lohengrin" ſtrichlos, ſogar unter den ungünſtigen Verhältniſſen Weimars, wo der Darſteller des Gralsritters verſagte. Vielleicht wollte Wagner mit dieſer Kürzung alles Andere retten, was aber keineswegs gelang. Folgende Gründe ſprechen für Beibehaltung der Stelle. Die Dichtung weiſt nach vorwärts und rückwärts.

Elſa im 1. Akt:

Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut ſo klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte ſchwoll.
Ich hört' ihn fern hin hallen.

Lohengrin:

Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir ſogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd im Drangſal wär'.

*

Zu Gottfrieds Entzauberung:

O Elsa, nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glücks ersehnt,
dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du tot gewähnt ...,

gehören Lohengrins Worte über den Schwan, der ihm zum Führer nach Brabant bestimmt ist:

Mein Vater, der erkannt' des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Diensten nach des Grales Spruch:
denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.

Der Zusammenhang der Dichtung erheischt also unbedingt den zweiten Teil. Aber noch weit mehr die Musik! Der Sprung nach den Worten: „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt", ist unerträglich, weil er unvermittelt auf den Schluß einer ursprünglich sorgsam durchgeführten musikalischen Entwicklung übergeht. Von den Worten: „Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht" — nimmt das Orchester die Motive der Ankunft des Ritters aus dem 1. Akt auf und beschließt sie mit den Worten: „Wo ihr in Gott mich alle landen saht". Wenn Lohengrin aber den Adel seiner Herkunft enthüllt, erwarten wir ganz anderes: den Segen des Grales! Und dieser steht auch wirklich in der Urfassung, 8 Takte wie hernach bei Lohengrins stummem Gebet vor der Entzauberung Gottfrieds. Dichtung und Musik erweisen mithin die Stelle als unentbehrlich. In seiner Lohengrin-Schrift kehrte sich Liszt, der die Musik nach dem ersten Teil der Gralserzählung begeistert rühmte, nicht an die verfügte Kürzung. Ich glaube kaum, daß die Zuhörer in Bayreuth „einen erkältenden Eindruck" hatten, der beim Opernsänger von 1850 zu befürchten war. Für die gewöhnlichen Theateraufführungen ist die ganze Gralserzählung aber kaum zu empfehlen. Jedoch ist zu erwägen, ob nicht der musikalisch und motivisch unerträgliche bisherige Sprung auf einfachste Weise beseitigt werden kann, wenn man die Chöre nach Gralserzählung I und II zur Einheit zusammenschließt, wodurch derselbe Satz entsteht wie in den 26 Schlußtakten des Vorspiels.

Die beiden mecklenburgischen Bühnen von Schwerin und Rostock eröffneten die Spielzeit 1936 im September mit „Lohengrin", soweit als möglich im Anschluß an das Bayreuther Vorbild. Schwerin brachte die ganze unverkürzte Gralserzählung, Rostock schlug den zweiten Weg ein mit Weglassung der Erzählung, aber mit Verbindung der beiden Chöre zur Einheit. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch andere Theater sich diesem Vorgang anschlössen, der einerseits den Willen Wagners befolgt, andrerseits aber doch den musikalisch-motivischen Übergang besser vermittelt, als seine Anordnung von 1850, die ohne Erprobung auf der Bühne geschah.

Neu erschien zum ersten Male in Bayreuth Marcell Wittrisch, der bereits in der Eröffnungsvorstellung für den erkrankten Franz Völker einzutreten hatte. Die Stimme ist mehr lyrisch als dramatisch, für die Größenverhältnisse des Bayreuther Hauses stellenweise noch nicht ganz ausreichend. Daraus ergab sich durch die ungewohnte Umgebung anfangs eine gewisse Befangenheit, die aber bald überwunden wurde. Von Akt zu Akt wuchs die Leistung, die in der zweiten Vorstellung bereits viel mehr ausgeglichen war, als in der ersten. Vermißte man zuweilen z. B. bei der Anklage im 3. Akt die wuchtigen Töne, so kam anderes umso schöner und reiner zu Gehör, z. B. am Schlusse des 2. Aktes das wunderbare Piano: „Heil dir, Elsa", das die schweren Tenöre meistens schuldig bleiben. Die Darstellung war stilgemäß, die Erscheinung des lichtumflossenen Gralsritters von schönster Wirkung. Ohne Zweifel wird Wittrisch in seine Bayreuther Aufgabe, die unsres Wissens ihm schon früher zugedacht war, mit der Zeit so hineinwachsen, daß er alle Anforderungen erfüllt.

Neu war auch Ludwig Hofmann (Wien) als König Heinrich. Seine hellere Stimme entbehrt der Wucht Manowardas, kam aber andrerseits der hohen Lage der Gesangsrolle mehr entgegen. Es ist immer reizvoll, zwei bedeutende Vertreter einer dramatischen Gestalt zu hören und zu sehen. Im Gegensatz zu der sonst streng betonten geschichtlichen Treue erschien der König, der im Jahr 933, wo der „Lohengrin" spielt, 56 Jahre alt war, zu jugendlich.

Wie Bayreuth alle neuen technischen Möglichkeiten auszunützen versteht, erwies der herrliche Orgelklang am Schlusse des 2. Aktes, der auf der prachtvollen Orgel der Ludwig Siebert-Halle gespielt und ins Festspielhaus übertragen wurde.

Parsifal.

Eine große und freudige Überraschung war das neue Bühnenbild Wieland Wagners, das aus den Irrwegen der letztvergangenen Jahre zur Werktreue zurückkehrte. Vornehmlich zu rühmen ist der Gralstempel, der nicht mehr mit unwahrscheinlichen Säulen ins Unendliche aufstrebt, sondern durch die Kuppel abgeschlossen wird. Über vier mächtigen roten Porphyrsäulen spannen sich die Bogenwölbungen, im Hintergrund ist eine hohe Gitterpforte, die Titurels Ruhestätte verschließt. Amfortas schwenkt den Gral auch nach rückwärts, wo Titurels Stimme: „Wie hell grüßt uns heute der Herr" — anwortet, so daß wir begreifen, wie der alte König durch des Heilands und des Grales Huld noch fortlebt. Im 3. Akt öffnet sich diese Pforte, aus der Titurels Trauerschrein herausgetragen wird. Der Prunksarg wird vorne auf dem Katafalk vor den Gralstisch niedergesetzt und geöffnet. Man sieht die Leiche des alten Gralskönigs in Helm und Mantel, die Hände aufs Schwert gefaltet, etwa so wie die des alten Ritters in Uhlands ‚Vätergruft'. Gurnemanz hält die Ehrenwache an der Bahre seines Waffenherrn, als Parsifal sein erstes Gralsamt verrichtet. Über der Totenfeier Titurels waltete eine bisher noch nie geschaute feierliche Weihe! Die Umgebung des Tempels, der Gralswald ist stimmungsvoll gebildet. Im 1. Akt die Waldlichtung, in deren Hintergrund der heilige See in ganzer Bühnenbreite aufleuchtet. Im 3. Akt ergänzt die „freie anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrund zu sanft ansteigender Blumenaue" beim Karfreitagszauber in lichtesten Farben. Aber die vorhergehende Beleuchtung — nach Wagners Vorschrift „frühester Morgen" — scheint mir zu gedrückt und trübe; sie weicht unvermittelt dem Mittagsglanz der Königsweihe. Die Verwandlungen im 1. und 3. Akt werden jetzt durch Lichtbilder auf hauchdünne Vorhänge im Vordergrund geworfen, wodurch ein reibungs- und geräuschloser Ablauf sich ergibt. Klingsors Zaubergarten vor einem maurischen Schlosse — „dem arabischen Spanien zugewandt" — mit weißleuchtender Burgecke und goldstrahlender Kuppel betont mehr die Pracht des Schloßbaues als die „tropische Vegetation", bleibt aber doch in Einklang mit den Weisungen der Dichtung. Die Verwandlung zur trostlos düsteren Einöde geschieht sehr wirkungsvoll.

Die Mäntel der Gralsritter, die durch allzu grellrote Farbe Anstoß erregten, sind jetzt dunkelrot gefärbt. Immer noch vermißt man das Taubenwappen, das Wolfram und Wagner ausdrücklich vorschreibt und das die eintönige Rotfarbe mildern und ausgleichen würde. Der Gral sollte wie früher durch den Kelch dargestellt werden, nicht durch die flache schwere Schaale, die keine sagenmäßige Gewähr hat. In den alten Quellen ist der Gral entweder der Kelch des letzten Liebesmahles, in dem das Blut des Heilands aufgefangen wurde, oder die Abendmahlsschüssel, die aber für Wolfram und Wagner gar nicht in Betracht kommt.

Wie schon früher übernahm jetzt wieder Max Lorenz den Parsifal, gesteigert und vergeistigt, in edlem Stil. Seiner Veranlagung liegt besonders der 2. und 3. Akt, wo der reine Tor zum Helden erwächst. Großartig in Vortrag und abgeklärter Haltung ist Manowarda s Gurnemanz.

Ritterchöre und Blumenmädchen gelangen herrlich. Der Eindruck des hehren Werkes verbot jede laute Kundgebung. Schweigend und tief ergriffen verließen die Zuhörer das Haus.

Von Wolfram zu Wagner spannt sich in weitem Bogen die vom mittelalterlichen Dichter geschaffene Verbindung Parzivals und Lohengrins, die aber dort nur äußerlich bleibt und erst im Parsifal-Drama zu innerer Notwendigkeit verwächst. „Lohengrin" und „Parsifal" fügen sich bei stilgemäßer Wiedergabe zu einem zweiteiligen Gralsdrama. Das Vorspiel zum „Lohengrin" vertont die Herabkunft des Grales auf die Erde im Geleit einer Engelschar; aber Montsalvat liegt im fernen Land, unnahbar unsern Schritten. Im Vorspiel zum „Parsifal" erleben wir das Liebesmahl der Gralsritter, das wir hernach auch erschauen. Im zweiten Teil hören wir die Leidensklänge des Amfortas. Nun folgt das Parsifal-Drama, dessen musikalischer Abschluß von den letzten Worten: „Öffnet den Schrein" — die Heilung und Erlösung des Amfortas und das neu erstarkte Königtum Parsifals bedeutet. So könnte man von einer zu-

ſammengehörigen Grals-Sinfonie in vier Sätzen ſprechen: Herabkunft des Grales, Liebesmahl, Leiden, Heilung! Die Bayreuther Gralsfeier „Parſifal-Lohengrin" könnte auch auf den Theatern draußen in der Welt 1938 zum 125. Geburtstag Wagners in der Karwoche als öſterliche Gralsfeier wiederholt werden, ſofern ſich dort die romantiſche Oper „Lohengrin" zum wirklichen Drama verwandelt.

Der Ring des Nibelungen.

Auch hier ſind einige ſzeniſche Neuerungen und Beſſerungen hervorzuheben. Walhall erſcheint jetzt als rieſenhafter, aus Blöcken aufgetürmter Burgbau, die bisherige kegelhaft zugeſpitzte Form iſt glücklicherweiſe aufgegeben worden. Der Märchenwald im 2. Siegfried-Akt, ein bühnenbildneriſches Kunſtwerk, entſpricht ebenſo dem träumeriſchen Waldweben wie dem unheimlichen Treiben der Unterirdiſchen. Mime verſchwindet nach dem Zwergenzank in einer zwiſchen den Wurzeln der Linde befindlichen Erdſpalte, aus der er zu Siegfrieds Betörung wieder auftaucht. Die Beleuchtung vor der Erweckung Brünnhildes, wie Siegfried das Sonnenlicht gleichſam mit ſich vorträgt zu den Worten: „Was ſtrahlt mir dort entgegen", und bei ſeinem Tode, wo mit ſeinem glanzvollen letzten Augenaufſchlag (Akkord der Erweckung) der Lichtheld noch einmal im Wiederſchein des nachglühenden Abendrotes aufleuchtet und erliſcht, war ſtimmungs- und wirkungsvoll. Nicht recht verſtändlich iſt der Vorhang ſtatt Verwandlung bei offener Szene bei Siegfrieds Feuerdurchſchreitung und bei den Trauerklängen. Hier wäre das ſonſt ſo beliebte, aber auch noch verbeſſerungsfähige, auf den Vorhang im Vordergrund geworfene Lichtbild denkbar.

Lorenz leiſtete ganz Außergewöhnliches durch Übernahme des Siegmund für den erkrankten Völker neben den beiden Siegfrieden und zweimaligem Parſifal innerhalb 8 Tagen! Nirgends eine Spur von Ermüdung in Geſang und Darſtellung! Dem Hagen Manowardas geſellte ſich ebenbürtig der von Ludwig Hofmann. Bockelmanns unvergleichlicher Wotan, der ſich noch immer vervollkommnet, muß hier nochmals gerühmt werden, weil dadurch der „Ring" wirklich zum Wotans-Drama wird. Und ebenſo unübertrefflich und einmalig iſt die Sieglinde der Maria Müller in ihrem Lieben und Leiden. Für alle andern Künſtler ſei auf den Bericht von 1936 verwieſen, dem wir nur beipflichten können, mit dem Zuſatz, daß überall vertiefte und geſteigerte Fortarbeit zu bemerken war.

Diesmal war eine andere Arbeitsteilung getroffen, indem Furtwängler „Parſifal" und „Ring", Tietjen „Lohengrin" allein muſikaliſch betreute. Daß die geſamte Leitung auf der Bühne und im Orcheſter in einer und derſelben Hand liegt, kann nur gebilligt werden, ſofern der rechte Führer vorhanden iſt. Der „Lohengrin" war wie aus einem Guße im Großen und Kleinen. Nochmals ſeien die Chöre von Friedrich Jung hervorgehoben, die ja hier eine ſo wichtige Rolle haben. Der Schlußſatz des 1. Aktes, das Geheimnis im 2. Akt, der Chor nach der Gralserzählung und vor Lohengrins Abſchied erklangen großartig. Im Spiel verband ſich lebhafteſte Bewegung mit fein abgetönter Stiliſierung.

Die Feſtſpiele 1937 ſtanden auf voller Höhe der Bayreuther Kunſt und wieſen im Vergleich zum Vorjahr abermals eine Steigerung auf. Das Meiſterwort: „ein ſchöner Zauber machte bei uns alle gut" — gewann aufs neue Beſtätigung.

Franz Anton Hoffmeiſter und die „Göttweiger Sonaten".

Von Ernſt Fritz Schmid, Ansbach-Tübingen.

(Fortſetzung.)

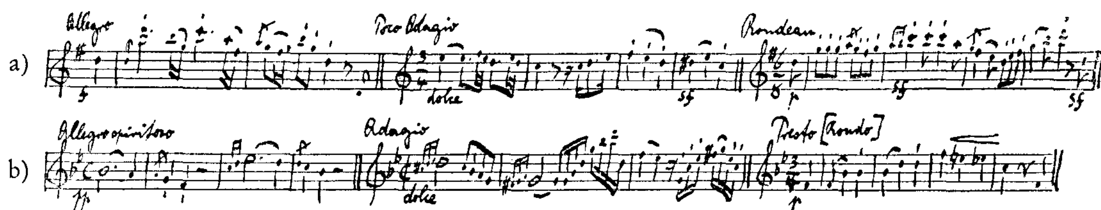
Einer ganz beſonderen Beliebtheit bei den Muſikliebhabern ſeiner Zeit erfreuten ſich unter all den vielen muſikaliſchen Schöpfungen Hoffmeiſters ſeine Werke für Klavier, beſonders ſeine Klavierſonaten. In ſeinem Nekrolog in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung wird betont, daß unter den ſpäteren Werken Hoffmeiſters die Klavierkompoſitionen „vorzüglich gut aufgenommen" wurden[100]. Die Vorliebe der Klavierſpieler ſeiner Zeit für dieſe Werke geht auch aus der Tatſache hervor, daß ſeine Klavierſonaten faſt alle in überaus zahlreichen

[100] Allgemeine Muſikaliſche Zeitung 1812, a. a. O.

Auflagen und Nachdrucken erscheinen mußten, um die Nachfrage nach ihnen zu befriedigen. Wir werden dies noch weiter unten des näheren beobachten können; auch Kopien seiner Klaviersonaten sind dem Gebrauch der Zeit entsprechend von vielen Musikalienhändlern vertrieben worden. Dem gegenüber ist ihre Zahl, gemessen an den erstaunlichen Zahlen etwa seiner Kammermusikproduktion, verhältnismäßig bescheiden. Gerber nennt nur sieben Klaviersonaten Hoffmeisters, darunter eine für Harfe oder Klavier[101]; Fétis führt ihrer schon immerhin 12 an[102]. Die Wirklichkeit überschreitet indessen auch diese Zahl noch etwas: es dürften mindestens 13, vielleicht sogar 19 Klaviersonaten Hoffmeisters erschienen sein, wozu noch sechs Sonatinen kommen. Elf dieser Sonaten sind mir zugänglich gewesen. Ich gebe zunächst ein thematisches Quellenverzeichnis der Hoffmeisterschen Klaviersonaten, auf das sich die folgenden Darstellungen stützen sollen:

1) „Deux Sonates / pour / Le Piano Forté, ou Clavecin / Composés / Par Franç. Ant. Hoffmeister / Dediées / A, Madame La Comtesse Josephe / De Bánffi / née Comtesse de Palm / Publiés, et se vendt á Vienne chez l'Auteur, et chez Rudolph Gräffer / Libraire / pres La Rue des jesuites, dite Schulhoff / Oeuvre XII / Prix 2 fl."

Originalausgabe, ohne Plattennummer, Frühjahr 1785[103].
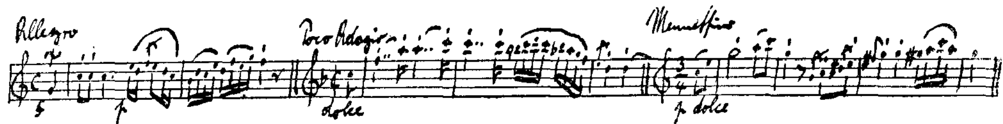


2) „Sonate / pour Le / fortepiano, au Clavecin / Composé / par / Mr. Franc, Ant, Hoffmeister / Publié et Se vend a Vienne a Son Magazin / de Musique. / [folgt thematischer Anfang des 1. Satzes]."

Originalausgabe, Plattennummer 12, Frühjahr 1786[104].



3) „Sonata / Scolastica / per il / Clavicembalo, ò Piano forte / Del Sig. Hoffmeister."

Originalausgabe, Selbstverlag Hoffmeisters, Plattennummer 50, Frühsommer 1786[105].



4) „III / Sonates / pour le / Fortepiano ou Clavecin / composés par / F. A. Hoffmeister / a Vienne chez Hoffmeister / Prix f. 2.30 / Oeuvre 7."

Originalausgabe in Querformat, Plattenzeichen „op. 7", zwischen 1787 u. 1791[106].

---

[101] E. L. Gerber, Neues . . . Lexikon . . . a. a. O.

[102] F. J. Fétis, a. a. O.

[103] Exemplare in der Universitätsbibl. Königsberg u. Nationalbibl. Wien (Grazer Kaisersammlung).

[104] Exemplare in den Landesbibl. Schwerin u. Dresden, in der Nationalbibl. Wien (Grazer Kaisersammlung) u. im Arch. der Ges. d. Musikfr. Wien.

[105] Exemplare in der Landesbibl. Schwerin, der Nationalbibl. Wien (Grazer Kaisersammlung) u. im Archiv d. Ges. d. Musikfr. Wien.

[106] Exemplar im Arch. d. Ges. d. Musikfr. Wien, Sign. VII, 14537.

a) Allegro — Menuetto poco Allegretto — Trio — Rondo Allegro

b) Andante con espressione — Rondo Allegro

c) Allegro — Poco Adagio — Vivace alla tedesca

5) „Sonate, Nr. 1, Wien."
Originalausgabe vor Mai 1792[107].

6) „Sonate / pour le / Fortepiano, ou Clavecin / Composé / Par Mr. F. A. Hoffmeister / Nr. 2 / a Wienne [!] a son Magazin."
Originalausgabe, Plattennummer 100, vor Oktober 1792[108].

Allegro — Poco Adagio (p dolce) — Rondeau (p dolce)

7) „Sonate pour le Forte piano ou Clavecin composé par Mr. Franc. Ant. Hoffmeister. Publié et se vend à Vienne à son Magazin. Nro. II."
Originalausgabe, wohl vor Oktober 1792[109].

Adagio — Allegretto

8) „Sonate, No. 4, Wien."
Originalausgabe vor Mai 1792[110].

9) „II / Sonates / Pour / le Forte-piano, ou Clavecin / Composées / Par / F: A: Hoffmeister / à Vienne à son Magazin."
Originalausgabe, Plattennummer 125, vor Mai 1792[111].

---

[107] Nach dem Lagerkatalog J. Chr. Westphal & Comp. in Hamburg, Eingekommene neue Musikalien, May 1792, S. 9.

[108] Exemplar in der Nationalbibl. Wien (Grazer Kaisersammlung) u. in der Landesbibl. Dresden.
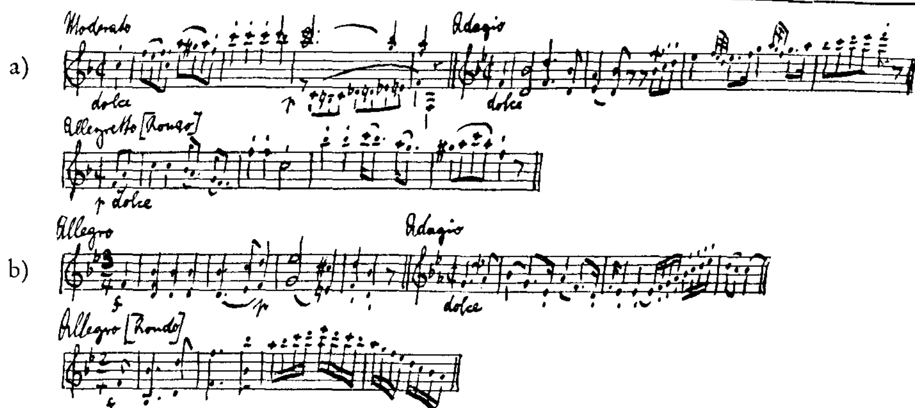
[109] Eine Abschrift des Stichs in der Bibl. des Brüsseler Conservatoire (Ms. 6089).

[110] Nach dem Lagerkatalog J. Chr. Westphal, a. a. O. May 1792, S. 9.

[111] Exemplare in der Landesbibl. Dresden, Nationalbibl. Wien (Kaisersammlung Graz) u. im Arch. d. Ges. d. Musikfr. Wien.

a)

b)



10) „3 nouvelles Sonatines faciles, agreables & Progressives pour le Fortepiano, Liv. I, II, jedes 2 fl.“
Originalausgabe von zweimal drei Sonatinen, Selbſtverlag Hoffmeiſters, Wien vor Juli 1803[112].

11) „3 Sonates. Oe. 28. Wien, Artaria, Cappi 1 Fl. 36 xr.“
Originalausgabe (?) vor 1815[113].

12) „3 Sonates. Oe. 32. Wien, Cappi 2 Fl.“
Originalausgabe (?) vor 1815[114].

Alle dieſe Sonaten erfreuten ſich ſehr großer Verbreitung und wurden meiſt von mehr als einem Verlag nachgedruckt; vornehmlich gilt dies für Nr. 4), eben die ſogenannten „Göttweiger Sonaten“, und für Nr. 9). Zunächſt ſei noch einiges zu der Drucküberlieferung der ſämtlichen Sonaten mit Ausnahme von Nr. 4) bemerkt.

Nr. 1) in der Originalausgabe tritt erſtmals im Juli 1785 in Weſtphals Hamburger Lagerkatalogen auf, und wird dort auch im Mai 1792 wieder erwähnt[115]. Hoffmeiſter hatte das Werk zudem unter dem 6. Auguſt 1785 in der Wiener Zeitung angekündigt, wie ſchon früher erwähnt wurde[116]. Schon bald brachte der Verlag J. M. Götz, Mannheim - München, der als ſkrupelloſer Nachdrucker bekannt war, einen Nachdruck mit neuer Widmung[117]. Auch J. André in Offenbach ſcheint einen Nachdruck herausgebracht zu haben[118]. Hoffmeiſters Klavierſonatenſtil iſt hier ſchon kräftig ausgebildet und zeigt viel Friſche und Naivität der melodiſchen, einfallsreichen Erfindung. Haydn, und noch mehr Mozart, klingt oft an.

Nr. 2) wird in der Originalausgabe zuerſt im Juli 1786 in Weſtphals Katalogen angeführt[119]. Es erſchienen zwei Nachdrucke, der erſte bei dem als „rühriger Entlehner“[120] bekannten J. Schmitt in Amſterdam mit der Opuszahl IV, der zweite in einer Londoner Sammlung von Klaviermuſik der Zeit aus dem Jahr 1790[121]. Dieſes Werk iſt typiſch für die ſchwachen Arbeiten

[112] Nach der Wiener Zeitung 1803, S. 2523.

[113] Nach dem Handbuch der muſikaliſchen Litteratur . . . Leipzig . . . bey Anton Meyſel 1817, S. 359 (bringt laut Titel alle bis Ende 1815 gedruckten Muſikalien).

[114] Nach derſelben Quelle.

[115] Joh. Chr. Weſtphal und Comp., Verzeichniss derer Musicalien . . . Anhang Hamburg „1785 Julius“ und Derſelbe, Eingekommene neue Muſikalien, a. a. O. May 1792, S. 9.

[116] Wiener Zeitung 1785 S. 1855 ff.

[117] Der Nachdruck von Götz trägt die Plattenzahl 118 und dürfte ſomit nach den Datierungen der Plattenzahlen von Mozartdrucken bei O. E. Deutſch u. Cecil B. Oldman a. a. O. S. 146 um 1785 erſchienen ſein. Ex. in der Staatsbibl. München.

[118] Der Nachſtich Andrés fügte eine obligate Violine hinzu. Ex. einer Kopie im Arch. d. Geſ. d. Muſikfr. Wien. Der Titel lautet: „Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano Forté . . . Oeuvre I. Avec accompagnement d'un Violon ad libitum. . . . No. 98.“

[119] Joh. Chr. Weſtphal, Verzeichniss a. a. O., Anhang Hamburg „1786 Julius“.

[120] O. E. Deutſch u. Cecil B. Oldman, a. a. O. S. 137.
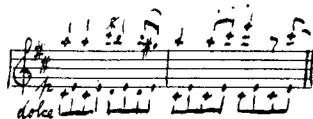
[121] Der Nachſtich Schmitts hat keine Plattenzahl und umfaßt unter dem Titel „Deux Sonates pour

Hoffmeisters. Es ist in Erfindung und Ausarbeitung mehr als mäßig und rechtfertigt in seiner Flüchtigkeit Riehls Vorwurf „gedankenlosen Leichtsinns“.

Nr. 3) wird als Originalausgabe zuerst im Juli 1786 in Westphals Verzeichnissen genannt. Hier kommt sie auch im Oktober 1792 wieder vor mit dem Beisatz „Nr. 3“, was auf eine Titelauflage hinweist[122]. In der Tat trägt auch eine Kopie des Werkes nach einem Hoffmeisterschen Stich diesen Beisatz: „Sonata Scolastica per il Clavicembalo, ô Pianoforte Del Sig. Hoffmeister Nro. III“[123]. Das Werkchen ist für Schülerzwecke geschrieben und entsprechend sehr knapp gehalten. Doch ist es nicht ohne einen feinen Humor und satztechnische Feinheiten in dem heiteren Menuettino, das den Abschluß bildet, und schon in seinem Thema Qualität zeigt.

Nr. 5) könnte allenfalls identisch sein mit einer mehrfach genannten „Sonata per l'Arpa o Pianoforte Nr. 1“. Gerber nennt sie 1812 als Veröffentlichung bei Kühnel-Leipzig, der sie von Hoffmeister übernommen haben könnte[124]. Sie wurde dann auch vom Verlag Peters weiter aufgelegt[125].

Nr. 6) erscheint als Originalausgabe erstmals im Oktober 1792 in Westphals Katalogen[126]. Eine Titelauflage wirkt sich nur im Wegbleiben des Vermerks „Nr. 2“ aus[127]. Das Werk scheint keine Nachdrucke erlebt zu haben. Es muß bis auf das originelle und frische Finale allzu schulmäßig und schwach genannt werden. Auch finden sich gelegentlich allzu wörtliche Anleihen bei Mozart, wie im Seitenthemâ des ersten Satzes, das dem Rondothema der Mozartschen F-dur-Violinsonate K.-V. 376 entnommen ist:



Nr. 7) ist der Zeit des Erscheinens nach schwer zu bestimmen. Da der Stich, von dem wir nur eine Abschrift besitzen, auch mit „Nro. II“ bezeichnet ist, besteht die Möglichkeit, daß sich die bei Nr. 6) angenommene Datierung des Erscheinens auch auf ihn beziehen könnte. Nr. 7) ist außer Nr. 4b) die einzige bekannte zweisätzige Sonate Hoffmeisters; alle andern Sonaten sind dreisätzig. Die Thematik, besonders des Menuett-Finales, ist von großer Frische.

Nr. 8) ist mir nur aus Westphals Katalog bekannt. Welches Werk damit gemeint ist, läßt sich vorläufig nicht feststellen.

Nr. 9) wird erstmals in Westphals Lagerkatalog vom Mai 1792, dann schon 1793 und 1797 als Nachdruck in Hummels Verlagskatalogen mit der Opuszahl „15“ genannt; daß es sich dabei tatsächlich um unsere beiden Sonaten handelt, geht aus einer Notiz mit Tonartangabe in Meysels Handbuch der musikalischen Literatur hervor[128]:

Westphal Mai 1792: „2 Sonaten Wien“
Hummel 1793 u. 1797: „2 Son. op. 15. 1793“
Meysel (vor 1815): „2 Sonates in F, B. Oe. 15 Amsterd. Hummel 2½ Fl.“

---

le Clavecin ou Forte Piano“ an erster Stelle eine Sonate mit obligater Violine, deren Stimme beiliegt, an zweiter Stelle unsre Klaviersonate; Ex. Univers. bibl. Tübingen (Sammlung Bopp). Der englische Nachdruck erschien in Storace's Collection of Original Harpsichord Music, Vol. I Nr. 6; Ex. im Brit. Museum, London.

[122] J. Chr. Westphal, Verzeichniss ... a. a. O. Anhang, Hamburg „Julius 1786“, Derselbe, Eingekommene neue Musicalien, October 1792 S. 7.

[123] Conservatoire Brüssel, Sign. 6089.

[124] E. L. Gerber, Neues ... Lexikon ... a. a. O.

[125] Handbuch der musikalischen Litteratur (Meysel) 1812, a. a. O. S. 359 und C. F. Whistling, Handbuch der musikalischen Literatur ... Leipzig 1828 S. 591.

[126] J. Chr. Westphal, Eingekommene neue Musikalien a. a. O. Oct. 1792 S. 7.

[127] Der Vorgang kann natürlich auch der umgekehrte gewesen sein. Jedenfalls zeigt das Dresdener Exemplar den Vermerk „Nr. 2“, während das Wiener Exemplar denselben vermissen läßt.

[128] J. Chr. Westphal, Eingekommene neue Musikalien, Hamburg, May 1792, S. 9. Jean Julien Hummel, Catalogus von Musikalischen Werken ... Berlin ... 1793, Derselbe, Catalogus ... 1797. Handbuch der musikalischen Litteratur (Meysel) a. a. O.

Sehr früh erſchien auch ein Nachdruck der Sonate Nr. 9a) allein bei dem ſchon als Nachdrucker Hoffmeiſterſcher Werke erwähnten Verleger Schmitt in Amſterdam mit der Bezeichnung „Oeuvre 10“[129]. Der Verlag Hoffmeiſter und Kühnel ſelbſt brachte nach 1800 wieder Abſchriften und Titelauflagen der beiden beliebten Sonaten, wie aus ſeinen Verlagsverzeichniſſen und -anzeigen hervorgeht und Meuſels Lexikon beſtätigt[130]:

Hoffmeiſter & Kühnel 1802: „2 Sonates pour le Clavecin“[131]
Meuſel (1808): „Grande Sonate etc. Oeuvre XV Leipzig 180. . fol.“
Wiener Zeitung 1805: „gr. Sonat. per Forte-Piano. Nr. I & II. (Edition nouvelle)“ (Anzeige des Verlags Hoffmeiſter-Wien)

Schließlich veranſtalteten auch noch die Wiener Verleger Steiner und Haslinger Ausgaben der beiden Sonaten, wobei Steiners Ausgabe von Haslinger bei der Verlagsübernahme (1826) mit übernommen wurde[132]:

Meyſel (vor 1815): „grande Sonate. No. 1 (42 Xr.) No. 2 (36 Xr.) Wien, Steiner.“
Steiner, Verl. verz. 1823: „gr. Sonate (F B) Nr. 1 et 2 à 40 kr.“[133]
Haslinger, Verl. verz. 1826: „gr. Sonate (in F B) Nr. 1. 2.“
Whiſtling (1828): „grande Sonate. No. 1, 2, in F, B. Wien, Haslinger à 40 Xr.“

Es iſt ſehr naheliegend, daß gerade dieſe beiden Klavierſonaten Hoffmeiſters ſo großen Anklang fanden, da ſie überaus häufig von den verſchiedenſten Verlegern aufgelegt wurden. Beide Sonaten dürfen als unbedingt wertvoll bezeichnet werden. Sie gehören neben den gleich zu beſprechenden „Göttweiger Sonaten“ unſtreitig zu den beſonders gelungenen Werken Hoffmeiſters. Sein beſter Stil tritt hier überall zu Tage, vor allem in den kühnen Durchführungen der Sonatenſätze, die, wie ſo oft in ſeinen beſſeren Werken, ſehr breit angelegt ſind.

Nr. 10) iſt zuerſt in Hoffmeiſters Wiener Verlagsankündigungen vom Jahre 1803 nachweisbar. Es handelt ſich um insgeſamt 6 Sonatinen, die in zwei Lieferungen zu je drei Sonatinen erſchienen; die Tonarten ſind C, Es, B, d, A, C. Sie ſcheinen recht beliebt geweſen zu ſein. Wenigſtens kennt Meyſel Auflagen derſelben bei Hummel (als Oeuvre 27), Peters und Steiner-Wien[134]:

Wiener Zeitung 1803 (Anzeige des Verlags Hoffmeiſter-Wien): „3 nouvelles Sonatines faciles, agreables & Progressives pour le Fortep. L. I II, jedes 2 fl.“
Meyſel (vor 1815): „3 nouvelles Sonatines faciles, agréables et progressives in C, Es, B, Dm. A, C. Oe. 27 Liv. 1, 2. Amsterd. Hummel à 1 Fl. 4 S. . . . 3 nouvelles Sonatines progressives. Liv. 1. 2 in C, Es, B, Dm. A, C. Leipz. Peters à 16 Gr. Wien, Steiner 1 Fl. 36 Xr.“
Whiſtling (1828): „3 nouvelles Sonatines progressives, Liv. 1, in C, Es, B, Liv. 2, in Dm, A, C. Leipzig, Peters à 16 Gr.“

Nr. 11) und 12) werden zuerſt bei Meyſel (1817) erwähnt; ſpäter habe ich ſie nirgends mehr gefunden. Es beſteht die Wahrſcheinlichkeit, daß Artaria und Cappi hier die Sonaten Nr. 4) mit neuen Opuszahlen auflegten, daß alſo hier keine wirklich anderen Werke Hoffmeiſters vorliegen, als die ſchon beſprochenen bzw. gleich als „Göttweiger Sonaten“ zu beſprechenden.

---

129 Der Nachſtich Schmitts hat keine Plattenzahl und umfaßt unter dem Titel „Deux Sonates pour le Clavecin ou Forte Piano“ an erſter Stelle eine Sonate mit obligater Violine, deren Stimme beiliegt, an zweiter Stelle unſre Klavierſonate Nr. 9a); Ex. Univers. bibl. Tübingen (Sammlung Bopp).

130 Hoffmeiſter et Kühnel, Catalog geſchriebener, meiſt ſeltener Muſikalien . . . Bureau de Musique, Leipzig 1802, S. 32. Joh Georg Meuſel, a. a. O. Wiener Zeitung v. 29. Mai 1805, S. 2515.

131 Die dort außerdem genannten „2 Sonates p. Clav.“ dürften Abſchriften der Sonaten Nr. 1) geweſen ſein.

132 Handbuch der muſikaliſchen Litteratur (Meyſel) a. a. O. S. A. Steiner und Comp., Verzeichniss der Verlags-Muſikalien . . . Wien . . . 1823 S. 33. Tobias Haslinger, Verzeichnis der Verlags-Muſikalien . . . Wien (Juli 1826) S. 11. C. F. Whiſtling, a. a. O.

133 Die dort außerdem genannten „gr. Sonate (F B) Nr. 1 et 2 à 45 kr.“ ſind wohl eine etwas beſſer ausgeſtattete Titelauflage geweſen.

134 Wiener Zeitung v. 29. Juni 1803 S. 2523. Handbuch der muſikaliſchen Litteratur (Meyſel) a. a. O. C. F. Whiſtling, a. a. O.

Und nun wenden wir uns noch den „Göttweiger Sonaten“ ſelbſt zu, die den Anlaß gaben, einen halbvergeſſenen Kleinmeiſter der Wiener Klaſſik einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Denn in der Tat ſind die von mir 1934 unter Joſeph Haydns Namen herausgegebenen Klavierſonaten keine anderen als die oben unter Nr. 4) genannten Werke Franz Anton Hoffmeiſters[135]. Die „Göttweiger Sonaten“ haben, wie ſich erſt jetzt herausſtellt, zu Hoffmeiſters allerbeliebteſten und am weiteſten verbreiteten Werken gehört. Wie ſich aus der Geſchichte ihrer Verbreitung durch den Druck ergibt, ſind ſie freilich ſeit etwa 1830 in völlige Vergeſſenheit geraten, ſo ſehr, daß heute nur mehr einige der früher in Menge vorhandenen Ausgaben, und dieſe auch nur noch in ganz wenigen Exemplaren auf unſern Bibliotheken zu finden ſind. Nur ſo erklärt es ſich, daß die eingangs geſchilderte Zuſchreibung an Haydn zunächſt auf Grund der Göttweiger Quelle ohne weiteres als feſtſtehend angenommen werden konnte.

Die Sonaten Nr. 4) ſind wohl zwiſchen 1787 und 1791 als Werke Hoffmeiſters in Wien in ſeinem eigenen Verlag erſchienen, wobei ſie die Opuszahl 7 erhielten. Die Erſtausgabe, die ſchon oben genau zitiert wurde, zeigt die Sonaten in der Tonartfolge: C, A, D. Das einzige mir bekannt gewordene Exemplar verwahrt das Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien[136]. Der Stich iſt ſehr ſauber ausgeführt. Unmittelbar nach dieſer Erſtausgabe erſchien bereits ein Nachdruck bei J. J. Hummel in Berlin und Amſterdam mit folgendem Titel:

> „Trois Sonates / Pour Le / Clavecin ou Piano Forte / Composés / Par Mr. F. A. Hoffmeister / Oeuvre XII / Chés J. J. Hummel à Berlin avec Privilége du Roi; / à Amsterdam au Grand Magazin de Musique / et aux Adresses Ordinaires / No. 753. / Prix f 3-:“

Dieſe Ausgabe hat im Gegenſatz zur Originalausgabe und allen andern mir bekannt gewordenen Hochformat und trägt die Plattennummer 753; auch unterſcheidet ſie ſich von den andern Ausgaben durch die Tonartfolge der Sonaten (C, D, A)[137]. Sie erſchien laut Hummels Verlagskatalogen ſchon Ende 1791[138].

Die früheſte Notiz über die Originalausgabe bei Hoffmeiſter-Wien findet ſich erſt im Mai 1792, u. zw. in Weſtphals Hamburger Lagerkatalogen[139]. Da aber Hoffmeiſters ausführliche Verlagsankündigung vom Auguſt 1785 die Sonaten nicht enthält[140] und m. W. in den Jahren 1788—1791 keine Lagerkataloge Weſtphals erſchienen, andererſeits der Hummelſche Nachdruck erwieſenermaßen ſchon aus dem Jahr 1791 ſtammt, muß das Erſcheinen der Originalausgabe in die Zeit zwiſchen 1787 und 1791 fallen. Die Originalausgabe erſcheint, wohl als Titelauflage, noch 1801 im Verlag Hoffmeiſter und Kühnel in Leipzig[141].

Hummels ungemein raſch auf die Originalausgabe folgender Nachdruck nimmt nicht wunder, wenn man bedenkt, daß dieſer Verleger der Mozartzeit wohl am räuberiſcheſten als Nachdrucker der Originalausgaben der Meiſter und gangbaren Kleinmeiſter gehauſt hat. Daß

---

[135] Der Titel meiner Ausgabe lautet: „Deutſche Klaviermuſik des 18. Jahrhunderts . . . herausgegeben von Dr. Willi Kahl, Heft 7—9. Joſeph Haydn, Die Göttweiger Sonaten, Nr. 1—3, herausgegeben von Ernſt Fritz Schmid, Erſtausgabe 1934 Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel.

[136] Sign. VII, 14537.

[137] Ex. in der Landesbibl. Dresden.

[138] Jean Julien Hummel, Catalogus des Livres de Musique . . . Amſterdam 1791: „3 Son. op. 12. 1791“; Derſelbe, Catalogus . . . Amſterdam 1792: „3 Son. op. 12. 1792“. Die Sonaten werden im Winter 1791/92 erſchienen ſein, daher die abweichende Datierung.

[139] J. Chr. Weſtphal, Eingekommene neue Muſikalien, Hamburg, May 1792 S. 9: „3 Sonaten Wien“.

[140] Wiener Zeitung v. 6. Aug. 1785, S. 1855 ff.

[141] Hoffmeiſter und Kühnel, Neue Verlags-Muſikalien . . . Bureau de Musique . . . Jubilatemeſſe 1801: „3 Sonates. Op. 7“. Auffallend bleibt, daß die Originalausgabe im Verlag Hoffmeiſter-Wien ſtatt der ſonſt dort üblichen Plattennummer nur das Plattenzeichen „op. 7“ trägt, was die Datierung erſchwert. Später hat der Verlag Hoffmeiſter und Kühnel in Leipzig auch Abſchriften der „Göttweiger Sonaten“ vertrieben, wobei die Opuszahl aus Hummels Nachſtich übernommen worden ſein dürfte. Die Notiz findet ſich bei Hoffmeiſter und Kühnel, Catalog geſchriebener, meiſt ſeltener Muſikalien . . . Bureau de Musique, Leipzig 1802, S. 32: „3 Sonates p. Clav. op. 12“.

er dabei aus absichtlicher Verstellung andere Opuszahlen einsetzte, als sie ihm die Vorlage bot, treffen wir bei Mozartschen Werken ebenso wie bei den Sonaten Hoffmeisters[142]. Er hat damit nicht selten ein heilloses Durcheinander verursacht. Im übrigen scheint er für Hoffmeisters Arbeiten besonderes Interesse gehabt zu haben, wohl weil dieselben vom großen Publikum viel verlangt wurde. Die Hummelschen Kataloge wimmeln seit 1791 von Werken Hoffmeisters; stets taucht hier auch bis 1797 regelmäßig der Nachdruck der „Göttweiger Sonaten" unter der Angabe „3 Sonaten op. 12" auf, der auch noch in Meysels Handbuch 1817 genannt wird[143].

Nicht von Hummels Ausgabe, sondern von Hoffmeisters Wiener Originalausgabe hängt ein Wiener Nachdruck der „Göttweiger Sonaten" ab, der um die Jahreswende 1794/95 im Verlag Artaria erschien. Letztere Datierung ergibt sich aus der Plattennummer 512[144]. Der Stich trägt den Titel: „Trois Sonates / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Composées / par / F. A. Hoffmeister / Oeuvre 14. / A Vienne chez Artaria & Comp. / 512. / 2 fl 30." Die Ausgabe hat Querformat und das Plattenzeichen „op. 7. 512". Die Reihenfolge der Sonaten entspricht derjenigen der Erstausgabe. Bei näherer Untersuchung dieses Nachstichs zeigt es sich, daß Artaria nur wenige Seiten neu gestochen hat und im übrigen die Platten der Hoffmeisterschen Ausgabe wieder verwendet hat. Neu gestochen sind außer dem Titelblatt der 1. und 2. Satz von Sonate I, und aus der Sonate II alles von der zweiten Seite des 1. Satzes ab bis zur 2. Seite des 3. Satzes. Alles andere, also die ganze Sonate III und große Teile der beiden anderen, sind Abzüge von Hoffmeisters Platten, deren Notenbild z. T. der starken Abnützung wegen recht undeutlich geworden ist. Verändert sind Hoffmeisters Ausgabe gegenüber auch die Seitenzahlen. Hoffmeisters altes Plattenzeichen „op. 7" blieb aber stehen und es wurde nur Artarias Verlagsnummer „512" daneben gesetzt[145]. Artarias Ausgabe blieb neben der gleich zu besprechenden von Mollo noch lange verbreitet; sie wird noch 1817 von Meysel genannt: „3 Sonates in C, A, D. Oe. 14 Wien, Artaria, Mollo 1 Fl. 48 Xr."[146] Ob die oben unter Nr. 11) und 12) angeführten Ausgaben von Artaria und Cappi unter der Opuszahl 28 bzw. 32 weitere Nachdrucke oder Titelauflagen der „Göttweiger Sonaten" gewesen sind, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Jedenfalls zeigt das Beispiel der Göttweiger Sonaten wieder einmal deutlich den Unfug der Nachdrucker des 18. Jahrhunderts, stets die originale Opuszahl zu verändern, um den Anschein zu erwecken, als lägen andere Werke des Verfassers vor. In unserem Falle war die originale Opuszahl 7 gewesen. Sie kehrt bei Artaria noch als Plattenzeichen wieder, während der Titel schon die Opuszahl 14 bringt; Hummel seinerseits hatte schon statt 7 die Opuszahl 12 gesetzt. Dazu kommen vielleicht noch die Opuszahlen 28 und 32 bei Artaria und Cappi. Und doch handelt es sich jedesmal wieder um dasselbe Werk Hoffmeisters! Die weiteren Nachdrucke der Verleger Mollo, Steiner und Haslinger, die wir gleich besprechen werden, verwenden wenigstens noch die Opuszahl Artarias, ja sogar wieder diejenige der Originalausgabe Hoffmeisters.

Eine weitere Ausgabe der „Göttweiger Sonaten" tritt nach dem Jahre 1804 bei dem Wiener Verleger Tranquillo Mollo auf. Mollo war zunächst bis etwa 1798 Teilhaber Artarias.

---

142 O. E. Deutsch und C. B. Oldman, a. a. O. S. 137.

143 Handbuch der musikalischen Litteratur (Meysel, 1817) a. a. O.: „3 Sonates in C, D, A. Oe. 12 Amsterd. Hummel 2½ Fl.". Auch Westphals Lagerkatalog vom Oktober 1792 bringt Hummels Stich schon: „3 Clav. Sonaten, Op. 12 B[erlin] & A[msterdam]".

144 Laut Franz Artaria und Hugo Botstiber, Joseph Haydn und Artaria, Wien 1909, S. 96 erschienen Werke Haydns im Verlag Artaria mit der Plattennummer 496 im August 1794, mit der Plattennummer 534 im April 1795. So kommen wir mit unsrer Plattennummer 512 auf die Jahreswende 1794/95. In der Wiener Zeitung findet sich keine Anzeige der Sonaten. Auch erschienen unter derselben Opuszahl 7 bei Artaria noch 6 Quartette Hoffmeisters, wie mir Herr Oberstleutnant Franz Artaria freundlichst mitteilt. Daß Artaria gerade um jene Zeit öfters Titelauflagen Hoffmeisterscher Verlagswerke brachte, geht für mehrere Mozartoriginalausgaben Hoffmeisters (K.-V. 496, 499, 500, 521, 546) aus den Ausführungen bei O. E. Deutsch und C. B. Oldman, a. a. O. S. 146 f, 149 hervor.

145 Ex. aus der Sammlung Wagener in der Bibl. des Conservatoire zu Brüssel.

146 Handbuch der musikalischen Litteratur (Meysel 1817) a. a. O.

1798/99 gründete er eine eigene Verlagshandlung, deren Katalog 1799/1800 erschien. In diesem Katalog fehlen noch die „Göttweiger Sonaten"[147]. In den folgenden Jahren assoziierte sich Tranquillo Mollo wieder mit Domenico Artaria, um sich 1804 endgültig von ihm zu trennen[148]. Der Verlag Mollo bestand dann ungeteilt bis 1832. Bei der Trennung von Artaria im Jahr 1804 übernahm Mollo unter anderem auch Artarias Nachdruck der „Göttweiger Sonaten" in seinen Verlag[149]. Er erscheint daher, wie oben erwähnt, in Meysels Handbuch, ebenso später noch bei Whistling: „3 Sonates Oe. 14, in C, A, D. Wien, Mollo 1 Fl. 36 Xr."[150].

Aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stammen noch zwei weitere Nachdrucke der „Göttweiger Sonaten", die wieder von Wiener Verlegern herrühren. Da ist zuerst eine Ausgabe im Verlag Sigmund Anton Steiner zu Wien, von der wir die erste Spur bei Meysel finden, die darauf schließen läßt, daß sie vor 1815 erschienen war: „3 Sonates. Oe. 7. Wien, Steiner 2 Fl."[151]. Hienach hat Steiner wieder die originale Opuszahl Hoffmeisters verwendet. Er zeigt die Ausgabe selbst 1823 in seinem Verlagskatalog an: „3 Sonates (C A D) Oeuv. 7."[152]. Steiner, einer der rührigsten Wiener Verleger der Schubertzeit, hatte sich sehr bemüht, eine Anzahl kleiner Wiener Verlage aufzukaufen und so das Verlagswesen zu zentralisieren. So erwarb er 1803, drei Jahre nach der Gründung seiner Firma, die Druckerei und den Verlag der berühmten „Chemischen Druckerei" Alois Senefelders, womit er sich das neue lithographische Verfahren zu eigen machte[153]; später kaufte er die Verlage des K. K. Hoftheaters in Wien (Stegmayer) und des Joseph Riedel (vormals „Kunst- und Industrie-Komptoir") in Wien an[154]. Über seine Verlagsbeziehungen zu Mollo ist nichts Näheres bekannt, doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß nicht erst sein Nachfolger Haslinger[155], sondern schon er selbst Werke aus dessen Verlag erworben hat. Somit wäre es nicht ganz unmöglich, daß Steiners Ausgabe der „Göttweiger Sonaten" eine Titelauflage der Ausgabe Mollos darstellte.

Steiners Verlag wurde 1826 von Tobias Haslinger übernommen, der schon seit 1810 als Buchhalter und seit 1814 als Teilhaber bei ihm wirkte[156]. Steiners Ausgabe der „Göttweiger Sonaten" ging damit an ihn über. Entsprechend finden wir also nun in der Literatur Haslingers Titelauflage angeführt: „3 Sonates (in C A D) Oeuv. 7."[157] bzw. „3 Sonates. Oe. 7, in C, A, D. Wien, Haslinger 2 Fl."[158]. Mit dem Jahre 1830 verschwinden die Sonaten aus Haslingers Verlagsverzeichnissen, und damit wohl überhaupt aus dem Musikalienhandel. Seither haben sie einen Dornröschenschlaf geschlafen, aus dem sie erst ein seltsamer Zufall durch ihre irrtümliche Zuschreibung an Joseph Haydn mehr als hundert Jahre später wieder erweckt hat.

(Schluß folgt.)

---

[147] Die Angabe Junkers, daß Mollos Verlag „um 1800" gegründet sei, läßt sich nach der Mitteilung bei Franz Artaria und Hugo Botstiber, a. a. O. S. 70 f. auf 1798 präzisieren. Vgl. Carl Junker, Korporation der Wiener Buch-, Kunst- und Musikalienhändler, Festschrift Wien 1907, S. 29.

[148] Franz Artaria und Hugo Botstiber, a. a. O.

[149] Freundliche Mitteilung von Herrn Oberstleutnant Franz Artaria auf Grund seines Verlagsarchivs (seit 1. Januar 1937 im Besitz der Sammlungen der Stadt Wien).

[150] C. F. Whistling (1828), a. a. O. Joh. Georg Meusels Nennung einer Leipziger Ausgabe unter Opuszahl 14, die nach 1800 erschienen wäre (a. a. O.), beruht wohl auf einer Verwechselung: „Grande Sonate etc. Oeuvre XIV Leipzig 180 . . . fol.".

[151] Handbuch der musikalischen Litteratur (Meysel 1817), a. a. O.

[152] S. A. Steiner und Comp., Verzeichniss der Verlags-Musikalien . . . Wien 1823, S. 33.

[153] Konstant v. Wurzbach, a. a. O. Bd. 38, Wien 1879 S. 81.

[154] Handbuch der musikalischen Litteratur . . . Fünfter Nachtrag . . . Leipzig 1822 (Friedr. Hofmeister), Vorrede. Dasselbe, Sechster Nachtrag, 1823, Vorrede.

[155] Gustav Schilling, a. a. O. Bd. III, S. 491 ff. (Mollo durch Haslinger aufgekauft).

[156] Konstant v. Wurzbach, a. a. O.

[157] Tobias Haslinger, Verzeichnis der Verlags-Musikalien . . . Wien (Juli 1826), S. 11.

[158] C. F. Whistling, a. a. O. S. 591.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Bis zum Schlusse der Saison hielten die Gastspiele in der Staatsoper an; wir wollen hoffen, daß wenigstens bis zum Herbst die Auswahl brauchbarer Ergänzungskräfte unsres Ensembles getroffen und die Auffüllung der Lücken erfolgt ist. Auswahl an Bestem gab es ja bis zuletzt genug. Elisabeth Rethberg, die die Elsa im „Lohengrin" und die Leonore de Vargas in der „Macht des Schicksals" sang, besticht durch ihre virtuose Gesangskultur und die Ausdruckskraft der Stimme immer wieder. Ein andrer hervorragender Gast, Eszter Rethy, sang die Margarete, neben Ezio Pinza als Mephisto und Helge Roswaenge als Faust. Die Oper schloß sodann die Spielzeit damit, daß sie zwei Abende zur Gänze dem leider so wenig beschäftigten Ballett einräumte, — eine Gepflogenheit, die in früheren Zeiten, wie nicht geleugnet werden kann, viel zum Ruhme des Kunstinstituts beigetragen hat, jetzt aber, wie es scheint, immer mehr in Vergessenheit gerät. Die Klage wäre unberechtigt, besäßen wir im Balletensemble nicht so viele wirklich hervorragende Kräfte und ungenützte Talente! Auch kann man sich höherenorts nicht etwa auf stockende Produktion in diesem Kunstgebiet berufen, wie gerade die Leser unsrer ZFM wissen werden.

Ein paar nennenswerte Veranstaltungen sind noch nachträglich zu erwähnen. Ein Abend von Isolde Ahlgrimm, mit dem Geiger Erich Graf, dem Bratschisten Ernst Kriß und Walter Kurz am Cello, hatte den besondren Sinn, alte kostbare Instrumente auf kostbarste Mozartsche Kammermusik zu verwenden. — Die akademische Mozartgemeinde brachte wiederum Neuheiten: so eine einfallsreiche, in farbiger Harmonik schwelgende Klaviersonate von Norbert Sprongl, mit pianistischer Meisterschaft gespielt von Frieda Valenzi; die Serenade für Streichtrio von Raimund Schönherr ist von feiner und geschmackvoll-gefälliger Art, gewinnend auch das vom Hübner-Quartett gespielte Streichquartett von Ernst Ludwig Uray und die Violinsonate Paul Königers, die durch Lissy Siedeck und Josefine Rodler-Suppan vorteilhaft vorgetragen wurde. Neue Lieder von Rob. Ernst hatten in Zoe Prasch-Formacher eine bewährte, immer gerne gehörte Interpretin.

Eine besondere Erstaufführung kirchlicher Musik betraf die „Missa Adoremus" des Domorganisten Karl Walter; der Komponist, den wir bisher als schöpferische Kraft zumeist von seinen inspirierten Improvisationen auf der Orgel her kennen, zeigt in der Meßkomposition, daß er seine schöpferischen Impulse auch in den Bann strengster, durch den Text beengter und konzentrierter Formen zu zwingen weiß. Neben diesem Werk hatte die Dommusik zu St. Stefan in der abgelaufenen Spielzeit noch andre neue Werke zum ersten Erklingen gebracht: die Messe in F von Eduard Kohm, die Schöpfungsmesse von Josef Haydn in einer Neubearbeitung durch den Domkapellmeister Ferdinand Habel, die „Bischof-Rudigier-Gedächtnismesse" des Linzer Meisters Franz Neuhofer und das „Jubiläums-Te Deum" von Professor Andreas Weißenbäck. — Sehr verdient machte sich Professor Ignaz L. Weber durch eine Festaufführung von Bruckners d-moll-Messe mit seinem Kirchen-Chor und dem Orchester der Wiener Sinfoniker.

Als einen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Schaffen bezeichnete sich ein Konzert „Das Lied in Österreich"; es brachte neben den für Klavierquartett (das Kolbe-Quartett mit Prof. Walter Kerschbaumer!) gesetzten geistreichen „Variationen über ein schwäbisches Volkslied" von Prof. Max Springer, eine größere Anzahl Lieder österreichischer Komponisten. Wir möchten aus der langen Reihe von Namen (Theodor Streicher, Josef Marx, Felix von Weingartner, Carl Lafite usf.) hier besonders anführen: Friedrich Dürauer, wegen seines schön gestalteten und harmonisch fesselnden Gesanges „Über den Bergen", sodann die stimmungssatten Lieder von Blümel, Hochstetter und Uray, sowie die modulierfreudigen Gesänge Friedrich Reidingers. In den Dienst der schönen Aufgabe hatten sich Helene Vierthaler und Anton Tausche, sowie Herr Dürauer selbst (als Klavierbegleiter der Gesänge) gestellt.

Zum Abschluß der Wiener Festwochen war ebenfalls ein Abend der „Neueren Musik" gewidmet worden, dessen interessantesten Programmpunkt eine Klavier-Flöten-Sonate von Paul

Hindemith bildete; der Komponist, der ja in jedem seiner Werke ein andrer zu sein scheint und dessen Schöpfungen in ihrer Folge bisher kaum den Eindruck einer geschlossenen, sicher erkennbaren, entschieden ausgeprägten Persönlichkeit machen, schaltet auch in dieser Flötensonate frei mit der Form und hat es mehr auf die klanglichen Wirkungen abgesehen. Die Wiedergabe des schwierigen Stücks durch den jungen ausgezeichneten Flötisten Ludwig Pfersmann und die in allen Stilen und Darstellungsformen verläßliche Meisterpianistin Magda Rusy konnte kaum vorzüglicher gedacht werden.

Endlich sei noch einer Veranstaltung rühmend gedacht, die, obwohl nicht rein musikalischer Art, doch gerade wegen dieser Grenzüberschreitung in verwandtes Ausdrucksgebiet bemerkenswert und bedeutsam war: Aimée Kutschera, bekannt und geschätzt als Mimikerin und Tänzerin, verband sich mit dem unter der Leitung von Prof. Andreas Weißenbäck stehenden „Wiener Kammerchor", der Geigerin Fritzi Böhnel-Elblein und dem Organisten Ernst Tittel zu dem löblichen Unternehmen, aus der Stimmung oder Bestimmung älterer Musikwerke und Chöre eine entsprechende tänzerisch-mimische Ausdeutung zu gewinnen. Die schönen Bewegungen ihres Körpers, besonders auch der Hände, die ruhig bildhaften Gesten dienten ganz prächtig der angestrebten plastischen Verlebendigung dieser innerlich so reichen älteren Musik.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE
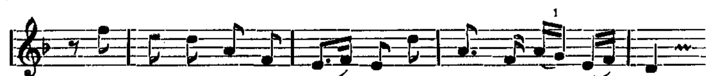
Die Lösung des Bruckner-Silben-Preisrätsels

Von Josef Schuder, Kötzting (Maiheft 1937).

Aus den angeführten Silben bzw. Buchstaben waren die Worte aufzufinden:

1. Frohsinn
2. „Ewige Melodie"
3. Decsey
4. Afanassiew
5. Flageolet
6. Exner
7. Fuge
8. Erb
9. Demi jeu
10. Artur Nikisch
11. Florianus
12. Alfred Lorenz
13. Gutmann
14. Eroika
15. Führer
16. Dessof

Die Anfangsbuchstaben, von oben nach unten, nennen (in Notennamen) den Anfang von Anton Bruckners Lieblingslied:



(siehe Göllerich, Anton Bruckner Bd. I S. 7).

die Endbuchstaben, von unten nach oben gelesen, den Komponisten:

Franz Schubert, Wien.

Unter den eingegangenen richtigen Lösungen fiel der 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) auf: Grete Katz, Hagen i. W.;

der 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) auf: Fine Meeßen, Aachen;

der 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) auf: Edwin Telschow, Liebenwalde;

je ein Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) auf: Carl Ahns, Jena; R. Hellmut Dees, Mannheim; Irmgard von Herff, Ortwig; Anneliese Kaempffer, Privat-Musiklehrerin, Göttingen.

Eine Reihe der Einsender erfreuten uns wieder mit sinnigen Ausschmückungen der richtigen Lösung, für die wir Sonderbücherpreise zur Verfügung stellen. Und zwar: einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 8.— für die tiefempfundenen „2 Sonette auf Anton Bruckner", die Rektor R. Gottschalk-Berlin in Erinnerung an die Regensburger Bruckner-Feier niederschrieb, eine sehr

[1] Es sind uns beide Fassungen: g und f überliefert.

— Franz Schubert-Wien. —

Alfred Lorenz
München 13.

Bruckners Lieblingslied?? — Wahrscheinlich weil seine Gedanken mit ihm harmonieren

Schuberts Gesang

Bruckners Gedanken

Schuberts Begleitung (mit kleinen harmon. Änderungen)

gut erfühlte und vortrefflich verarbeitete Invention über das Thema für Klavier von Lehrer Rudolf K o c e a - Wardt; für die im Original wiedergegebene Kompofition von Univ.-Prof. Dr. Alfred L o r e n z - München, die für fich felbft fpricht; für die Vertonung von Th. Storms Gedicht „Über die Heide“, zu der fich Ernft T a n z b e r g e r - Jena durch die Aufgabe angeregt fühlte und für die 6 Variationen über Schuberts „Gute Nacht“, die KMD Richard T r ä g n e r in gewohnter Meifterfchaft für Klavier bearbeitete.

Je ein Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.— gebühren: Georg A m f t s Skizze für Streichquartett „Im Stile Franz Schuberts“; dem kleinen Liede von Ernft D a h l k e - Dortmund, das die Schubertfche Melodie vortrefflich mit Brucknerfcher Harmonie verbindet; der „Romanze für Streichquartett und Flöte“ von Studienrat Martin G e o r g i - Thum, eine rückläufige Bearbeitung der Rätfel-Weife; den Variationen über Franz Schuberts „Gute Nacht“ von Kantor M. M e n z e l , Meißen; den

finnigen Verfen von KMD Arno Laube-Borna, Ernft Lemke-Stralfund und Dora v. Pafzthory-Maußel und den gemifchten Chor mit 9 Bläfern „Der Heimatlofe" von G. Straßenberger-Feldkirch/Vorarlberg, der die in dem Rätfelwort zum Ausdruck gekommene Stimmung wohlgelungen aufgreift.

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.— erhalten: Studienrat Karl Bergers (Freiburg i. Br.), Lehrer Fritz Hoß' (Salach), Lehrer Max Jentfchuras (z. Zt. Cottbus), Wilhelm Kleinfchmidts (Darmftadt) und Rudolf Töpfers (Eifenach) Verfe bzw. Zeichnungen und J. Kautzs Klavierquintett „Anton Bruckner-Fuge", die in der Fülle ihrer Einfälle etwas beängftigend wirkt. Jedenfalls ift fie Zeuge für ein ungeheures Wiffen ihres Verfaffers.

Wir erwarten gerne die baldigen Wünfche der verfchiedenen Preisträger.

Weitere richtige Löfungen fandten ein:

Elfriede Ahns, Jena — Heinrich Anke, Leipzig —

Hans Bartkowfki, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Hans Becker, Lehrer, Unterteutfchenthal b. Halle — Prof. Georg Brieger, Jena —

Hauptlehrer Otto Deger, Neuftadt — Paul Döge, Borna b. Leipzig —

M. Fladt, Stuttgart —

Gertrud Grau, Jena —

Lotte Hausftetter, Jena — Gret Hein-Ritter, Pianiftin, Stuttgart — Adolf Heller, Karlsruhe — H. Hoffmann, Bielsko-Polska —

Heinrich Jacob, Domorganift, Speyer —

Lucie Karch, Deidesheim — J. Köbes, Jena — Margot Kupfer, Berlin —

Hubert Meyer, Amtsfekretär, Walheim b. Aachen — Paul Möhring, Pianift, Camburg/Saale —

Amadeus Neftler, Leipzig —

Hedwig Okfas, Budwethen Kr. Tilfit —

Theodor Röhmeyer, Pforzheim —

Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenftein-Ernftthal — Hans Schmidt, Pianift, Hagen i. W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg a. d. Lahn — Hans Schönnamsgruber, Nördlingen — Otto Schulz jun., Hamburg — Ernft Schumacher, Emden — Wilhelm Sträußler, Breslau —

Jofef Tönnes, Organift, Duisburg — Heinrich Tönfing, Minden i. W. — Stud.-Affeffor Rudolf Tretzfch, Auerbach i. V. — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Einer richtigen Löfung fehlte die Unterfchrift.

Opern-Preisrätfel.

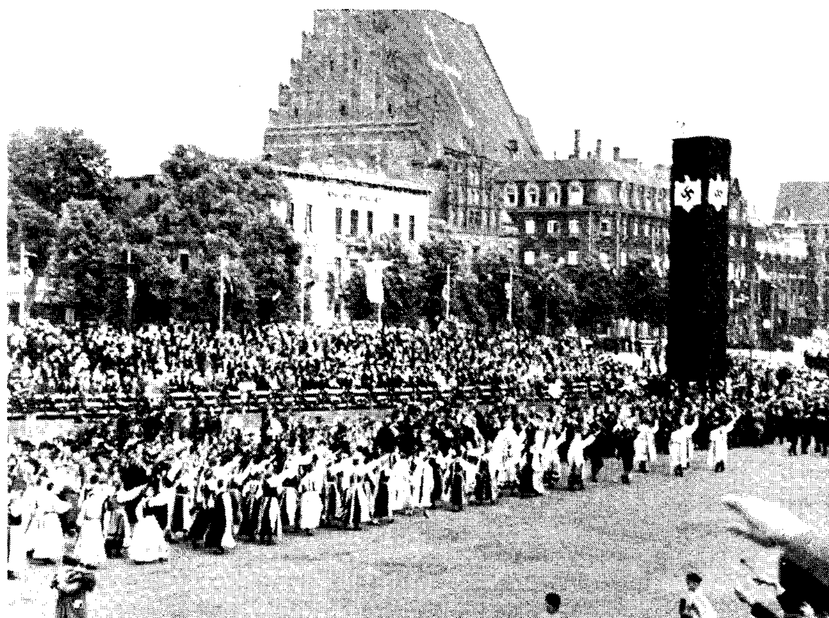
Von Eugen Vogt, Efchenau/Württ.

a — a — al — daph — di — iu — ke — lan — li — me — mer — ne — ne — ne — o — o — re — ro — ro — seus — ste — stei — ta — the — un — und

Oper von 1. Händel oder ?
Oper von 2. Lortzing oder ?
Oper von 3. Bellini oder ?
Oper von 4. Lully oder ?
Oper von 5. Mascagni oder ?
Oper von 6. Peri oder ?
Oper von 7. Weingartner oder ?
Oper von 8. Händel oder ?

Gluck, Gounod, Händel, E. T. A. Hoffmann, Lully, Joh. Friedr. Reichardt, Heinrich Schütz, Tanejew.

Zu jedem der in numerierter Reihenfolge ftehenden Opernkomponiften ift aus der unnumerierten Reihe der Komponift zu fuchen, der eine Oper gleichen Namens komponiert hat. Die Silben für die Opern find angegeben. In der Reihenfolge der numerierten Komponiften ergeben die Anfangsbuchftaben der zu fuchenden Opern wiederum eine Oper, die von zwei Mufikern komponiert wurde.



Festzug der „Siebenbürger Frauen"



Auslandsdeutsche Frauen ziehen am Führer vorbei

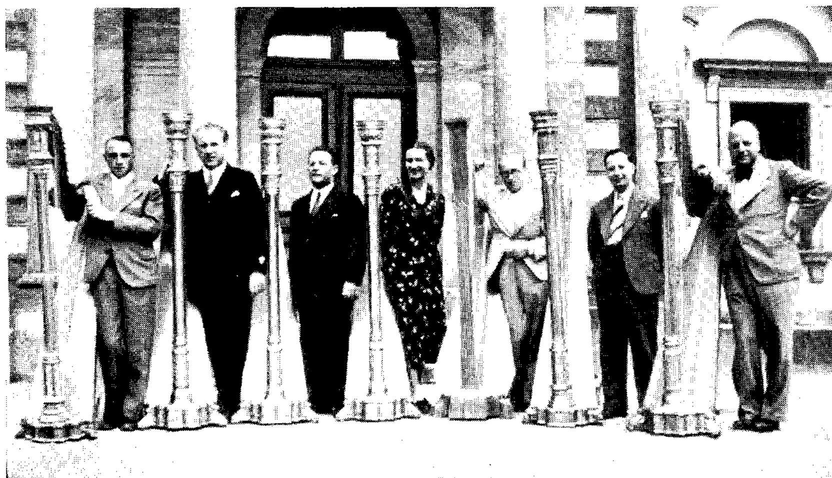
(Aufnahmen Heinz Fuhrmann)



Aufnahme Sammet, Bayreuth

„Zwei Diener am Werk"

Dr. Wilhelm Furtwängler und Prof. Emil Preetorius in Bayreuth



Aufnahme Bonitz-Thiem

Die 7 Harfenspieler des Bayreuther Festspiel-Orchesters 1937

Von links nach rechts: Dr. H. J. Zingel-Halle / Fr. Bonitz-Duisburg / A. Gottschalk-Dresden / Dora Wagner-Berlin / Fr. Thiem-Schwerin / C. Zöller-Berlin / K. Gillmann-Hannover.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Dezember 1937 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

*

Nachtrag: Dem Musikalischen Silben-Preisrätsel von Prof. Kratzi im letzten Heft (August 1937, S. 903) ist die Silbe ki nachzutragen.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilhelm Friedemann Bach: Sinfonia und Kantate „Das ist der Tag". Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig.

Fritz Dietrich: Kleine Erntemusik. Kantate f. einst. gr. Chor, dreist. Frauenchor, 2 Geigen und Baß. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hugo Distler: „Neues Chorliederbuch" op. 16. 4. Folge: Kalendersprüche I f. gem. a cappella-Chor. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Elias Herlitz aus Zeitz (1606): Musicomastix. Eine Comoedia von dem Music Feinde. Herausg. von Prof. Dr. H. Engel. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Christian Lahusen: „Der Tag des Bauern" nach Dichtungen von Richard Billinger. Rufe, Lieder und Chöre 1—4st. f. gleiche u. gem. Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Joseph Lauber: Grande Sonate pour Flute et Piano. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Adolf Sandberger: Neues Beethoven-Jahrbuch, 7. Jahrgang. 223 S. Henry Litolff, Braunschweig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

OFFIZIELLER BAYREUTHER FESTSPIELFÜHRER 1937. Herausgegeben von Dr. Otto Strobel im Auftrage der Festspielleitung und des Verlages Georg Niehrenheim.

Seit dem Jahre 1897 ist dieser angesehenen Buchhandlung in Bayreuth die Veröffentlichung des Festspielführers zu danken. Die Bedeutung seiner vierzig Jahrgänge, die sich aus einem bescheidenen Programmheft zum gegenwärtigen Mittelpunkt der Wagnerforschung entwickelten, würdigt Strobel in seinem Geleitwort. Er darf mit Recht feststellen, daß in diesen Bänden ein Stück deutscher Kulturgeschichte zu uns spricht.

Der wissenschaftliche Teil der Jubiläumsausgabe von 1937 ist drei Hauptthemen gewidmet. Zur 100. Wiederkehr von Cosima Wagners Geburtstag steuert Hans von Wolzogen ein Gedicht „Zur Weihe des 25. Dezember 1937" bei. Daniela Thode-von Bülow berichtet über Cosimas künstlerische Arbeit als Festspielleiterin der Jahre 1886/1906 — ein Beitrag, der durch Aufsätze von Wolfgang Golther („Cosima Wagner als Spielleiterin") und Carl Kittel („Lehrjahre bei Cosima Wagner") ergänzt wird. Dr. Günther H. Wahnes teilt aus seinem verdienstvollen Forschungsgebiete ausgewählte Briefe Cosima Wagners an Heinrich von Stein mit. Unter Beigabe aufschlußreicher Dokumente erhellt Otto Strobel die „Flucht nach Tribschen" — jenen schicksalhaft tragischen Vorgang in der Lebensgeschichte Cosima Wagners.

Der zweite Abschnitt des wissenschaftlichen Teiles gilt dem „Ring des Nibelungen". Neben Beiträgen von Karl Alfons Meyer (Zürich), Georg Schott und Prof. Dr. Robert Petsch sind die Aufsätze von Dr. Walter Engelsmann („Von keinem Weib kam mir der Reif"), Dr. Alfred Lorenz („Das ‚Gruppenprinzip' in der Instrumentation des Ring") und Dr. Hans Joachim Zingel („Die sieben Harfen im Ring") besonders gewinnreich.

Im dritten Abschnitt vereinigt der Herausgeber

Beiträge aus Wagners Leben und geistiger Welt. Otto Strobel selbst erläutert die Geschichte eines unbekannten Briefes Richard Wagners an Mathilde Wesendonk und teilt Rich. Wagners Gedanken zu einem „Luther"-Drama mit. Den Briefwechsel zwischen König Ludwig II. und Wagner würdigt Prof. Max Fehr. Dr. Curt Westernhagens Gobineau-Studie, Leopold Reichweins Ausführungen über die Aufgabe des Dirigenten bei der Aufführung der Werke R. Wagners, Dr. Karl Wörners Auffatz über das Leitmotiv als musikalisches Symbol und des Unterzeichneten Beitrag über „Richard Wagner und der Wald" belichten die schier unerschöpfliche Geisteswelt des Bayreuther Genius zu neuen Erkenntnissen.

Aus dem übrigen Teil der diesjährigen Jubiläumsausgabe seien noch die beigegebenen Handschriftennachbildungen sowie die sehr dankenswerte bibliographische Zusammenstellung der Mitarbeiter und ihrer Beiträge während der Jahrgänge 1899/1936 des Festspielführers erwähnt.

In der Auswahl der Textgestaltung und in der Sorgfalt der äußeren Ausstattung wahrt auch dieser Jahrgang des Niehrenheimschen Festspielführers seinen festbegründeten Ruf als Pflegestätte und unentbehrliches Handbuch der Wagnerforschung. Der Band war ein würdiger Begleiter ins Festspielerlebnis auf dem Bayreuther Hügel und bleibt die Zierde der Bücherei jedes Musikfreundes. Seine Beiträge behalten über den Festspielsommer hinaus bereichernde Geltung. Dr. Paul Bülow.

ANTON BRUCKNER. Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen. Herausgegeben von der Internationalen Brucknergesellschaft, Wien. 52 S. (1937).

In kurzgefaßten Beiträgen nehmen hier Männer der Forschung und der dirigentischen Praxis zur bekannten Frage der Originalfassungen Brucknerscher Werke Stellung, durchwegs mit sachlichen Gründen für diese werbend. Max Auer, der auch eine kurze Einleitung zu dem Büchlein schrieb, weist auf Grund seiner umfangreichen biographischen Kenntnisse nach, weshalb die bisher bekannten Druckfassungen Brucknerscher Sinfonien den ursprünglichen Willen ihres Schöpfers nicht darstellen können, ganz gleich, ob diese Fassungen nun ohne Wissen Bruckners zustande gekommen sind oder ob sie Bruckner selbst gebilligt oder auch bearbeitet hat, notgedrungen und mit Rücksicht auf seine Zeit oder bestimmte Personen, denen er sich verpflichtet glaubte. Rolf Pergler kommt in seiner Untersuchung „Der Durchbruch des stilbildenden Prinzips in den Originalfassungen der Symphonien von Anton Bruckner" von der stilkritischen Seite zu dem gleichen überzeugenden Ergebnis (sehr geschickt sind die Vergleichsbeispiele ausgewählt) und schließlich verdichten sich die „Erfahrungen und Erkenntnisse" des Orchesterleiters, die Hans Weisbach in seinem Auffatz niedergelegt hat, zu dem Vorsatz, „in Zukunft die Symphonien Anton Bruckners nie mehr anders als in den Originalfassungen aufzuführen". Die Stellungnahme von sieben Dirigenten, die sich sämtlich um die Brucknerpflege verdient gemacht haben, ergibt ebenfalls eine einhellige Bejahung der Originalfassungen.

Das Verdienst dieser Sammelschrift liegt darin, daß es die Fassungenfrage dem Streit der Tagespresse — der ja auf weitere Kreise der musikalischen Öffentlichkeit verwirrend wirken kann — entrückt und auf die Ebene fachlich-sachlicher Auseinandersetzung verlegt, die allein dieses Problem zu lösen vermag und — wie dieses Buch jedem Unvoreingenommenen zeigt — im wesentlichen gelöst hat. Das Buch bildet trotz seiner Knappheit eine Art abschließender Zusammenfassung dessen, was auf Grund der bisher in Originalfassung vorliegenden Sinfonien über die Fassungenfrage zu sagen ist, und das Wort haben jetzt zunächst weitere Bände der Gesamtausgabe; zu wünschen wäre dabei, daß die verschiedenen Fassungen der „Dritten" und vor allem die Erstfassung der „Achten" von 1886 als zweifellos besonders aufschlußreiche Dokumente in absehbarer Zeit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden. Man darf wohl erwarten, daß die großzügige Förderung, die der Gesamtausgabe nunmehr durch die Reichsregierung zuteil geworden ist, sich in jeder Beziehung günstig für den Fortgang der Arbeit auswirkt! Dr. Horst Büttner.

ERHARD KRIEGER: Das innere Reich deutscher Musik. Lehre deutscher Musikkultur. Musikverlag P. J. Tonger, Köln.

In diesen eindringlichen kulturpolitischen Betrachtungen finden sich lesenswerte Ausführungen über die Sendung der Kunst und des Künstlers, sowie über die Wesenheit und geschichtliche Entwicklung der deutschen Musik. Manch kluges und aufrüttelndes Wort wird zu Fragen der musikalischen Gegenwartskultur im Opernhaus, Konzertsaal und auf Musikfesten in der „klingenden Landschaft" gesprochen. Der charaktervolle Inhalt dieser Schrift vermittelt kernhafte Anregungen und trägt zur Klärung bedeutsamer Probleme aus der Neuordnung unseres Musikwesens bei.

Dr. Paul Bülow.

HANS JOACHIM MOSER: Erfungenes Traumland. Ein Roman von der deutschen Oper. L. Staackmann Verlag, Leipzig 1937.

Die erste Blütezeit der deutschen Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts war dahin. Glut und Pracht der Oper Italiens hatten sie versengt und verdrängt. Um 1750 erinnerten sich nur noch die Alten jener glänzenden Tage „in soviel Handelsstädten und Residenzen", darinnen „die teutsche Oper glorreich blühte".

Von einem ganz Alten (und doch ewig Jungen), von dem Hamburger Georg Philipp Telemann

nämlich, geht denn auch der treibende Anstoß zu Mosers Roman aus. Telemann ist im Januar 1755 zur Uraufführung von Grauns „Montezuma" nach Berlin gekommen, weilt nach der Vorstellung mit Hasse, Graun und Marpurg beim Kriegsrat Unger zu Gast, verteidigt der herrschenden Italienerei gegenüber den Gedanken einer deutschen Oper und wird dabei von der fünfzehnjährigen Tochter Ungers, Friederike, belauscht und — im Innersten verstanden. Von dieser Stunde an kennt die fassungslos Ergriffene nur noch ein Traumland: eben die deutsche Oper. Dank ihrer wunderbaren Stimme und dank deren Ausbildung durch Hasses berühmte Gattin Faustina glaubt sie, sich dieses Traumland selber ersingen zu können. Doch das Geschick will es anders. Vom katholischen Wiener Hofe der Kaiserin Maria Theresia durch die Eheandrohung mit einem italienischen Tänzer zur Flucht gedrängt, treiben sie die Kriegsläufte dem unglücklichen Hauptmann von Göben in die Arme. Die Ehe in der pommerschen Einöde wird freudlos. Der tragische Tod des Junkers bringt ihr die Erlösung. Nach Zwischenzeiten in Berlin und Leipzig — letzteres mit den Anfängen des Hillerschen Singspieles — tritt sie in eine Wandertruppe ein, versucht dort vergeblich ihren Geliebten Heimsius für die Komposition einer deutschen Oper zu entflammen, kommt nach Mannheim, erlebt hier die erste Aufführung von Holzbauers „Günther von Schwarzburg", reist mit ihrem zweiten Gatten, dem seitherigen Intendanten der Mannheimer Oper, Grafen Porzia, als Gesandtin nach Paris, unterstützt in Paris Gluck und den jungen Mozart, wird späterhin in Wien Mozarts erfolgreiche Fürsprecherin bei Hofe und sieht endlich ihr Traumland offen vor sich liegen in Beethovens „Fidelio". Ihre letzte Tat ist die geldliche Sicherung der ersten Vorstellungen dieser ersten wirklich deutschen Oper.

H. J. Moser führt seine Leser sozusagen durch alle „Stationen" des Leidensweges der deutschen Oper im 18. Jahrhundert. Aber er tut dies weder als Gelehrter, noch als „Führer", sondern er tut es als Dichter. Seine Friederike Unger — der menschliche Mittelpunkt des ganzen Werkes — ist eine Frauengestalt aus Fleisch und Blut: trotz allen Genies immer und wahrhaft Frau. Eine ins 18. Jahrhundert abgewandelte Seherin des alten Germanien mit der ganzen geheimnisvollen Sicherheit der geistigen Schau und der Stimme des Blutes. Nicht minder lebenswahr gestaltete Moser die musikalischen Größen der Zeit von Telemann bis Beethoven. Ergreifend der Abschied Hasses von seiner geliebten Schülerin: Zeitenwende! Befeuernd das Streitgespräch Friederikens mit dem Londoner Bach. Bezaubernd das Verhältnis der Künstlerin zu ihrem vornehmen Gatten Grafen Porzia und begeisternd beider Eintreten für Gluck. Erschütternd ihr frauenhaft-tiefes Verstehen des Deutschen in Mozart und Beethoven: nämlich, die Sprache der Seele in Tönen ausströmen zu lassen. Kurzum: ein Roman, den niemand ohne inneren Gewinn aus der Hand legen wird und den man deshalb in den Händen recht vieler Freunde deutscher Musik und reifer Erzählkunst sehen möchte. R. Zimmermann.

WALTHER VETTER: Antike Musik. 26. Heft der Tusculum-Schriften. Verlag Ernst Heimeran, München, 1935. 40 S. mit Bildern und Noten. RM 0.60.

Diese kleine Schrift ist vorzüglich geeignet, auch Nichthumanisten in Wesen und Geschichte der altgriechischen Musik einzuführen. Besonders dankenswert ist, daß dem Leser vor allem das nahegebracht wird, was uns heute diese Musik als beispielhaft erscheinen läßt: ihre Stellung im Volksbewußtsein und ihre sittlich-erzieherische Aufgabe. — Zu der als Notenbeispiel mitgeteilten Melodie der ersten Pindarode ist nachzutragen, daß nach dem Erscheinen des Büchleins ihre Unechtheit erwiesen wurde. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

OTTO DANZER: Johann Brandls Leben und Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Karlsruhe. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, 1936. 94 S.

Johann Brandl hat von 1760 bis 1837 gelebt. Gebürtiger Bayer, hat er 1808 die Hauptstätte seiner Wirksamkeit in Karlsruhe gefunden: er wurde Musikdirektor am dortigen Hofe. Auch als Komponist von Opern, Sinfonien, Kirchen- und Kammermusik und Liedern ist er hervorgetreten — ein Kleinmeister, der bald nach seinem Tode vergessen war. Der Verfasser hat aus den Akten das Material zu einer gesicherten Lebensbeschreibung Brandls zusammengetragen und sich außerdem bemüht, mit kurzen Hinweisen jene Werke zu beschreiben. Die Arbeit hat vor allem ortsgeschichtliche Bedeutung.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

GEORG KINSKY: Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie. Herbert Reichner Verlag, Wien 1937. 134 S. RM. 9.—.

Was bisher im Bachschrifttum an quellenmäßigen Nachweisen über die zu Lebzeiten Bachs erschienenen Drucke seiner Werke verstreut war, ist hier sorgfältig gesammelt und durch eigene Forschungsergebnisse des Verfassers ergänzt. Ebenso sind die Angaben über das zusammengestellt, was nach Bachs Tode bis 1799 von seinen Werken gedruckt wurde. Die Titelblätter der Originaldrucke sind faksimiliert wiedergegeben, auch ein Verzeichnis der Fundorte der Originalausgaben ist beigefügt. Mit alledem ist denen, die auf diesem Gebiet Auskunft suchen, Bachfreunden wie -forschern, ein gutes Hilfsmittel an die Hand gegeben.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

WILHELM STAHL: Dietrich Buxtehude. Mit zwölf Abbildungen. 56 S. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

WILHELM STAHL: Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert. Verlag Ernst Robert, Lübeck (Festschrift zum Deutschen Buxtehude-Fest Lübeck 1937). 64 S.

Der gründliche Kenner der Lübecker Archive hat hier zum Buxtehude-Gedenkjahr rechtzeitig ein Büchlein über den Meister herausgehen lassen, in dem er in gedrängter Form alles Wissenswerte sagt. In der Einleitung gibt der Verfasser eine knappe und gute Übersicht über die musikgeschichtliche Lage bei Beginn von Buxtehudes Schaffen. Die Biographie steht auf dem neuesten Stand der Forschung. Auch die Werkbetrachtung ist trefflich, zusammengedrängt und doch von künstlerischem Verständnis und historischem Willen getragen. Wertvoll ist die Bebilderung, die von den Wirkungsstätten des Meisters kündet und auch hübsche Titel- und Schriftwiedergaben bringt.

Die Lübecker Abendmusiken gehen zwar in die Jahre vor 1646 als Gründung der Kaufmannschaft zurück, aber erst durch Buxtehude, der seit 1678 auch größere Werke aufführen kann, wurden sie zur Berühmtheit. Die Abendmusiken werden nach Buxtehude von seinem Nachfolger fortgesetzt, bis 1810. Seit 1789 werden auch Werke von anderen Komponisten als den aufführenden Organisten aufgeführt, von Rolle, Händel, Haydn, Schuster usw.

„Fried- und Freudenreiche Hinfarth ... bey seeligen ableiben Des ... kunstreichen Herrn Johannis Buxtehuden ... am 22. Januarii des 1674. Jahres ... Dem Seelig-Verstorbenen / als seinem hertzlich geliebten Vater zu schuldigen Ehren ... in 2 Contrapuncten abgesungen von Dieterico Buxtehuden ... Verlag Ernst Robert, Lübeck."

Abwechselnd nach einander singen Sopran und Baß Strophen des Chorales Simeonis „Mit Fried und Freud fahr ich dahin". Im 1. Contrapunctus (2. Strophe) werden alle vier Stimmen, Gesang und drei Streicher, der Lage nach vertauscht, im zweiten (4. Strophe) Choral und Begleitung in der Spielbewegung gebracht. Max Seiffert stellte uns von diesem seltsamen Zeugnis der Sohnesliebe und kontrapunktischen Kunstbeherrschung ein Facsimile her. Prof. Dr. Hans Engel.

OSKAR LANG: Armin Knab, ein Meister deutscher Liedkunst. Mit 30 Notenbeispielen, 2 Tafeln und Werkverzeichnis. 114 Seiten. Rm. 4.20. Verlag C. H. Beck, München.

Leicht entgeht das Einfache dem Blick. Armin Knabs Schaffen hat seit langem in der Ausprägung eines melodie-strengen Chorstiles eine knappgeprägte Form gemeinschaft-bindender Kraft erreicht, die wir nur zu sehr als selbstverständlich hinzunehmen uns gewöhnt haben. Oskar Lang, der geistvolle Bruckner-Forscher, fand als erste Aufgabe seiner Knab-Begreifung vor, aufzuzeigen, wie sehr diese Einfachheit-Dichte Größe ist und welcher Weg bis dahin zu durchmessen war. Knabs Schaffen ist ins geistige Bewußtsein der Besten eingedrungen. Seine eigenwillig-große, noch ichbezogene, wenn schon streng Gesetzes-beruhende Klavierlied-Lyrik hat, nicht zuletzt durch den Rundfunk, ihren Weg angetreten. So war hier die Aufgabe Langs über der erschöpfend-eindringlichen Inhalt- und Formanalyse der Einzellieder herauszustellen das Gemeinsam-Neue. Wie in seinem Bruckner-Buch sucht Lang umfassend genug, nur auf geistesgeschichtlichem Hintergrunde seine Aussage zu machen. So wächst seine Darstellung des Knabschen Lied-Stiles hinaus in die Beantwortung der Frage nach Schicksal und Zukunft des deutschen Liedes überhaupt. Als das Richtungweisende wird erkannt: die Erneuerung und Wiederbelebung der musikalischen Form. „Die Stärke des Liedes ruht in der Gesangslinie, sie ist das Skelett, das für sich und in sich tragfähig sein muß." Diese Wiedereinsetzung der Melodie in ihre „alten, angestammten Rechte" hält Lang zutreffend für die entscheidende Tat Armin Knabs. Unterstützt durch die zahlreichen Notenbeispiele vermag schon der Leser des Buches Knabs Formenreichtum zu ermessen. Drei Glanz-Gestirne stehen im Frühwerke Knabs: Dehmel, George und Mombert und für jede dieser in sich ruhenden Welten fand Knab die Gemäßheit eines Eigentones. In „Entwicklung und Werk" zieht Lang die Wachstums-Linien nach von diesem Erlebens-Kreis über die Volkslied-genährten Wunderhorn-Lieder — „einer Neugestaltung der im Mittelalter geistesgeschichtlich wirksam gewordenen Kräfte aus der angestammten natürlichen Zugehörigkeit zu dieser Welt heraus" — zum selbständigen neuen Chor-Stil. Hier erreicht die Eigen-Kraft des Melodischen reinsten Ausstrahl und zugleich „eine im Objektiven sich erfüllende Tektonik der Form". Besondere Bedeutung kommt dabei der Vielstimmigkeit zu. Mit feinster Empfindung zeigt Lang, wie sehr diese dreifache Schichtung sich mannigfach überkreuzt und verzahnt. Das Chorwerk „Zeitkranz" (G. Gezelle) bedeutet Durchbruch zum selbständigen Chorwerk, Wiedergeburt herb-gotischen Geistes eingeschmolzen in die Zielsetzung der Gegenwart. Lang durchlotet alle Arme des weithin sich dehnenden Werk-Stromes. Nach mannigfacher Bemühung, vielen Volkslied-Bearbeitungen, Gemeinschafts-Musiken, Kantaten, erstand in jüngster Zeit das monumentale Chorwerk „Das heilige Ziel". Die Hymnen Hölderlins begünstigten die Erreichung kultischer Stilgebundenheit. Ähnlich wie in „Zeit und Stil" bringt Lang auch in „Leben und Umwelt" neue Deutung. Das Gesamt-Werk-Verzeichnis wird ergänzt durch den Nachweis aller wesentlichen Aufsätze über Knab, sowie seines eigenen Schrifttumes. So rundet Lang mit Ausdruck-gesät-

tigtem Worte das groß in sich ruhende Schaffen eines wirklichen „Meisters deutscher Liedkunst", der nun auch lehrend (als Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin) der jungen Generation voranleuchtet.

Dr. Bert Friedel.

Musikalien:

für Chorgesang

FRITZ BÜCHTGER: Drei kleine Motetten für gemischten Chor a cappella. Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Formales Können und Erfüllen dieser Form mit seelischem Gehalt erleben wir wieder in Fritz Büchtgers drei kleinen Motetten. Matthias Claudius' „Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit" ist als zehnmal wiederkehrender Ostinato in den Baß gelegt. Das auftaktige c-moll-Thema, das den dreiteiligen Rhythmus sprengen und großtaktig machen will, wird am Schluß von allen Stimmen unisono gesungen und aus dem schwebenden Dominantabschluß in die Tonika geleitet. Sopran und Tenor sind dazu mit einem eigenen Thema kanonisch geführt, der Alt kontrapunktiert frei oder geht im Unisono mit Sopran oder dem ostinaten Baß. „Der Pilger" und „Der Tod" knüpfen an Josquins „paarige Imitation" an, das Unterstimmenduo wird hier kanonisch von Sopran und Alt aufgenommen und so zu einer ungeheuren Ballung des Ausdrucks gesteigert, die sich wie auch im ersten Satz in harten Dissonanzreibungen äußert. Die technischen Bedingungen sind unschwer zu erfüllen, da niemals der natürliche Tonraum durch ungewohnte Intervalle überschritten ist. — Die hier bereits angezeigten „Hymnen" hat der Verlag Kistner & Siegel, Leipzig übernommen.

Gustav Adolf Trumpff.

für Violine

EDUARD EICHLER: Elementare Violin-Schule, 1. Heft. Musikverlag Albrecht Oertel, Richard Bangers Nachf., Würzburg.

Schon dieses erste Heft verrät den erfahrenen Pädagogen, der vorsichtig aufbaut. Durch Festlegen des vierten Fingers als Stütze der Hand schafft er die Sicherheit, die besonders beim Gruppenunterricht für die Reinheit der Intonation von Bedeutung ist; er vergißt dabei auch nicht die Bogeneinteilung und führt den Schüler über einfache Volksweisen in Gebiete rhythmischen und musikalischen Geschehens. Das erste Heft dieses Schulwerkes macht gespannt auf die Fortsetzungen.

Herma Studeny.

FERD. KÜCHLER: op. 13, Intonations- und Trillerstudien. Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Kaum übersehbar ist der Schatz vorhandenen Lehrmaterials für die Geige; und doch tun sich immer neue Wege auf, um der Technik des Instrumentalspiels zu weiterer Entwicklung zu verhelfen. Besonders erfreulich, wenn da ein Altmeister wie Küchler aus dem Schatz seiner Erfahrungen schöpft, um ein Einzelgebiet zu behandeln. Selbst wenn es keine neuen Vorschläge sind — wie sollte es noch etwas geben, was nicht in Sevciks alles umfassenden Werken enthalten wäre! — so ist doch die Anordnung des Stoffes neu, und mancher technische Wink erlangt damit gerade die Betonung, die man braucht, um dem Vorwärtsstrebenden die Mühe zu erleichtern.

Herma Studeny.

ERMANNO WOLF-FERRARI: Gebet für Solovioline und Klavier aus dem Triptychon op. 19. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckardt.

Ein schöner melodischer Gedanke in weit ausgesponnener Entwicklung, von kanonischer Imitation des Klaviers gesteigert. Leider bewegt sich die Melodie selbst im Höhepunkt nicht über die Mittellage hinaus und verzichtet damit auf den Glanz des Instrumentes: der Geiger wird vielleicht guttun, da „a tempo con anima" in der höheren Oktave zu spielen. Herma Studeny.

GERH. F. WEHLE: Variationen über ein eigenes äolisches Thema für Violine und Klavier, op. 48,2. Verlag W. Sulzbach (Peter Limbach) Berlin W 57.

Diese Variationen sind etwas nüchternen Charakters und werden infolge ihrer guten thematischen Arbeit mehr den Musiker fesseln als den Hörer in ihren Bann ziehen. Herma Studeny.

FRITZ OBERDÖRFFER: Melodien für Geige oder Blockflöte. Freie Begleitstimmen zu Brandt-Knebel: Allerlei Volkslieder. Tonika Do-Verlag, Berlin W 35.

Eine willkommene Gabe für kleine Anfänger, aus der Praxis heraus entstanden. Die Liedlein (Für Spiel und Tanz, Von allerlei Tieren, Wiegenlieder, Zum Scherzen) können allein oder als Begleitstimme neben dem Klavier gespielt werden.

Herma Studeny.

für Violoncello

KARL HASSE: Werk 57 Nr. 2, Kammersonate in fünf Sätzen für Violoncello und Klavier. — Collection Litolff Nr. 2854. Braunschweig.

Als der Unterzeichnete vor 25 Jahren in Jena studierte hatte er das Glück als junger Cellist in einem der vom damaligen Univ.-MD Fritz Stein geleiteten Akademischen Konzerte den seinerzeit in Osnabrück wirkenden Karl Hasse als Gastdirigenten eigener Orchesterwerke mit noch niederer opus-Zahl zu erleben. Damals konnte er — in jener Zeit der jugendlichen Begeisterung für alles Große — noch nicht mit Gewißheit sagen, was ihn eigentlich an dieser Persönlichkeit und seiner Musik in stiller Bewunderung fesselte. Heute, nachdem Professor Dr. Karl Hasses Werkzahl bereits das erste halbe Hundert überschritten hat und der jetzige

Direktor der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Köln durch ſeine — nächſt denen Peter Raabes — wichtigſten kulturpolitiſchen Schriften weſentlich „zur Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens im neuen Deutſchland" beigetragen hat, glaubt er es zu wiſſen. Von jeher ſind einerſeits „Verantwortungsbewußtſein„ und andererſeits „Tapferkeit" die Merkmale im geſamten Schaffen dieſes Meiſters der deutſchen Kirchenmuſik geweſen!

Haſſes auf den größten Vorbildern gegründete umfaſſende Könnerſchaft auf allen Gebieten der Tonkunſt äußert ſich auch wieder in ſchönſter Weiſe in der vorliegenden Kammer-Sonate. Sie iſt den Mitgliedern des Beerwald-Trios: Pianiſtin Thea Eſterl-Biſchoff und Konzertmeiſter Willy Eſterl zugeeignet. Während die Geiger nun z. B. durch Max Reger mit Werken wie den Suiten op. 39 oder 103a, die beſonders als Eingangsſtücke von neuzeitlichen Vortragsfolgen bevorzugt werden, reichlicher bedacht ſind, fehlt es den Celliſten erheblich an derartiger Literatur. Das Erſcheinen der Haſſeſchen Sonate für Violoncello in dem ſich neuerdings erfreulich ſtark für die Zeitgenoſſen einſetzenden Verlag Henry Litolff iſt alſo unbedingt ſehr zu begrüßen.

Im Mittelpunkt des den Kammerſtil nie überſchreitenden Werkes — nicht nur äußerlich — ſcheint mir das wundervolle „Andante ſostenuto quasi Adagio" in F-dur zu ſtehen, eine „Consolation", die den übrigen vier Sätzen der Kammerſonate wohl jene im Unterbewußtſein ähnliche Grundſtimmung des Troſtes und der Sicherheit eingehaucht haben dürfte. Das ſchlichte und verhaltene Hauptthema des herrlichen Mittelſatzes führt über zwei gleichſam ſchickſalhaft ſich aufbäumende Steigerungsmomente zu einem wiederum beſänftigenden ſtimmungsvollen *pp*-Abſchluß.

Die erſte Einleitung der Sonate bildet ein kraftvoll männlich einherſchreitendes $^4/_4$-Praeludium in der Grundtonart g-moll. Die imitierenden Oktaven des Klaviers legen ſofort den majeſtätiſchen Charakter dieſes Anfangsſatzes feſt. Das Violoncell geſellt ſich dazu mit einer leidenſchaftlichen einprägſamen Weiſe, die ſich auch im Laufe der vielfältigen, dabei aber natürlich wirkenden kontrapunktiſchen Künſte der groß angelegten Durchführung bis zu dem ſieghaften G-dur-Schlußakkord affetuoso durchſetzt.

Dieſem Vorſpiel ſteht als fünfter — und Schlußſatz der Kammerſonate ein $^{12}/_8$-Rondo in G-dur gegenüber. Das energiſch geſtaltete Thema des Cellos gibt dieſem flüſſigen Satz vom erſten Takt an einen bemerkenswerten Schwung. Der charakteriſtiſche Hauptteil wird unterbrochen durch einen mehr lieblichen B-dur-Abſchnitt, in dem das in gebrochenen Akkorden begleitende Pizzikato des Violoncells mit der geſangvoll die Melodie des Klavier nachahmenden Linie wechſelt. Die prächtige Sonate wird nach Wiederholung des mehrfach abgewandelten erſten Rondoteils zu einem wirkungsvoll geſteigerten, großartigen Ende geführt.

Zwiſchen Praeludium und Conſolation iſt ein tändelndes „Intermezzo" eingeſchoben, das aber durch häufigen gleichnamigen Taktwechſel ($^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$) und ſeine im Übergangsteil rhythmiſch verſchobenen Oktaven den graziöſen Zwiſchenſatz irgendwie archaiſierend erſcheinen läßt. Dieſe „zweitönige" Strecke mit dem dazu espressivo ſingenden Cello möchte man als eine der intereſſanteſten Eingebungen des Werkes bezeichnen.

Conſolation und Rondo ſind durch ein ruhig gehaltenes Menuett in Es-dur verbunden, deſſen erſter und zweiter Teil beinahe wie der Satz eines klaſſiſchen Streichquintetts anmuten. Das prachtvolle As-dur-Trio aber erſcheint mir als etwas vom Allerſchönſten der Cello-Kammermuſik überhaupt.

Die Violoncello-Klavier-Sonate von Karl Haſſe iſt ein Werk, das ſo recht geeignet iſt zwei nach innen gerichteten Spielern die Freude am gemeinſchaftlichen Muſizieren zu wecken. An ſeine Ausführung dürften ſich auch Celliſten mittlerer Fertigkeit wagen. Gleichfalls kann die bequem geſetzte Klavierpartie von ebenſolchen Pianiſten bewältigt werden. F. Peters-Marquardt.

für Flöte

WALTER GIESEKING: Sonatine für Flöte und Klavier. Verlag Adolph Fürſtner, Berlin.

Die Sonatine iſt eine wertvolle Bereicherung der Flötenliteratur. Sie beſticht durch ſehr ſchöne, warmblütige Melodik und äußerſt originelle Harmonik, die zuſammen ein recht farbiges Klangbild ergeben. Wie ein zartes Paſtellgemälde mutet der von leichter Melancholie erfüllte erſte Satz an, der aber noch von dem zweiten Satz (Allegretto in wiegendem $^6/_8$-Takt), einem ganz entzückenden feinen Kabinettſtückchen, übertroffen wird. Das ſchwungvolle Finale bringt einen ſehr wirkungsvollen Abſchluß des intereſſanten Werkes. Es iſt zu bedauern, daß einige techniſch recht „knifflige" Stellen ſeine Zugänglichkeit für den Laienmuſiker mit durchſchnittlichem Können leider in Frage ſtellen. Paul Mittmann.

CESAR BRESGEN: Sonatine für Alt-Flöte und Klavier. Sonatine für Blockflöte und Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel-Wilhelmshöhe.

Der Kompoſiſt verſteht es ausgezeichnet, mit einfachen Mitteln ſehr reizvolle, zuweilen auch recht eigenartige Wirkungen zu erzielen. Seine Muſik umſpannt trotz des anſpruchsloſen äußeren Gewandes eine reiche Skala von ernſter Beſinnlichkeit bis zur ausgelaſſenen Fröhlichkeit. Der erſte Satz der Sonatine für Altflöte, die übrigens auch für Querflöte recht gut ſpielbar iſt, bringt Variationen über „Der Winter iſt vergangen". Die zweite Sonatine erſcheint mir noch beſſer gelungen.

Paul Mittmann.

für Streichorchester

G. F. HÄNDEL: Mirtillo-Suite. Ausgewählte Sätze aus der Oper „Il pastor fido“ (1734). Für Streichorchester, Flöte, 2 Oboen (oder Soloviolinen) und Klavier. Für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Arnold Schering. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Sechs reizvolle Stücke aus Händels „Treuem Hirten“, dazu je eines aus der „Terpsichore“ und dem „Fest auf dem Parnaß“ sind hier zu einer Folge vereinigt. Schering hat ihr den in den damaligen Schäferspielen beliebten Namen Mirtillo vorgesetzt, um die idyllische, liebenswürdige Haltung dieser Musik zu kennzeichnen. Dazu gibt er, meist der Bedeutung der Stücke in jenen Werken entsprechend, jedem einzelnen eine programmatische Überschrift, so daß sich das Ganze als eine ländliche Liebesgeschichte darstellt. Dankenswert ist die Angabe von Spielmanieren im Sinne jener Zeit. Vortragsangaben sind reichlich zugefügt. Ob aber z. B. der leichtfüßigen Gigue wirklich ein ff-Schluß angemessen ist? Und ob man den ersten Teil der Ouvertüre nicht doch besser Un poco allegro nehmen wird, wie Händel vorschreibt, und nicht Maestoso, wie Schering will? Zumal da Händel mit der Angabe Più allegro beim zweiten Teil (Schering läßt das più weg) deutlich unterstreicht, daß der erste Teil eben nicht langsam und majestätisch zu nehmen ist. Ob ferner dem Pastorale die Händelsche Taktvorschrift $^{12}/_{8}$ nicht doch besser den weiten, großen Atem sichern kann als der von Schering statt dessen gesetzte $^{6}/_{8}$? Und ist dieses Pastorale wirklich, wie Schering angibt, ein Schlummerlied, da es Händel doch auf die Worte schrieb: „Non tardate . . ., accorrete!“ („Zögert nicht . . ., eilt herbei!“)? Allerdings ist diese Musik ein bezauberndes Tonbild des Friedens, der harmonischen Ruhe der Natur. Aber das ist gerade sein Händelscher Sinn: daß die naturverbundenen Menschen an diesem Frieden teilhaben, auch wenn sie wach und tätig sind, und nicht etwa nur, wenn sie schlafen!

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

KREUZ UND QUER

Michael Haydn (geboren am 14. September 1737).

Von August Pohl, Köln.

Wem der Name Haydn in der Musikgeschichte geläufig ist, denkt an den Komponisten der Streichquartette und der Chorwerke „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“. Den jüngeren Bruder Johann Michael Haydn beschenkte die Glücksgöttin nicht so verschwenderisch, wenn auch die Zahl seiner Werke dem Mozart'schen Schaffen vergleichbar ist.

Sein 200. Geburtstag sei Veranlassung den Meister aus dem Schatten des Vergessenseins in das Licht der Gegenwart zu führen.

Die Kinderjahre verlebte er wie sein Bruder Joseph am gleichen Herd zu Rohrau in Niederösterreich. Ärmliche häusliche Verhältnisse führen ihn bald nach Wien, wo er Aufnahme im Kapellhause bei St. Stephan findet und Schüler des Domkapellmeisters Georg Edler von Reutter wird. Obwohl dieser für die Ausbildung eines Chorknaben jährlich 700 fl. erhielt, kümmerte ihn die Schulung seiner Zöglinge wenig. Das geistige Rüstzeug konnte nur durch eisernes Selbststudium und Privatunterricht erreicht werden. Fux: Gradus ad Parnassum, die Werke eines Bach, Händel, Graun und Hasse wurden die Brücken für seine Begabung. Neben anderen Instrumenten wird Orgel und Geige bevorzugt. Aus diesen Lehrjahren ist uns ein bezeichnender Charakterzug des jungen Haydn überliefert. Die Kaiserin Maria Theresia, durch seinen reinen Sopran aufmerksam gemacht, beschenkt ihn mit 12 Dukaten. Haydn bittet, die Hälfte seinem armen Vater nach Rohrau schicken zu dürfen. —

Zwanzigjährig findet er seine erste Anstellung beim Grafen Firmian, Bischof von Großwardein. Fünf Jahre verbringt er in den kleinen bescheidenen Verhältnissen, bis 1872 seine Berufung nach Salzburg erfolgt. Die durch Mozart gekrönte Stadt blieb fortan sein Wohnsitz und wurde seine Wahlheimat. Als Orchesterdirektor der fürsterzbischöflichen Kapelle trat er seine Stellung an. Nach Leopold Mozarts Tod übernahm er noch dessen Lehrtätigkeit am Kapellhause. Ein Ehebündnis schloß er mit der Tochter des Salzburger Domkapellmeisters Lipp.

Das Hauptgebiet seiner musikalischen Betätigung liegt auf kirchlichem Gebiet. Hier findet er auch heute noch des öfteren Beachtung und Wertung. Für die Stiftskirche St. Peter komponierte er die stattliche Zahl von 114 Gradualen, ferner finden wir 35 Messen, Vesperpsalmen auf lateinische Texte. Prof. Otto Schmid, dem ein reicher Aufschluß über das Leben Haydns

zu danken iſt, gab eine Auswahl heraus, die einen wertvollen Einblick in ſein Schaffen ermöglichen. Beſonders ſei der Reſponſorien gedacht, unter welchen ſich das herrliche „Tenebrae factae“ befindet. Auch eine Thereſienmeſſe gehört hierhin, die einen Vergleich mit der gleichnamigen Schöpfung ſeines Bruders nicht zu ſcheuen braucht.

Haydn war ſeltſamerweiſe an der Verbreitung ſeiner Werke wenig gelegen. Dieſem Beſcheiden iſt es wohl zuzuſchreiben, daß viele Werke durch Abſchreiben und Verbreiten unter anderer Flagge bekannt geworden ſind.

Die weltlichen Konzertwerke liegen im Kolorit und Formalen den Werken ſeines Bruders und Mozarts zu Grunde. Die im Köchel-Verzeichnis unter Nr. 444 eingereihte Sinfonie Mozarts iſt längſt als ein Werk Michael Haydns feſtgeſtellt worden.

Wenig bekannt und beſonderer Beachtung wert ſind die auf deutſche Texte komponierten Männerquartette. 50 dieſer kleinen Liedweiſen ſind uns erhalten. Schmid gab auch hier eine treffliche Auswahl heraus, eine Zuſammenſtellung, auf die beſonders verwieſen ſei! Kunſthiſtoriſch führen dieſe Geſänge an die Wiege des deutſchen Männerchores heran. Im Salzburger Peterskeller, der heute dem reiſenden Fremden als willkommene Labquelle bekannt iſt, ſind die Gebilde von deutſcher Art und Liebe zum Deutſchtum entſtanden und erklungen. Von hier aus mehrten ſich die Männerchöre: Zelter in Berlin, Nägeli in Zürich, Call in Wien wurden ihre Hauptetappen.

Während Leopold Mozart von allzuhäufigen Gambrinusopfern Haydns wiſſen will, ſchätzte er ſeine Fähigkeiten und gab der Verehrung auch in Briefen an ſeinen Wolfgang wiederholt lebhaften Ausdruck. Das Verhältnis der beiden Familien war ein gutes. Haydns Duos für Geige und Bratſche (Köchel 423 und 424), welche unſer Meiſter für den erkrankten Mozart ſchrieb, damit dieſer des Honorars nicht verluſtig ging, ſprechen eine herzliche Hilfsbereitſchaft. Joſeph Haydn hatte ſeinen Bruder zum Univerſalerben eingeſetzt, doch nahte der Fackelträger zu früh. Michael Haydn ſtarb bereits am 10. Auguſt 1806. Auf dem bergbehüteten Friedhof zu St. Peter in Salzburg fand er ſeine Ruhe. Wir haben uns Michael Haydn als einen jungen Muſiker vorzuſtellen, zu deſſen Menſchentum ein Kreis vertrauter Freunde gehörte. Geſelligkeit war ihm Leben und Schaffen. Aufgewachſen im klaſſiſchen Geiſt der Maria Thereſia - Zeit pflückte er die erſten Frühlingsblüten der Romantik (Carl Maria von Weber war ſein Meiſterſchüler) und ſammelte ihren Duft in den erſten Gebilden des Männergeſangs.

Ein zufriedenes, reichbegabtes Leben ſchloß mit ihm ab. Seinen Werken nachzuſpüren iſt heute noch eine beglückende Feierſtunde.

Siegmund von Hausegger zum 65. Geburtstage (16. Auguſt 1937).

Von Paul Ehlers, Solln bei München.

Es iſt eine oft beſpöttelte, aber dennoch löbliche Gewohnheit, des Geburtstages von Menſchen zu gedenken, die aus der Maſſe herausragen. „Die Bewegung hat . . . nie zu vergeſſen, daß im perſönlichen Wert der Wert alles Menſchlichen liegt, daß jede Idee und jede Leiſtung das Ergebnis der ſchöpferiſchen Kraft eines Menſchen iſt. . . . Die Perſon iſt nicht zu erſetzen; ſie iſt es beſonders dann nicht, wenn ſie nicht das Mechaniſche, ſondern das kulturell-ſchöpferiſche Element verkörpert.“ Das iſt ein Wort unſeres Führers, ein Wort, das man gerade heute, wo blinder Eifer ſo leicht „Volk“ mit „Maſſe“ gleichzuſetzen geneigt iſt, „Perſönlichkeit“ mit „Individualiſt“ verwechſelt und das Weſen des Nationalſozialismus recht erfaßt zu haben vermeint, wenn er den Einzelnen der Menge aufopfert, betonen ſoll. Raſſe, Stamm, Volk: das iſt der Nährboden, woraus der ſchöpferiſche Menſch emporwächſt; ohne ſie iſt er ein blaſſes, kraftloſes Gebilde; aber die ſchöpferiſche Tat gehört allein dem Einzelnen. Daß Siegmund von Hausegger, dem wir hier aus dem Gefühle tiefer Verehrung heraus zu ſeinem 65. Geburtstage nachträglich Dank und Glückwunſch darbieten, dem kraftvollen, aufrechten Stamme der Steiermärker angehört, ſehen wir ihm nicht nur an Geſtalt und Geſicht an, ſondern ſpüren es aus allen ſeinen Worten und Taten. Ich habe ein gut Stück Weges mit ihm gemeinſam zurückgelegt, und ich weiß, daß ſeine Stammeseigenſchaften ihn

befähigt haben, ſeinen mit Hinderniſſen und Schwierigkeiten aller Art reichlich beſetzten Lebensweg ſtark, feſt, unbeirrt, mit unerſchütterlichem Mute zu gehen; aber was ihm ſein Stamm mitgegeben hat, das iſt von ihm in einer ganz eigenen, nur ihm gehörenden Art ausgeprägt worden. Die Charakterologie rechnet den Muſiker im allgemeinen gerne den „labilen", unſteten Charakteren zu und ſicherlich nicht ganz ohne Grund, weil das erregte, im Gemüthaften wurzelnde Weſen der Muſik denen, die ſie ausüben, leicht den inneren Ruhepunkt verſchiebt. Wo jedoch der Muſiker Meiſter ſeiner ſelbſt bleibt, wo er — das gewaltigſte Beiſpiel dafür gibt Beethoven — die elementaren Triebe ſeinem Willen unterzuordnen weiß, da iſt das Ergebnis ein Menſch von ungewöhnlicher Begabung nicht nur, ſondern auch von beiſpielhafter Lebensführung. Eine ſolche Erſcheinung iſt Siegmund von Hausegger. Er hat das Glück genoſſen, einen klugen Vater zum Erzieher gehabt zu haben, einen Mann, der es verſtand, ſeine künſtleriſchen Fähigkeiten zu entwickeln und zu bilden, und der dabei das leuchtende Vorbild ſittlicher Charakterſtärke war. Des Vaters Erzieherarbeit wäre indeſſen fruchtlos geblieben, wenn im Sohne nicht die geſunden lebenskräftigen Keime einer Raſſe geſchlummert hätten, der Treue, Wahrhaftigkeit gegen ſich ſelbſt, kampffroher Mut, Beharrlichkeit im Verfolgen des als richtig Erkannten als Erbeigenſchaften im Blute kreiſen. Wenn wir Hauseggers Lebenswerk auf eine kurze Formel bringen wollen, ſo können wir es in dem Ehrentitel zuſammenfaſſen: er war und iſt ein Deutſcher mit jeder Faſer ſeines Weſens, in ſeinem künſtleriſchen Schaffen, in ſeiner Erziehertätigkeit (worüber Dr. Wilhelm Zentner im Septemberhefte der ZFM vom Jahrgange 1934 in einem eingehenden Aufſatze gehandelt hat), in ſeiner Tätigkeit als Dirigent (die ich ſelbſt im Oktoberhefte des Jahrganges 1932 an einem „Teilobjekt", ſeiner Bruckner-Interpretation, zu kennzeichnen verſuchte), in ſeiner Schriftſtellerei und Herausgebertätigkeit, in ſeiner Leitung des inzwiſchen aufgelöſten ruhmreichen „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins" — kurz, auf allen Gebieten, denen er ſich ſtändig oder vorübergehend widmet. Dieſer aus ſeinem innerſten Sein, ſeinem ſeeliſchen „Muß" erwachſende Dienſt am Deutſchen Weſen zeichnet ſich für jeden, der ſein über vierzigjähriges öffentliches Wirken zu überblicken vermag, als das Beſtimmende des künſtleriſchen und menſchlichen Lebens Hauseggers ab. Schon der Siebzehnjährige offenbarte mit ſeiner Oper „Helfried", wohin ihn ſein Stern wies. Und alles, was dieſem Frühwerke folgte, zog dieſelbe Bahn: die in München uraufgeführte, nach E. Th. A. Hoffmanns „Klein Zaches" geſchriebene Oper „Zinnober", ſeine „Dionyſiſche Phantaſie", ſein mächtiger „Barbaroſſa", ſein jenem ebenbürtiger „Wieland der Schmied", ſeine „Naturſymphonie" uſw.; all dies iſt nicht nur dem Namen nach deutſches Gut, ſondern atmet deutſchen Geiſt und deutſche Seele und deutſche ſtählerne Kraft. Seine Werke ſind das getreue Spiegelbild ſeines Weſens, blank und klar in jedem Zuge. Ein gleicherweiſe bezeichnender Charakter iſt ſeinen Konzertprogrammen eigen. Wenn heute der deutſche Muſikliebhaber kein Verlangen mehr nach einem zuſammenhangloſen Sammelſurium von Vortragsſtücken bei einem Konzerte hegt, wenn er vielmehr, manchmal vielleicht ihm ſelbſt unbewußt, von einem Konzertprogramme Sinn und Stilgerechtheit erwartet, ſo iſt daran Hauseggers von Anfang ſeiner Dirigententätigkeit an beobachtete ſorgſame Geſtaltung der Vortragsfolgen vor allem ſchuld. Es ließe ſich ein eigener Aufſatz über Hauseggers Programme ſchreiben, über den ſinnvollen inneren Zuſammenhang der jeweils verknüpften Werke, beſtehe er in deren geiſtiger Verwandtſchaft oder aber in ihrer Gegenſätzlichkeit. Es iſt dies einer der nicht geringſten Vorzüge ſeiner verantwortungsbewußten Arbeit im Reiche der deutſchen Muſik. Ich möchte dieſen Anlaß benutzen, um ganz nachdrücklich auch auf den Schriftſteller Hausegger hinzuweiſen. Einen Sammelband ſeiner früheren Aufſätze gab er im Jahre 1921 heraus, nachdem er ſchon vierzehn Jahre zuvor eine Biographie über Alexander Ritter veröffentlicht gehabt hatte. Höchſt bemerkenswert iſt auch ſeine Herausgabe des Briefwechſels ſeines Vaters mit dem Dichter Peter Roſegger. Gegenwärtig iſt er mit einer Arbeit beſchäftigt, deren Ausführung die deutſche Muſikwelt beſonders erfreuen wird: mit einer Neuausgabe der wichtigſten Schriften ſeines Vaters Friedrich v. Hausegger. Wie man daraus erſieht, ſteckt in dieſem, nach juvenilen Begriffen doch ſchon „Alten", noch ein ſchöner Lebenswille; daß dieſer noch recht viele wertvolle, reiche Früchte hervorbringe, iſt nicht unſer Wunſch allein, ſondern unſere feſtgegründete Erwartung.

Der Singschulgedanke lebt . . .

Ein Jahr Nürnberger Singschule / Neugründung in Fürth.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Es war einmal, daß man brave, bereitwillige, gläubige Kinder so lange musikalisch drillte, bis ihre Leistungen „konzertfähig" waren und dem brutalen Einpauker einen traurigen Pseudo-Glorienschein ums Haupt woben. Heute weiß man wieder, daß die Musik die intimste Kunst der Seele ist, daß sie seelenbildend wirkt, daß sie verinnerlicht und stark macht, daß sie erzieht zum Guten. Und weil sie — unter anderem freilich — das tut, darum gehört sie auch der Jugend, darum muß sie, richtig betrieben, auch in der Schule besonders gepflegt werden. „Konzertmäßiger" Leistungsehrgeiz ist der Singschulbewegung an sich fremd. Im Gegenteil: gerade zur Ungezwungenheit des schlichten, wertvollen musikalischen Gemeinschaftserlebnisses soll sie die Jugend zurückführen. Wie bitter notwendig diese „Rückführung" der Jugend zu musikalischer Sauberkeit war, sollen zwei kleine, charakteristische Beispiele belegen:

Vor etwa sechs Jahren. Wir gehen in den Schrebergärten der Vorstadt spazieren. Ein kleiner Knirps bohrt in einem Sandhaufen. Etwa erste oder zweite Volksschulklasse. Er gröhlt dabei das „schöne" Niggerlied: „Wer hattt denn — den Kääse — zum Bahnhof — gäährolllt". Weiter kann er es nicht. Hat er diese „Kulturstrophe" abgeplärrt, dann beginnt er von vorne. Er hat einen an sich nicht unschönen, kräftigen Knabenalt. Aber er kräht diesen Geistesschund in der häßlichsten Weise, auch stimmlich völlig verroht und verkrampft. Er wird in seinem späteren Leben schwerlich zur Schönheit und Lauterkeit der deutschen Musik durchgefunden haben. Sein „gäährolllt" liegt mir heute noch in den Ohren.

Oder — in der gleichen Zeit: Auf dem Balkon des Nachbarhauses spielen zwei nette kleine Mädchen. Sie müssen einmal irgendwie eine deutsche Weihnacht erlebt haben, bei der das uralte Weihnachtslied „O du fröhliche" gesungen wurde. Das innige, schöne Liedchen gefiel ihnen wohl. Denn sie wollen es jetzt singen. Aber auch ihre kleinen Gehirne sind verseucht mit rüdestem Schlagerschund. Es kursierte damals ein weltberühmter, übler Modesong. Ich glaube, er hieß „Ja, der Sonnenschein". Die beiden netten kleinen Mädchen aber begannen ihr Weihnachtslied ganz richtig: „Oh du" — und dann waren sie, der anfänglichen Melodieähnlichkeit zufolge, mitten im Jimmisonnenscheinrhythmus: „fröl — lich — cheee". Da stockten sie dann; es kam ihnen wohl aus einem dunklen Gefühl heraus die krasse Gegensätzlichkeit nicht recht geheuer vor. Darauf aber begannen sie das neckische Spiel von neuem: „Oh du fröl — lich — cheee" . . .

Das deutsche Volk ist das erste Kulturvolk der Welt. Daß man aber auf solcher Grundlage keine Zukunftskultur schaffen kann ist klar. Denn: alle diese Knaben und kleinen Mädchen, deren Singelust so traurig irregeleitet war, sind Repräsentanten, sind Träger der deutschen kulturellen Zukunft. Es war wohl eine frische, kraftvolle Brise notwendig, um die ahnungslosen jungen Seelchen von den üblen Geistesexzessen entarteter Kunstspekulanten durchgreifend zu säubern. Und hier hat nun die Arbeit der Singschulbewegung mit einzusetzen. Sie führt die Jugend zurück zu dem, was ihr liegt und gehört, was sie innerlich reich, von Herzen froh und seelisch gesund werden läßt: zum Kinderlied, zum Volkslied. Nun wird man sagen können: Diese Säuberung wurde doch längst in den Reihen der HJ und des BDM vorgenommen. Dort wird das frische Marschlied, das Lied der Bewegung gepflegt. Wozu brauchen wir da jetzt noch Singschule? Wir brauchen sie, weil die musikalische Jugenderziehung nicht in Einzelgebieten stecken bleiben darf. Weil sie universell sein, alle Einzelformen berühren, alle Kräfte erfassen muß. Wir brauchen die Musizierbewegung in den Jugendverbänden, brauchen den Instrumentalunterricht an den Volks-, Mittel- und Fachschulen, die Arbeit der Konservatorien, Musikhochschulen und Privatmusiklehrer, wir brauchen auch die Singschule. Das alles muß zusammenwirken, um zu einer neuen Blütezeit deutscher Kunst, zu einem neuen Hochstand der deutschen Musik zu führen. Und das Muster der „Augsburger Singschule" ist vorbildlich. Die Kinder werden nicht nur zum Singen wertvoller, fröhlicher Lieder angehalten. Sie werden auf ungezwungenste Weise eingeführt in die

Grundelemente musikalischen Verständnisses. Sie lernen in vergnüglichem Spiel die Noten, den „Takt", die Zeichen usw. kennen. Sie lernen außerdem aber auch richtig atmen, richtig sprechen, richtig singen. Die im Wachstum begriffenen Lungen werden gekräftigt und geweitet: Singen ist gesund. Die Sprache der Kinder wird bereinigt und veredelt: Singen ist nützlich. Die jungen Kehlen werden gelockert und entspannt: Singen ist schön. Wer jemals eine Singschulaufführung erlebte, wer diese reinen, weichen, gelösten Kinderstimmen hörte, die leuchtenden Augen und die strahlenden Mienen der frohen Buben und Mädels sah, der war nicht nur im Innersten ergriffen, er wußte auch, daß hier etwas Gutes geschaffen wurde.

*

Für die „Nürnberger Städtische Singschule" war das erste Arbeitsjahr ein Jahr des Erfolges. Nicht weniger als etwa 1600 Schüler nahmen an den Kursen teil. Die „Nürnberger Singschule" behauptet insoferne eine Art Sonderstellung, als sie dem „Konservatorium für Musik" als Zweiganstalt angegliedert wurde. Die Zusammenarbeit „Konservatorium — Singschule" erwies sich als sehr fruchtbar. Das Orchester des Konservatoriums und studierende Instrumentalisten standen den Singschulaufführungen zur Verfügung. Andererseits — und das ist besonders bedeutsam — konnte dem Konservatorium jetzt bereits aus den Singschulklassen mancher begabte Schülernachwuchs zugeführt werden. Die Neuanmeldungen für das kommende Schuljahr sind erfreulich zahlreich. Eine prachtvolle Singschul-Großveranstaltung, über die in der ZFM anläßlich der Nürnberger Landestagung des „Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands" bereits ausführlich berichtet wurde, mag der Elternschaft besonderen Anreiz zur Neuanmeldung gegeben haben. Sogar das Nürnberger Opernhaus zieht aus der „Singschule" Nutzen: die Sonderklasse wurde als Jugendchor und Jugendstatisterie nicht selten zu Opernabenden herangezogen. Mit der Gründung der „Städtischen Singschule Nürnberg" wurden gleichzeitig Abendkurse für Erwachsene eingerichtet. Sie werden sich später, wenn sie durch die Singschul-Entlassenen entsprechend vorgeschulten Zuwachs erhalten, unschwer zu einem leistungsfähigen „Städtischen Chor Nürnberg" ausbauen lassen. Die günstige Entwicklung des Singschulgedankens in Nürnberg ist neben der Tatkraft des Singschulleiters Waldemar Klink dem Verständnis und der Förderung des Konservatoriumsdirektors Max Gebhard und des Stadtschulrates Fink zu danken.

*

Auch Nürnbergs Nachbarstadt Fürth besitzt seit einigen Monaten eine „Städtische Singschule". Der Besuch ist (relativ) noch stärker als in Nürnberg. Wenn man bedenkt, daß Fürth's Bevölkerungszahl nur ungefähr zu einem Fünftel bis zu einem Sechstel an die Einwohnerziffer Nürnbergs herankommt, dann muß man die etwa 650 Fürther Singschulkinder wahrlich als einen begrüßenswerten Besuchsrekord betrachten. Der Ausbau der Schule vollzog sich ungewöhnlich rasch. Vor knapp einem halben Jahr wurde der Unterricht aufgenommen. Nunmehr sind in neunzehn Klassen zehn Lehrkräfte tätig. Die Leitung führt Otto J. Englmaier, der in dem Augsburger Singschullehrer-Seminar seine Spezialvorbildung erhielt. Zur weiteren Ausgestaltung der Fürther Singschule ist die Einrichtung von Erwachsenen-Kursen für Chorgesang- und Einzelschulung geplant. Trotz der kurzen Zeit ihres Bestehens brachte auch die „Städtische Singschule Fürth" bereits eine großangelegte Veranstaltung heraus. Unter dem Leitgedanken „600 Kinder singen fröhliche deutsche Lieder" boten die Fürther Singschulklassen einen feinsinnig ausgesuchten Auszug aus dem „Augsburger Singschulgarten" Otto Jochums. Die wunderhübschen Bearbeitungen Jochums stellen ein geradezu ideales Musiziergut für die Jugend dar. Der wesenhafte Stimmungscharakter der Volks- und Kinderlieder ist in den ein- bis dreistimmigen, prachtvoll gebauten Sätzchen in schönster Weise gewahrt. In geschmackvoller, sehr gewählter, zum Teil fast „modern" anmutenden Satzkunst sind den Kinderchören instrumentale Begleitstimmen unterlegt. Der Erfolg des ersten Fürther Singschulkonzertes war außerordentlich groß. Es ist erstaunlich, wie schnell sich die Merkmale der „Augsburger Methode" dem Singen der Kinder aufprägte: die Weichheit des ungezwungenen Tonsatzes, die Sauberkeit der Intonation und die gepflegte Klarheit des Sprachlichen wirkten in Anbetracht der kurzen Vorbereitungszeit geradezu verblüffend. Die Aufführungen fanden bei Publikum und Presse stärkste Beachtung.

Mozart bei den Vierländer Gemüsebauern.

Eine Studie zum Thema „Volksmusik und Kunstmusik".

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Mannigfaltig sind seit jeher die Beeinflussungen und Verquickungen zwischen der Kunst- und der Volksmusik. Eine echte Kunstmusik, das lehrt das Beispiel der Geschichte, kann nur auf dem Boden einer lebendigen Volksmusik erwachsen. Andrerseits erfreuen sich viele herrliche Äußerungen der Kunstmusik einer unvergänglichen Volkstümlichkeit, ja, der geschichtliche Entwicklungsprozeß hat viele Kunstmusiken wieder zu Volksmusiken werden lassen, die — etwa wie die Deutschland-Melodie aus dem Haydnschen Streichquartett oder wie Schuberts „Lindenbaum" — in ihrer Unvergänglichkeit und obwohl man die Urheber dieser Weisen kannte, als Volksweisen unbewußt im Volke weiterleben.

Wir wissen, daß die höfischen Tänze früherer Jahrhunderte, die gravitätische Pavane, das ländliche Siciliano, das trippelnde Menuett, der paarweis gelockerte Kontretanz sich auf rhythmische, den verschiedenen Volkscharakteren bewegungsgemäße Urformen zurückführen lassen. Und zeitgenössische Dokumente, wie etwa Christian Reuters satirischer „Schelmuffski" um 1700, zeigen uns, daß das Volk den höfischen Tanzzauber durch ulkig-derbe, springende und stampfende Kapriolen auf seine Weise nachempfand und das rhythmische Urgut so wiederum auf seine eigene Art reklamierte. In immer neuer Wechselwirkung durchdrangen und befruchteten sich die Elemente der Kunst- und Volksmusik. Es war ein einheitlicher Zeitrhythmus, der trotz ohnmächtiger staatlicher Zersplitterungen die „Kluft" zwischen diesen beiden Gattungen überbrückte.
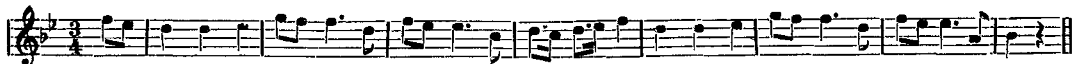
Daß diese flutende Einheit zwischen Kunst- und Volksmusik noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lebendig war, möchten wir durch ein kleines musikhistorisches Beispiel von der Wasserkante veranschaulichen. Ja, wir möchten es als ein kleines Phänomen einer wechselseitigen Befruchtung volks- und kunstmusikalischer Elemente ansehen und es dahingestellt sein lassen, ob hier ein Großmeister deutscher Musikgeschichte bewußt eine Weise aus dem Volke aufnahm oder diese aus einer Gleichgerichtetheit seiner Schöpferkräfte mit den Empfindungen des Volkes intuitiv erschuf. Wir meinen Wolfgang Amadeus Mozart, und das Phänomen besteht darin, daß ein Kontretanzthema des Meisters durch eine zeitliche und örtliche Verlagerung als eine Volkstanzweise der Vierländer Gemüsebauern wiedererstand.

Es ist das Verdienst eines Hamburger Musiklehrers, des Studienrates Hermann Schütt, durch eine zufällige Entdeckung auf eine Ader regen häuslichen und volkstänzerischen Musiklebens gestoßen zu sein, wo und wie man sie bisher in dieser Art nicht vermutete. Draußen, vor den Toren Hamburgs, liegen als fruchtbares Schwemmland zwischen der Elbe und dem Geströcken die Vierlande, die Gemüse- und Obstkammer Großhamburgs. Fleißige Landbauern sind hier seit Jahrhunderten tätig, dem fruchtbaren Marschland vegetarische Produkte abzuringen. Das ist eine mühselige, harte und geduckte Arbeit. Um so mehr freut man sich, in diesen Vierländer Gemüsebauern seit jeher einen geistig aufgeweckten Volksschlag erkennen zu können. Schöne Kirchen mit bäuerlichen Intarsienschnitzereien, mit sebstgeschmiedeten, buntbemalten barocken Hutständern, stolze Bauernhäuser mit ihren Prachtgiebeln zeugen hier von einem regen Kunsthandwerk der Bauern, die sich ihre Eigenart auch durch hübsche Trachten bewahrt haben.

Was man von diesem harten und gewitzten Bauernschlag bislang an „Musik" kannte, waren zur Hauptsache einige originale Vierländer Tänze, wie die weit über die Deichgrenzen hinaus bekannt gewordenen namens „Sünnroos" und „Achterrüm". Durch einen Entdeckungszufall fand Hermann Schütt vor einigen Monaten eine Vierländer Truhe bis an den Deckel voll mit Noten vollgepackt. Selbst ein Vierländer Kind, ging er mit Feuereifer diesen Spuren nach. Schütt fand, teilweise in Erstausgaben, teilweise in Handschriften, auch an anderer Stelle noch Gedrucktes und Handgeschriebenes: Trios von Haydn, Sonaten und Sonatinen von Mozart und Pleyel, Violinkonzerte und Streichmusiken von Viotti, Meyroder, Romberg, Rhode und Spohr, Duos von unbekannteren „göttlichen Philistern" der Romantik — um nur das Wesent-

liche herauszugreifen. Dazu einen außerordentlich wertvollen „Gemüſebauernfund", die „Sammlung beliebter Tänze für Forte Piano, wie auch für eine Violin, zuſammengetragen theils von P. Ch. Lüders, theils von F. Lüders 1819", die allein 187 Tänze der damaligen Zeit enthält. Und faſt 200 weitere Tänze, für 3, 5, 6, 7 Inſtrumente in verſchiedenen Beſetzungen, die Zeit von 1750 bis 1830 umfaſſend, in etwa 35 verſchiedenen Tanzarten! Eine heiße Muſikwelle muß in dieſen Jahrzehnten von außen her über die windſchützenden Deiche dieſes fruchtbaren Landſtriches gebrandet ſein!

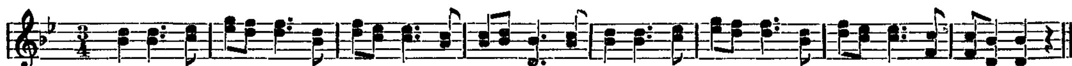
Und nun kommt das Originelle! Wir machen einen kleinen Sprung durch die Geſchichte, nach vorwärts. Noch zur Kindheit Hermann Schütts ſchloß man die Vierländer Tanzvergnügungen mit einem traditionellen ſogenannten „Schlußwalzer", der folgende Faſſung aufwies:
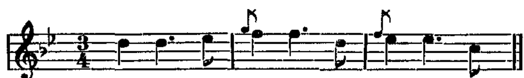


In einem „eenſtimmig Book" von 1820 — handgeſchriebene muſikaliſche Gedächtnisſtützen, die der Vierländer Volksmund ſcherzhafterweiſe „Evangeelenbook" nannte — fand Schütt die Melodie dieſes Schlußwalzers in folgender Faſſung:



Und vor einigen Wochen entdeckte er auf dem Boden eines Vierländer Muſikers, zwiſchen Schutt und Mörtel, alten Flaſchen und Schulbüchern, einen Band Noten. Er enthielt einen kleinen Walzer in ſechs Teilen, deſſen zweiter Teil lautete:



Verfaſſer? — Kein geringerer als Wolfgang Amadeus M o z a r t! Obige Melodie findet ſich unter K. V. 606, als dritte in der Reihe von ſechs, 1791 komponierten ländleriſchen Tänzen:



Kein Zweifel, daß es ſich um die „Urfaſſung" des traditionellen Vierländer Schlußwalzers handelt. Während klobige Bauernfäuſte — „gar recht im Takte und mit rühmlicher Fertigkeit", wie es in einer zeitgenöſſiſchen Darlegung heißt, zur Flöte, Fiedel und in die Taſten griffen, um klaſſiſches Hausmuſikgut erſtehen zu laſſen (das die Vierländer nur durch ihre Blumen-, Obſt- und Gemüſeverkäufe in den Mauern Hamburgs oder durch ihren Land- und Rollmuſicus oder, wie Schütt meint, durch nachgewieſenermaßen dort herumziehende Prager „Muſici" kennengelernt haben können) — ſchlich ſich Meiſter Mozart in einem jener damals typiſchen Bearbeitungsdrucke bei ihnen ein, wie ſie geſchäftstüchtiger Verlegerinſtinkt durch das Fehlen ausreichender Schutzfriſten zu Hunderten erſtehen ließ. Auch die obige Melodie — das Original-Autograph iſt verlorengegangen — findet ſich einmal in einer Wiener Ausgabe für 2 Violinen und Baß (Artaria & Cpie), zum anderen aber auch in einem Hamburger Muſikverlag (Böhme) in einer Bearbeitung für Flöte und Klavier. So hat auch die Geſchäftstüchtigkeit ihr Gutes!

Mozart aber wurde unbekannter Antreiber eines traditionellen Vierländer Volkstanz-Kehraus. Er machte in den zeitgeſchichtlich verſchiedenen, rhythmiſch veräſtelten Faſſungen dieſer Weiſe, wie unſere Beiſpiele zeigen, ſo jeweils den letzten Schrei inſtrumentaler „Moden" mit: von der geruhſamen Sprache der Flöten, Geigen und Klarinetten der erſten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bis zur romantiſierenden Aufhellung durch das neuerfundene Ventilhorn, das auch einer volkstänzeriſchen „Harmoniemuſik" neuartige inſtrumentale Züge aufprägte. Die Vierländer Muſiker aber ſterben mit unſerer Generation aus. Wieviel mag auf dieſe oder ähnliche Art auch in anderen deutſchen Landſtrichen an großmeiſterlicher „Kunſtmuſik" als „Volksmuſik" unbewußt in den Beſitz des „gemeinen" Volkes übergegangen ſein!

Bachs Stellung zur Schlagermusik.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Köln a. Rh.

Von namhafter Seite wurde, durch den Rundfunk verbreitet, ein Abend veranstaltet, dessen Titel hieß: „Keine Angst vor dem Schlager". Wie an Händel und Mozart, wurde im ersten Teil auch am „guten alten" Sebastian Bach bewiesen, daß die großen Meister früherer Zeiten den heutigen Meistern des Schlagers Vorspanndienste zu leisten imstande sind. Es soll hier nur auf die Rolle hingewiesen werden, die Bach dabei zu spielen hatte, weil hier der Irrtum am klarsten zu Tage trat. Von ihm wurde die Arie aus der weltlichen Kantate „Phoebus und Pan" zum Vortrag gebracht, die folgenden Text hat: „Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz. Wenn der Ton zu mühsam klingt, und der Mund gebunden singt, so erweckt es keinen Scherz." Damit hätte, so lautete die Erklärung des selbst ansagenden Dirigenten, Bach selber sich auf die Seite des Schlagers gestellt und die zu den „Ewig Gestrigen" gestempelt, die ernste Musik den Schlagern vorziehen.

Wie Richard Wagner in den „Meistersingern", so hat Bach in „Phoebus und Pan" sich mit seinen Gegnern auf seine Art auseinandergesetzt. Bisher ist noch niemand auf den Gedanken gekommen, den Miß-Gesang des Beckmesser aus dem ganzen Werke herauszulösen und als Probe und Bekräftigung von Wagners eigner Kunstanschauung zum Besten zu geben. Beckmesser erlebt im weiteren Verlauf des musikalischen Dramas seine Abweisung sowohl durch die Vertreter der höheren Kunst, wie durch das ganze versammelte Volk, das sich am Schluß um Hans Sachs schart, mit dem Bekenntnis zur „heiligen deutschen Kunst". Der Sänger der genannten Arie Bachs, Pan, als Feld-, Wald- und Wiesenmusiker gekennzeichnet, erfährt im weiteren Verlauf des „Dramma per musica" eine ganz ähnliche Behandlung, wie Wagners Beckmesser. Sein Fürsprecher Midas bekommt von Phoebus Eselsohren aufgesetzt und Mercurius, der Unparteiische im Wettkampf der beiden Musikanschauungen, singt ihm ein Spottlied: „Aufgeblasene Hitze, aber wenig Grütze, kriegt die Schellenmütze endlich aufgesetzt. Wer das Schiffen nicht versteht und doch an das Ruder geht, ertrinkt mit Schaden und Schanden zuletzt." Und Momus, der Parteigänger von Phoebus-Bach, verkündet dessen Standpunkt in folgendem Rezitativ: „Du guter Midas, geh nun hin, und lege Dich in Deinem Walde nieder, doch tröste Dich in Deinem Sinn, Du hast noch mehr dergleichen Brüder. Der Unverstand und Unvernunft will jetzt der Weisheit Nachbar sein, man urteilt in den Tag hinein, und die so tun, gehören all in Deine Zunft. Ergreife Phoebus nun die Leier wieder, es ist nichts Lieblichers als Deine Lieder". (Der Text der Kantate ist vom Dichter der „Matthäus-Passion", Picander-Henrici.)

Auch hier stellt im Schlußchor sozusagen das ganze Volk sich auf Seite von Phoebus-Bach, nicht auf die, wo dessen Weise so „mühsam" klingend erscheint. Der Text des Schlußchores lautet: „Labt das Herz, Ihr holden Saiten, stimmet Kunst und Anmut an. Laßt Euch meistern, laßt Euch höhnen, sind doch Euren süßen Tönen selbst die Götter zugetan." Daß Bach selbst heute auf Seite dessen zu ziehen versucht wird, dem in seinem „Dramma" die Eselsohren zuerteilt werden, ist eine neue Wendung in der ganzen Angelegenheit.

Das Konzert, in dem das geschah, hatte denn auch laut Presse den „großen Erfolg", der in den beiden Dramen sowohl dem Midas wie dem Beckmesser vorschwebt, bevor ihr Schicksal sie erreicht. Sollte das deutsche Volk heute dem Midas und dem Beckmesser zufallen? Vielleicht werden aber solche „Erfolge" doch wieder nur denen zu danken sein, die wahre von falscher Volkstümlichkeit noch nie unterscheiden konnten, den Gedankenlosen und den grundsätzlichen Spießern, in erster Linie aber leider wohl denen, die in Mißverständnissen über „Conjunkturen" befangen sind.

Zu Schmid-Lindners „Bach-Kursus" in München.

Von Dr. Bert Friedel, Tutzing.

Im Laufe der Jahre sind Prof. August Schmid-Lindners „Sommerkurse" (bis 1936 im Rahmen seiner Akademietätigkeit) zu einem festen Begriffe geworden. Sie galten den verschiedensten Meistern und Epochen. In diesem Sommer kündigte Schmid-Lindner im Saale des Münchner

Dietrich Eckart-Heims für einen breiteren Hörerkreis einen nur J. S. Bach gewidmeten Sommerkurs an. Dem außerordentlichen Unternehmen, Bachs Klavierschaffen an 12 Abenden nahezu vollständig zu besprechen und darzustellen, kam eine außerordentliche Bedeutung zu.

Wie stehen wir heute zu J. S. Bach, d. h. von unserem Konzertleben aus gesehen: welche Rolle spielt im besonderen das Klavierwerk Bachs? Diese Frage aufzuwerfen war Schmid-Lindner, „neben dem ganz anders gearteten Edwin Fischer der bedeutendste und tiefste Bach-Interpret unter den heutigen Pianisten" (vgl. ZFM 1935, S. 3/7 ff.) als ein Künstler, dessen Leben vorwiegend im Dienste Bachs gestanden hat, berufen und verpflichtet. Mit dieser Frage war die Hand gelegt auf eine bedenkliche Wunde. Man mußte beistimmen: von der „Chromatischen Fantasie und Fuge", dem „Italienischen Konzert" und gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, begegnet man im Konzertsaal höchstens einer der auf Wirkung berechneten Klavierübertragungen von Orgelwerken. Sind aber die Inventionen, das Wohltemperierte Klavier u. a. wirklich nur „Studienmaterial" für Musikbeflissene? Diese Wunderwerke müssen heimisch werden im Konzertsaal. Schmid-Lindner gab deshalb die Anregung, das Deutsche Reich möge durch die zuständigen Stellen einen großen internationalen Bach-Preis ins Leben rufen. Seitdem in Warschau alljährlich die besten jungen Pianisten der Welt sich messen im internationalen Chopin-Wettbewerb, nahm die Chopin-Pflege einen ungeahnten Aufschwung. So muß auch das Klavierwerk des größten Deutschen Musikers zu neuem Glanze erweckt werden.

Schmid-Lindner forderte aber noch ein anderes: die Schaffung ständiger und auf das Gesamtwerk sich erstreckender Bach-Lehrgänge an den Musikhochschulen. Unerläßlich wäre dabei die Einbeziehung des Bachschen Instrumentariums. Zur Frage, ob die Bachschen Klavierwerke auf dem Cembalo oder dem Klavier wiederzugeben seien, wies der Meister auf das häufig zu bemerkende Schwanken Bachs zwischen Clavichord, Cembalo und Orgel hin. Man müsse daraus den Schluß ziehen, daß Bach letztlich auf keinem dieser Instrumente seine Musik habe befriedigend darzustellen vermocht. Der moderne Flügel nun vereinige die Vorzüge der drei genannten Instrumente: die biegsame Sanglichkeit des Clavichordes, die Klarheit und Linienstrenge des Cembalos und die Klangfülle der Orgel. Als zukunftweisend erwies sich bei Schmid-Lindners Vortrag der Goldberg-Variationen — außerhalb des Kurses in einem Bach-Abend — der Bechstein-Moor-Flügel, der zwei Manuale mit 8' und 4', sowie Manualkoppel aufweist und bei Anwendung entsprechender Lage-Veränderungen eine unvorstellbare polyphone Ausdrucksgewalt und Klangpracht gibt.

Es war selbstverständlich, daß der Herausgeber von Bachs Klavierwerken (eine noch mit Reger begonnene Aufgabe) auch mit seinen theoretischen Ausführungen Richtung und Weg wies. Nur auf eines sei hingewiesen. Schmid-Lindner erhellte die noch immer dunkle Herkunft der Bezeichnung „Englische Suiten", indem er auf die nirgends richtig erkannte Beziehung zu den Klavierwerken Henry Purcells hinwies. Nicht allein, daß sich eine von der Bachgesellschaft vor Jahrzehnten veröffentlichte Toccata als ein Werk von Purcell herausstellte, Bachs 1. englische Suite in A-dur weist weitgehende Beziehungen zu einer Purcellsuite auf. Sogar das Urbild des Themas der Goldbergvariationen fand Schmid-Lindner bei Purcell.

So wies Prof. Schmid-Lindners Bach-Kursus uns Aufgabe und Weg: über das Wissen um Bachs Gesetz gewordene Größe hinaus wieder zu kommen zur lebendigen Klangwerdung seiner Welt, die die Welt ist alles Ewig-Deutschen.

Ein Konzertring „Kraft durch Freude".

Bedeutende Neueinrichtung im Musikleben Münchens.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Im bevorstehenden Konzertwinter wird die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erstmals mit einer kulturell wie sozial bedeutsamen Neueinrichtung hervortreten, die das Musikleben Münchens befruchtend bereichern wird und in ihrer Art für das ganze Reich neu und bisher einmalig ist: mit einem Konzertring, zu dessen Teilnahme alle Mitglieder der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" berechtigt sind. Der hier verwirklichte Gedanke

ist der: systematisch allen Volksgenossen beste Musik in bester Leistungsqualität zugänglich zu machen. Der entscheidende Punkt dabei ist die Rücksichtnahme auf die wirtschaftlichen Voraussetzungen: zu billigstem Preis, in dem zugleich Programm und Garderobe inbegriffen sind, wird auch dem weniger Bemittelten die Tür zum Konzertsaal geöffnet. Aber man wird nicht allein bei der Veranstaltung des Konzertes stehen bleiben. Es gilt, nicht nur Erlebnis der deutschen Musik zu vermitteln, sondern darüber hinaus dieses Erlebnis zu vertiefen. Das geschieht durch Einführungsabende, an denen namhafte Solisten (vorgesehen sind bis jetzt: Trunk, Schmid-Lindner, Pembaur und Stroß), junge Künstler, die erst den Weg in die Öffentlichkeit suchen, sowie Dr. Wilhelm Zentner und Dr. Erich Valentin als Vortragende im Beisein der jeweiligen Dirigenten mitarbeiten werden. Die Kammermusikabende, die in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt München als „Stunde der Musik" aufgebaut werden, haben die Aufgabe, auf das Konzerterlebnis vorzubereiten. Aber mit Vorträgen soll das Werk nicht beendet sein. Die Einführungen sollen dazu dienen, die menschliche Persönlichkeit der Komponisten lebendig zu machen. Über ihr Werk vorher zu sprechen, ist unfruchtbar, weil es ja dem Hörenden noch fremd und unerschlossen ist, so daß er nicht aktiv beteiligt sein kann. Aus diesem Grunde wird der Vorschau auf das kommende Konzert jeweils ein Rückblick auf das vergangene gegenübergestellt. Zwischen beiden volkstümlich gehaltenen Betrachtungen steht die „Stunde der Musik".

Acht regelmäßige (neben drei außerordentlichen) Konzerten finden in der Zeit von Oktober 1937 bis April 1938 statt. Als Dirigenten der Münchener Philharmoniker sind verpflichtet: Gino Marinuzzi, Oswald Kabasta, Werner Egk, Heinz Drewes, Hans Weisbach, Carl Schuricht, Hermann Abendroth, Leopold Reichwein; als Solisten werden zu Gehör kommen: Erna Berger, Siegfried Grundeis, Enrico Mainardi, Siegfried Borries, Rudolf Watzke, Joseph Pembaur.

Der Führer und die Mitwirkenden der Bayreuther Bühnenfestspiele.

Von Dr. Hans Joachim Zingel, z. Zt. Bayreuth.

Der Führer und Reichskanzler, der bekanntlich seit der Machtübernahme ständiger Gast der Bayreuther Bühnenfestspiele ist, wohnte auch in diesem Sommer den ersten Aufführungen des „Parsifal" und „Lohengrin" und dem ersten „Ring"-Zyklus bei. Seine innige Verbundenheit mit dem Bayreuther Werk und seinen Künstlern betonte außerdem ein Empfangsabend im Hause Wahnfried, bei dem sich die künstlerischen Leiter, die Solisten und Vertreter des Orchesters und des Chores um den Führer und Frau Winifred Wagner scharten. Am Schluß des „Ring"-Zyklus, nach dem letzten Akt der „Götterdämmerung" erschien sodann der Führer auf der Bühne, um dort auch dem versammelten Festspielorchester und dem technischen Personal, all den vielen verborgenen und ungenannten Helden am Werk für ihre hingebungsvolle Arbeit zu danken.

Der Tag der traditionellen Pause zwischen den Aufführungen des „Siegfried" und der „Götterdämmerung" im II. Ringzyklus erhielt seine besondere Weihe durch die großzügige Einladung des Führers und Reichskanzlers an alle Mitwirkenden, als seine Gäste die Bauten des Parteitaggeländes in Nürnberg zu besichtigen. Mit einem Sonderzug fuhren Solisten, Orchester, Chor und alles technische Hilfspersonal in Gemeinschaft mit Frau Winifred Wagner und ihren Kindern und den beiden Festspieldirigenten, den Staatsräten Dr. Furtwängler und Generalintendant Tietjen zur „Stadt der Parteitage". Unter der fachkundigen und anregenden Führung des Stadtbaurates Prof. Brugmann erlebten die Teilnehmer dort nach der Begrüßung am Bahnhof durch den Oberbürgermeister Pg. Liebel alle Einzelheiten dieses imposanten Bauplanes. Sowohl die älteren und bereits benutzten Gebäude und Plätze wie die in kaum vorstellbaren Ausmaßen geplanten und teilweise auch schon begonnenen neuen Teile des riesigen und weit verzweigten Baufeldes wurden den Künstlern und ihren Angehörigen nahegebracht. Staunend und bewundernd stand man vor der Kühnheit der Planung, der Größe und Weite der Ausmaße dieser festlichen Aufmarschplätze und der ungewöhnlich gesteigerten Arbeitsleistung in der Fertigstellung des Begonnenen. Das Modell eines Abschnittes der großen Kongreßhalle, die Luitpoldarena und das Zeppelinfeld erregten besonderes Interesse, aber auch

alle übrigen Einzelheiten der Arbeit, auf die Prof. Brugmann hinwies, wurden mit wachsamster Aufmerksamkeit aufgenommen. Nach dieser, fast zwei Stunden währenden Besichtigung fuhren die Teilnehmer noch in die Stadt zum „Deutschen Hof", um in dessen geschmackvollen Räumen die letzten Stunden vor der Rückreise zu verbringen. Nach dem Imbiß versammelte sich alles in der großen neuen Halle, und bald erschien auch der Führer, stürmisch begrüßt, unter seinen Gästen. Viel zu früh schlug die Stunde des Abschiedes; der Begeisterung und Bewunderung des Erlebten voll, fuhren die Bayreuther Künstler in angeregtester Stimmung heim, und lange wird die Erinnerung dieses einzigartigen und unvergeßlichen Erlebnisses in den Herzen aller lebendig nachhallen.

Mozarts Flügel klingt wieder!

Von Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen.

Der Flügel, den Mozart während seines letzten Lebensjahrzehnts besessen und besonders geschätzt hat und der später von seinem Sohn Carl dem Mozarteum in Salzburg geschenkt wurde, wo er seither in Mozarts Geburtszimmer stand, war vom Mozarteum zur geschichtlich getreuen Instandsetzung und Konservierung dem Hause Rück in Nürnberg übergeben worden, das sich in seiner eigenen reichhaltigen Musikinstrumentensammlung besondere Erfahrungen in der Wiederherstellung alter Instrumente erworben hat. Am 9. Juli wurde nun das kostbare Instrument, ein Meisterwerk des berühmtesten Wiener Klavierbauers seiner Zeit, Anton Walter, nach Vollendung der Instandsetzungsarbeiten wieder in die Obhut des Kuratoriums des Mozarteums zurückgegeben, gleichzeitig mit einem zweiten, etwa 20 Jahre jüngeren Hammerflügel Anton Walters, der dem Mozarteum von der Familie Mauckner in Gars am Kamp geschenkt und ebenfalls vom Hause Rück instandgesetzt wurde. Prof. Dr. Rudolf Steglich führte hierbei mit erläuternden Worten und mit der Wiedergabe der A-dur-Sonate in die wiedererstandene Klavierklangwelt Mozarts ein. Ein Teilnehmer dieser Weihestunde schreibt hierüber in der „Salzburger Chronik": „Mit diesen Instrumenten ist eine Klangwelt lebendig geworden, von der wir nichts mehr wußten und die uns jetzt erst sagt, wie die auf modernen Flügeln interpretierten Werke W. A. Mozarts und seiner Zeitgenossen fälschlich unser Empfinden berührten. Für die Wissenschaft und die gesamte Kulturwelt ist daher dieses authentisch sichere Wissen um die Klangwelt jener Zeit von kaum geahnt großer Bedeutung. Salzburg ist um ein unvergleichliches lebendiges Dokument aus Mozarts Zeit reicher geworden."

Ein Orchester erzählt.

Aus dem Alltag des NS-Reichs-Symphonieorchesters.

Von Dr. Erich Valentin, München.

„Was wir jeden Tag erleben . . .", so plaudert ein im Verlag der Graphischen Anstalten F. Bruckmann, München, erschienenes bilderreiches Heft vom Alltag des Nationalsozialistischen Reichs-Symphonieorchesters. In heiterem Ton wird Lustiges, Persönliches, aber auch Ernstes erzählt. Es ist, als ob ein guter Freund aus seinem Dasein berichtet, wichtige Begebenheiten und kleine Episoden, Dinge, die anekdotisch sind, und solche, die von einschneidender Bedeutung waren. Man hört gern zu und erlebt mit, was der Freund jeden Tag erlebt, Begegnungen mit Menschen, Ereignisse und Taten, Freuden und den ganzen Einsatz fordernde Arbeitsstunden. Wer je Gelegenheit hatte, mit der zu einer einzigen Familie verwachsenen Gemeinschaft des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters auf Reisen zu gehen, der wird an den Bildern und den sie umgebenden Plaudereien sich das Geschehene wieder lebendig vor Augen führen können und mit freudiger Genugtuung sagen: ja, so ist es! Ausschnittbilder aus dem Orchester — während der Konzerte, auf der Fahrt und in fröhlichen Stunden da und dort im weiten, schönen Deutschland —, Bilder von der „anderen Seite", von den aufmerksamen Zuhörern in den Fabriken, von den Alten und Jungen, vor allem aber charakteristische Aufnahmen Franz Adams, des Schöpfers dieses Werks, und seines Kameraden Erich Kloß. Das ganze Heft ist gleichsam wie eine ermunternde Erholung, eine Atempause vor neuer, fröhlicher Arbeit, von deren ernster Größe die Ausschnitte des 31

Seiten ſtarken Heftes Kunde geben, die einen Überblick über die fünfjährige Geſchichte des Orcheſters vermitteln.

Die große Zahl der Freunde, die ſich das NSRSO in ganz Deutſchland erworben hat, wird gern ſich an dieſem gewiſſermaßen plaudernden Tagebuch erfreuen, ſich erfreuen, aber auch aus ihm lernen. Es wäre lobenswert, wenn man dieſem erſten Verſuch einer aufgelockerten Lebensgeſchichte des Orcheſters eine zuſammenhängende muſikhiſtoriſch wie kulturell die ſegensvolle Arbeit Franz Adams, Erich Kloß' und des Orcheſters beleuchtende Bucharbeit folgen laſſen würde.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Erich Anders: „Zwei pommerſche Bauernreigen" (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 26. Aug. unter Alfred Hering).

Fritz Behrens: Luſtſpielouvertüre (Bad Ems).

Boris Blacher: „Drei eſtniſche Tänze" f. kl. Blasorcheſter (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 25. Aug. unter Fritz Lehmann).

Ceſar Bresgen: „Heitere Suite" (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 25. Aug. unter Fritz Lehmann).

Walter Doſt: Sinfonie Nr. 2 (Bad Tölz).

Ottmar Gerſter: „Ballettmuſik in drei Sätzen". Konzertfaſſung (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 27. Aug. unter Fritz Lehmann).

Alex Grimpe: „Kein Feuer, keine Kohle". Variationen f. gr. Orcheſter (Muſikfeſt Bad Ems unter KM Hans Leger).

Jef van Hoog: „Missa solemnis" (Aachen).

Helmut Jörns: „Tanz f. kl. Orcheſter" (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 27. Aug. unter Fritz Lehmann).

Karl Kleinig: Trio-Sarabande (Pillnitz).

Ludwig Kuſche: „Herzdame". Tanzſymphonie (Reichsſender München).

Joſef Marx: Streichquartett (Teplitz).

Hermann Mylius: Kleine Sonate f. Violine u. Klavier C-dur op. 24 (Wolfgang Wüſtinger u. Otto Donarth-Deſſau).

Ernſt Pepping: „Luſt hab ich g'habt zur Muſika". Variationen zu einem Liedſatz von Senft f. Streichorcheſter u. 6 Blasinſtrumente (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 27. Aug. unter Fritz Lehmann).

Ulrich Sommerlatte: „Tanzrhapſodie" (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 27. Aug. unter Leitung des Komponiſten).

Hans Schillings: „Geſänge des Gottſuchers" (Reichsſender München, Soliſt Albert Fiſcher).

Fritz Schulze: „Klavierſonate op. 21 d-moll" (Friedrich Langenberg-Tränckner, Deſſau).

Karl Thieme: „Drei erzgebirgiſche Tänze" (Pyrmonter Muſikfeſt 1937, 25. Aug. unter Fritz Lehmann).

Werner Trenckner: Fünf Klavierſtücke (Berlin, 29. Juli).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Lukas Böttcher: „Lagunenfieber". Operneinakter (Reichsſender München).

Joſeph Haas: „Tobias Wunderlich" (Kaſſel, Spielzeit 1937/38).

Ludwig Rofelius: „Gudrun" (Darmſtadt).

Rudolf Wagner-Régeny: „Die Bürger von Calais" (Darmſtadt).

Konzertwerke:

Henk Bading: Sinfoniſche Variationen (Wien).

J. N. David: Symphonie (Düſſeldorf, Winter 1937/38).

Wilhelm Furtwängler: „Konzert f. Klavier u. Orcheſter" (Soliſt Edwin Fiſcher, Gewandhaus Leipzig).

R. C. von Gorriſſen: „Bruder Tod" für Sopran und Kammerorcheſter (Wiesbaden, unter MD Auguſt Vogt).

Karl Höller: Violoncello-Konzert (Muſikfeſt Baden-Baden 1938).

H. Humpert: Orgelkonzert (Eſſen).

Pariſer Erſtaufführungen im II. Vierteljahr 1937.

Spitzmueller: Violinſonate UA.

Vellones: Toccata für Klavier UA.

Blanchard: 2 Vokalquartette UA.

Caſadeſus: Harfenſtück UA.

Ibert: 5 Piecen für Bläſer UA.

Rol. Manuel: „Suite dans le goût espagnol" für Clavecin und Bläſer UA.

Philippart: 3 Preludes für 2 Klav. UA.

J. Manen: Konzertouverture UA.

Beethoven: Konzertſtück für Violine und Orcheſter (ergänzt von Manen).

Bach: Kantaten „Ich bin vergnügt" und „Nach Dir, Herr".

Couperin: Sonata für 2 Klaviere.

Foureſtier: Streichquartett (Venedig).

Machabey: Poème (6 Préludes) f. Klav.

Staelenberg: Chansons Majorquines UA.

Beethoven: „Duett mit zwei obligaten Augengläſern" für Streicher.

Monfeuillard: Clarté solaire f. Flöte.
F. Lazar: Streichtrio UA.
Lourié: Procession UA.
Barraud: Streichtrio UA.
L. Aubert: Poèmes arabes UA.
Jaubert: Streichtrio UA.
Lajtha: Sonatine für Klav. u. Viol. UA.
J. Marx: Adagietto für Klav. u. Cello UA.
Spitzmüller: Prélude et double Fuga UA.
Reti: 3 Piecen für Klav. u. Cello UA.
Messiaen: „Poèmes pour Mi" UA.
Padrini: Violinsonate c-moll.
Roesgen-Champion: Valses für 2 Klav. Bucoliques u. Chansons UA.
Sciortino: 2 Klavierstücke UA.
Baudrier: 2 Poèmes UA.
Gaillard: Concerto breve UA.
A. Webern: Klavierquartett UA.
Martinu: Streichtrio mit Orch. UA.
Tomasi: Chants de Geishas UA.
Bondeville: „Cheveux au vent" UA.
Baranton: Elegie, Variations UA.
Boely (1785—1858): Streichtrio UA.
Koechlin: Divertissement für 3 Flöten UA.
Mihalovici: Trio-Serenade.
Bergmann: Monodie (Lieder) UA.
Wachtmeister: Legende personne UA.
Krieger: Sonate für Klavier und Streicher.
Guillemain: Conversations für Bläser.
Dornel: Sonate h-moll für Streicher UA.
Bach: Air et Chorel (Johannis-Passion).
Capdeville: Exorcisme für Saxofon UA.
Milhaud: 4te kleine Symphonie UA.
Barraud: Préludes für Streichorch. UA.
Bernard: Epitaphe (Lied) UA.
Messiaen: Actions de grâce (Ges. UA.).
Daniel-Lesur: Passacaglia für Klav. UA.
Jolivet: Chents des Hommes UA.
Dandelot: „Pax" Oratorium UA.
Migot: „Bergpredigt" Oratorium UA.
Rogalevsky: 2 Pièces für Orch. UA.
Dragoï: Weihnachtslieder für Orchester
Mihalovici: Capriccio roumain UA.
Poulenc: Lieder UA.
Mozart: Rondo für Klavier und Orchester.
Langlais: Perpetuum mobile für Klavier.
Bondeville: Klaviersonate UA.
Orban: Streichtrio UA.
Purcell: Chants spirituels.
Jenkins: Piecen für viola di gamba.
Telemann: Sonate für Cello und Orgel.
Schroter: 5 kurze Stücke für Klavier.
Fortner: Sonatine für Klavier.
Manuel: Orchester-Ouverture UA.
Casadesus: Meeting für Orch. UA.
Reiner: Nonet op. 19 UA.
Homs: Duo für Flöte und Klarinette UA.
Szymanowski: 4te Symphonie.
Starskadomsky: Orchesterkonzert.
Hannenheim: Fantasie für Streichorchester.
Rosenberg: Symphonie Concertante.
Malipiero: 2te Symphonie (Elegiaca).
Wojtowicz: Bläser-Trio UA.
Maciejewsky: Konzert für 2 Klaviere.
Szalowsky: 3tes Streichquartett UA.
Palester: Klarinetten-Sonatine UA.
Casella: Introduzione, corale e narcia für Bläser und Klavier UA.
Veress: II. Streichquartett UA.
Milhaud: IX. Streichquartett UA.
Badings: Klavier-Trio UA.
C. Beck: Bläser-Serenade UA.
Valls: Konzert für Bläser und Sttreichorchester.
Larsson: Divertimento UA.
Zebré: Toccata für Orchester UA.
Milojevitch: Grimaces rythmiques.
Maconchy: II. Streichquartett UA.

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

ANSBACHER MOZART-FESTSPIELE 1937.

Von Dr. Fritz Jahn, Ansbach.

Wenn alljährlich Ansbach zu seinem traditionellen Kirchweih- und Heimatfest rüstet, finden im Hof des alten Markgrafenschlosses Rokokospiele statt. Sie wachsen heraus aus den vielen Geschichten, die sich um die Gestalt des Markgrafen Karl Friedrich Wilhelm ranken, der im Volk als „Der wilde Markgraf" weiterlebt und durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen zum Preußischen Königshof — er war der Schwager Friedrichs des Großen — eine gewisse Rolle spielte. So brachten diese Spiele ursprünglich Episoden aus dem Leben dieses Fürsten, wobei meist ein Besuch des Königs bei seiner Schwester nicht fehlte, bis die Stadt Ansbach dazu überging, diese Veranstaltungen als Mozartfestspiele auszubauen.

Der glückliche Auftakt mit „Cosi fan tutti" im Jahre 1935 ermunterte im Vorjahr zu einer erfolgreichen Aufführung von „Figaros Hochzeit" und heuer folgte eine Studierung von „Don Giovanni". Der einzigartige Schloßhof zu Ansbach ist für diese Mozart-Freilichtaufführungen eine ideale Stätte. Überall spürt man etwas vom Geist des 18. Jahrhunderts, der in diesen Festtagen durch Schildwachen in friderizianischen Kostümen, durch samtbewamste Pagen noch besonders beschworen ward. In diesem Jahre fand zudem der junge Bühnenbildner des Fürther Stadttheaters, Fritz Dieffenbach, eine prächtige Lösung des Bühneneinbaues, der so täuschend gelungen war, daß selbst das kundige Auge Mühe hatte, die Grenze

zwischen naturgegebenem Rahmen und künstlichen Säulen und Quadern zu ziehen.

Für die Aufführungen stehen seit 3 Jahren die Künstler des Hessischen Landestheaters Darmstadt zur Verfügung, die damit die beste Gewähr für eine abgerundete Ensembleleistung bieten, wie sie gerade Mozart verlangt. Unter der Spielleitung von Heinrich Kuhn-Darmstadt erlebte die Oper eine beschwingte und in all ihren Teilen gleich gut studierte Wiedergabe. Kuhn bezog auch den ersten Stock des Schlosses ins Spiel mit ein, ließ die Einladung Don Juans vom erleuchteten Schloß aus an seine Gäste ergehen, vom Fenster aus sang Donna Elvira ihre Sehnsuchtsarie und spielte das Orchester beim Gastmahl. Überwältigend gelang der Abschluß der Oper, der bei der Bezwingung Don Giovannis durch den steinernen Gast die ganze Schloßfassade mit ihrer herrlichen Architektur in grelles Rot und Weiß tauchte und damit plötzlich zur Wirklichkeit zurückführte.

Das Orchester unter KM Georghanns Thoma-Berlin brachte die Partitur zu einer einheitlichen, klanglich äußerst sauber durchgearbeiteten Wiedergabe, bei der dank der vortrefflichen Akkustik des Ansbacher Schloßhofes nichts verloren ging, wie auch die Stimmen der Darsteller allesamt gut verständlich waren. Unter diesen ragte Karl Köther in der Titelrolle besonders hervor.

Den beiden Aufführungen wohnten viele Gäste, besonders aus Nürnberg an, unter ihnen der Landeskulturwalter, Landesstellenleiter und Gau-Propagandaleiter Bäfelsöder, der sich über die für Franken einzigartige Freilicht-Aufführung Mozartscher Werke besonders anerkennend aussprach.

Eine Fortsetzung fanden die Rokokospiele dieses Jahres in einer festlichen Abendmusik, die ein paar Wochen später im Hofgarten stattfand, wobei das Bläserquintett des Bayreuther Festspiel-Orchesters erlesene Kammermusik von Mozart bot und Kammersängerin Anny van Kruyswyk-München Arien des Meisters sowie die Variationen von Adam sang. Sämtliche Künstler musizierten im Kostüm der Zeit und stempelten diese Veranstaltung zu einem stilvollen Rokokofest, wie es schöner kaum gedacht werden kann.

KUNST UND KULTUR IM BRUCKNER-LAND.

Von Paul Günzel, Linz a. D.

Die Festveranstaltungen der Oberösterreichischen Bruckner-Tage wurden Freitag den 16. Juli durch eine Serenade eingeleitet, die MD Prof. Robert Keldorfer dirigierte (Orchester: Die Wiener Sinfoniker). Des einsetzenden Regens wegen mußte der Abend in den Landschaftlichen Redoutensaal verlegt werden. Manch glückliche Erinnerungen wurden hier wach, die an Bruckner selbst und an seinen Apostel und Bannerträger August Göllerich gemahnten. Die Werke des Serenadenabends führten in das schönheitsgesättigte und stets beglückende Land der Wiener Klassiker und Romantiker. Robert Keldorfer hatte das Intermezzo Bruckners, das dieser als Ersatz für das Scherzo des Streichquintetts nachkomponierte, ins Programm genommen; nach gründlicher Kontrolle und in der Erkenntnis, daß dieses Intermezzo stilistisch doch nicht zu den anderen Sätzen seines Quintetts passe, setzte Meister Anton das Urscherzo wieder in seine Rechte.

Als sinfonisches Hauptwerk des ersten Festkonzertes war am Samstag in der Festhalle Bruckners „Fünfte" zu hören, die der große Sinfoniker gern als sein kontrapunktisches Meisterstück wertete. Als Dirigent wurde der amerikanische, in Budapest geborene Eugen Ormandy verpflichtet. Seine Dirigierkunst, auf Äußerlichkeit eingestellt, ist naturgemäß der rein arischen Kunstform Bruckners wesensfremd. Technisch die „Fünfte" mit großem Schwung hinstellend, ging er innerlich an der Größe Bruckners vorbei.

Ein lebendiges und umfassendes Bild aller Werke Bruckners zu geben, das ist der Sinn der Brucknerfeste auch in Oberösterreich. MD Adolf Trittinger brachte zum Festgottesdienst in der Stiftskirche in St. Florian ein kirchliches Werk zum Erklingen, das in seinen Ideen, in seiner Entstehung mit St. Florian eng verknüpft ist: die Missa solemnis in b-moll für Soli, Chor und Orchester. Sie entstand in der Zeit des zweiten Aufenthaltes Bruckners in St. Florian und erklang erstmalig beim feierlichen Einzug des Probstes Friedrich Mayr 1854 unter der Leitung des Komponisten. Es verdient hohe Anerkennung mit welcher Liebe und Versenkung Adolf Trittinger sich des Werkes annahm. Der Stiftschor behauptete erneut durch prächtige Leistung seine Stellung im Oberösterreichischen Kirchenchorwesen. Das Wiener Sinfonieorchester war den Solisten und dem Chor eine gute Stütze. An der Orgel saß der begabte Leo Reichel. Mit Recht verdient die durch Anton Bruckners Kunst geweihte Orgel den Namen „Königliches Instrument". Durch Eingreifen des oberösterreichischen Brucknerbundes und der Stiftsleitung von St. Florian renoviert und auf 136 Stimmen erweitert, ist sie das größte und mannigfaltigste Werk Österreichs. Franz Schütz, der Wiener Meisterorganist, konnte sein eminentes Können an den Werken von Bach, Reger, Mozart und Franz Schmidt zeigen. Das Instrument, herrlich in seinen Klangwirkungen, entspricht den höchsten künstlerischen Anforderungen auch der neuzeitlichen Orgelkunst. Daß ein innerlich begnadeter Künstler seelisch seine tiefe Empfindung

auch auf einem mechanischen Instrumente zum Ausdruck bringen kann, davon überzeugte uns Meister Schütz mit dem göttlichen „Ave Maria" von Max Reger. Beim musikalischen Festakt im Marmorsaal des Stiftes St. Florian begrüßte der kunstsinnige Probst Dr. Vinzenz Hartl die Staatsrepräsentanten Bundespräsident Miklas, Bundeskanzler Dr. Schuschnigg und viele hohe Würdenträger. Mit Nachdruck dankte er dem verdienstvollen Förderer und großen Dirigenten des Deutschen Reiches, GMD Hans Weisbach, für sein Kommen, der uns mit der zweiten Sinfonie (Wiener Symphoniker) das große Erlebnis der Bruckner-Tage brachte. Durch seine Beziehungen zu Bruckner wurde das sonst stiefmütterlich behandelte Werk die Krone des Festes. Mit den chorischen Darbietungen Hymnus von W. A. Mozart „Splendente te Deus" für Soli, Chor und Orchester und mit den a cappella-Chören von Michael Haydn hatte MD Trittinger großen Erfolg. Solisten waren wie in der Missa, Almut Schöningh (Sopran), Pirosca Tutfek (Alt), Georg Maikl (Tenor), Karl Ettl (Baß). Das Festkonzert in Steyr mit Franz Schuberts „Siebenter" und Bruckners „Vierter" brachte wieder Hans Weisbach einen epochalen Erfolg. „Jung Österreich grüßt". An diesem Abend stellten sich die außerordentlichen Begabungen: der 15jährige Geiger Walter Barylli mit W. A. Mozarts D-dur-Konzert, Helmut Hilpert (der jugendliche Meisterpianist) mit Jos. Marx' Klavierkonzert „Castelli Romani" und der zukunftsreiche junge Dirigent Wilhelm Loibner vor. Von den Werken österreichischer Komponisten hörte man ein symphonisches Zwischenspiel aus der Oper „Notre Dame" von Franz Schmidt; Franz Kinzl ließ sich mit einem Bläser-Sextett für Flöte, Klarinette, Oboe, Saxophon und Horn hören; das kontrapunktische Können, die meisterliche Fuge zum Schluß stellen ihn in die erste Reihe unserer Komponisten. Einen großen Eindruck hinterließen auch die zuletzt gehörten symphonischen Variationen von Wilhelm Jerger; verschiedenartig in Form und Stimmung, meisterlich im Können. Den Abschluß der Brucknertage in Linz bildete das Festkonzert der Wiener Philharmoniker mit der „Dritten" unter Oswald Kabasta. An diese Sinfonie, Richard Wagner gewidmet, knüpfen sich viele Erinnerungen aus der Florianer Schaffenszeit — tragische und lichterfüllte. Oswald Kabasta, frei aus dem Gedächtnis schöpfend, gipfelte Satz auf Satz prächtig in der Steigerung; wunderbar das Abebben der Decrescendi und überzeugend der jähe Wechsel vom Fortissimo zum Piano. Nach dem in Klarheit gezeichneten Brucknerbild, für dessen rein technische und gefühlsmäßige Ausführung durch die Wiener Philharmoniker kein Wort des Lobes zu hoch ist, machte uns Oswald Kabasta mit der zweiten Sinfonie von Franz Schmidt-Wien bekannt; seine Musik ist am besten illustriert mit: „Keine Kunst ohne Romantik". Die zweite Sinfonie, kurz vor Kriegsausbruch von Franz Schalk uraufgeführt, überraschte uns durch eine aus musikantischer Natur quellende Melodik, die sich in der Fülle eines farbig musikalischen Ausdrucksvermögens bewies. Oswald Kabasta, künstlerischer Förderer des Wiener Musiklebens, hat schon so manches verschüttete Werk freigelegt, ungezählte Werke Neuschaffender sind durch ihn gehoben; ihm dankte für die hervorragende Interpretation seiner Sinfonie der anwesende Komponist und das von der Aufführung begeisterte Publikum.

Der Rückblick auf die Festwoche gibt künstlerisch gesehen ein vorzügliches Bild. Als Gipfelleistungen, bei aller Verschiedenartigkeit sind die großen Sinfonien von Bruckner, Schubert und Schmidt, die Missa in St. Florian und das grandiose Orgelspiel zu bezeichnen; als reizendes Format die Serenade im Redoutensaal und der konzertante Abend im Kaufmännischen Vereinshause „Jung Österreich grüßt".

DER M.G.V. DER R.W.S. TROISDORF (Werkgesangverein der Dynamit A.-G.) erweitert die Breslauer Triumphe in Budapest.

Von Josef Pohé, Köln/Rh.

Anläßlich des 70jährigen Jubiläums des Landesverbandes der ungarischen Sängervereine fand vom 5.—8. August in Budapest ein Internationales Sängerfest statt, zu dessen Teilnahme der Deutsche Sängerbund die Troisdorfer bestimmte. Zu einem internationalen Sängerfest in den Ausmaßen Budapests werden nur Spitzenchöre entsandt, von denen einige ausländische dieser Art auch ausgezeichnete Leistungen aufwiesen, die aber von Troisdorf glänzend überboten wurden.

Schon der Empfang in der großen Halle des Hauptbahnhofs, bei dem der Präsident des Sängerbundes, Oberbürgermeister Dr. Ripka und Landesdirektor Ministerialrat Eyssen Begrüßungsansprachen hielten, gestaltete sich äußerst herzlich und diese Herzlichkeit wurde noch vertieft durch die Dankesworte, die der Führer der Troisdorfer Sänger, Chr. Klefisch, in gebundener Rede darbrachte. Der so entstandene Gleichklang herrschte während des mehrtägigen Aufenthaltes in Budapest vor.

Bei der Eröffnungsfeier im Stadtwäldchen vor der Industriehalle betonte Sektionschef Huszka u. a., daß die Sangeskunst unter allen Künsten der menschlichen Seele am nächsten stehe. Somit würden auch ihre Pfleger in die unmittelbarste seelische Gemeinschaft zusammengeführt. Darum sei diese Jubiläumsfeier nicht nur ein Fest des ungarischen Liedes, sondern das gemeinsame Fest der Sänger

der Welt, wodurch die seelischen und künstlerischen Beziehungen sich zwischen den ungarischen und ausländischen Sangesbrüdern noch inniger verknüpfen würden. Und Magistratsrat Némethy erwähnte, daß das Lied ohne Herz nicht entstehen könne, auf Flügeln des Gesanges spreche die Seele zu Seele. Und so könne die Antenne unseres Herzens auch die kleinsten Abweichungen erfassen. Diese Worte sind das Motto geworden für die große Budapester Tagung. Zur Ehrung der gefallenen Helden des Weltkrieges legte eine Abordnung der deutschen Sänger einen Kranz am Heldengedenkstein nieder.

In verschiedenen Sälen der Stadt sangen die zahlreichen Chöre.

Chormeister Willy Schell hatte bereitgestellt: „Freiheitslied" (Josef Haas), drei Volkslieder von Silcher, die Volksliedbearbeitungen „Der Leiermann" (August von Othegraven), „Doktor Eisenbart" (Franz Caro, eine glänzende Uraufführung in Breslau), „Feiger Gedanken" (Kurz Lißmann), „Beresina-Lied" (Otto Siegl), „Soldatenleben" (Hans Lang), „Gottes ist der Orient" (Frz. Liszt), „Abendlied" (Robert Schumann), „Im Abendrot" (Schubert - Moldenhauer), „Wanderers Nachtlied" (Bruno Stürmer), „Rheinsage" (von Othegraven), „Gebet" (M. Neumann), „Sanctus" (Schubert), „Gnädig und barmherzig" (Grell).

In Breslau, Bad Reinerz, Oberschreiberhau und Budapest so viele Konzerte zu geben, bedeutete eine ganz erstaunliche Leistung Meister Schells und seiner Getreuen, die beweist, von welch hoher idealer Begeisterung und Opferfreudigkeit dieser kunstbegeisterte Werkverein beseelt ist. Die volle Hingabe auch des letzten ließ die Troisdorfer auf ihrer Sängerfahrt Erfolge erringen, auf die sie stolz zurückblicken dürfen. Sie haben die Sache des deutschen Männergesanges bei dem Feste der uns befreundeten Ungarischen Nation würdig vertreten. Die Aufnahme der deutschen Sänger war überall eine begeisterte und die Troisdorfer werden noch lange an diese schöne Ungarnfahrt zurückdenken. — Es wurden noch verschiedene Reden gehalten, und so betonte u. a. Oberbürgermeister Dr. Ripka, daß die Trennung wohl eine körperliche sei, die geistig-seelische Verbindung aber bliebe bestehen. Der Vereinsführer Klefisch nahm des öfteren Gelegenheit, Staat, Stadt und der gesamten ungarischen Sängerschaft für den herzlichen Empfang und die brüderliche Betreuung zu danken. Die Troisdorfer erhielten den Ehrenpreis des ungarischen Außenministers als höchste Auszeichnung.

MUSIKKONGRESS IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

(Schluß.)

Von den Musikästhetikern, die sich zu der Frage äußerten, trat Willy Reich (Wien) dafür ein, den musikalischen Geschmack der Aufnehmenden statistisch zu erfassen. (Die Anregung dazu hatte er von dem neugegründeten Statistischen Institut bei der Wiener Universität empfangen.) Das Verfahren müsse sich erstrecken auf Untersuchungen des musikalischen Schaffensvorgangs, Statistik der Opern- und Konzertspielpläne, Verzeichnung der wirtschaftlichen Ergebnisse der musikalischen Wiedergaben, Untersuchungen über die Organisation des modernen Musikbetriebes, Statistik der musikalischen Volksbildung und Feststellung des allgemeinen musikalischen Bildungsstandes. Man könnte einwenden, daß auf manchen der Teilgebiete schon genügende statistische Arbeit geleistet worden sei, muß aber zugestehen, daß noch keine zusammenfassenden Untersuchungen angestellt worden sind. Arturo Loria, „einer aus dem Publikum", wie er sich selbst nannte, betonte in seinem Vortrag über die Haltung der Musikfreunde gegenüber der heutigen Musik das Mißbehagen, das sie manchen solchen Richtungen entgegenbringen, machte die Feststellung, daß diese Kreise seit einer Reihe von Jahren breiter geworden seien, aber deshalb auch ungleichartiger und weniger aufnahmefähig für Klänge, deren Stil vom überlieferten abweicht, daß endlich die Musikfreunde die Kunst der Gegenwart nicht ablehnten, vielmehr danach verlangten. Am Schlusse stellte der Redner die Forderung, die Musikverbraucher sollten die Werke der Zeitgenossen nicht durch ungerechte Vergleiche mit den großen klassischen Standwerken herabsetzen. Gianandrea Gavazzani tröstete gegenüber den Meinungsverschiedenheiten zwischen Schaffenden und Hörern damit, es habe, wie die Geschichte lehre, eine vollkommene Übereinstimmung zwischen ihnen nie gegeben. Vielmehr seien die musikaufnehmenden Kreise unter sich gar nicht einig; die Schaffenden sollten diesen Gegensätzen den größten Gleichmut entgegenstellen und danach trachten, sich ihre Gemeinde heranzuziehen. Für das Sinken der Anteilnahme der Allgemeinheit an der Gegenwartsmusik brachte der Ungar Laszlo Laitha die folgenden Gründe vor: die gegenwärtige Musikerziehung, die zu betonte Berücksichtigung der Werke der Hochklassik und des 19. Jahrhunderts auf Kosten der älteren und der neuen Kunst, die Zurücksetzung des neuen Opernschaffens im Vergleich mit den zeitgenössischen Schauspielen, den Geschäfts- und Starbetrieb, Rundfunk, Lautfilm, Schallplatte u. a. Er beanspruchte für die Tonkunst denselben Platz im Geistesleben wie die Literatur und die Baukunst und forderte von den Behörden und den Instituten, in diesen schweren Zeiten die Begabungen nach Kräften zu unterstützen. (Zu der Behauptung, der Rundfunk schädige die Belange der Musiker, stellte sich Aloys Mooser (Genf) in seinem Vortrag über mechanische Musikübertragung in scharfen Gegensatz.) Der Franzose Guido

Pannain vertrat den Standpunkt, der Geschmack der Menge dürfe, weil er wechselvoll und unergründlich sei, den Schaffenden nicht beeinflussen; dagegen müsse sich dieser nach den praktischen und wirtschaftlich bedingten Forderungen der weiten Kreise richten. Marcel Cuvelier befaßte sich mit der Frage vom Blickpunkte des Organisators musikalischer Darbietungen: Standwerke aufzuführen erfordere weniger Proben und sonstige Anstrengungen. Aber die ausschließliche Berücksichtigung allbekannter Werke werde der Musik und dem Organisator mit der Zeit schaden. Diesem Mißstand könne nur durch richtigen Ausgleich der Spielfolgen gesteuert werden; dazu machte der Vortragende diese Vorschläge: Vorbereitung der Hörerschaft auf die Aufführungen neuer Musik durch eingängliche Notizen, welche das Stück und dessen Verfasser in die Musikgeschichte einordnen; Wiederholungen schwer verständlicher neuer Werke in derselben Spielzeit; Weckung des Vertrauens der Hörer, indem in jede Vortragsfolge ein wesentliches Standwerk als Gegengewicht zu einem neuen Werke gesetzt wird; langsames, unmerkliches Fortschreiten der Spielfolgen zur Gegenwartsmusik. — Es wird ohne weiteres einleuchten, daß der Berichter auf wenigen Seiten nicht zu allen Meinungsäußerungen über den Gegenstand Stellung zu nehmen vermag.

Aus der Abteilung „Tonkunst der Vergangenheit" seien einige bemerkenswerte Vorträge nur kurz erwähnt: Fausto Torrefranca, der Mailänder Musikgelehrte brachte viel Kluges über das Lebenskräftige in der Musik der Vergangenheit vor. In seinen Ausführungen über „Die Wiedergabepraxis älterer Opern in Deutschland vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis etwa 1830" äußerte sich Herbert Gerigk (Berlin) zu den Mängeln der Wiedergabe, die am Verschwinden manches beachtlichen Werkes mitschuldig seien; er forderte kunstgerechte Übertragungen der fremdsprachigen Opern, gute Bearbeitungen der Musik und angemessene Orchesterbesetzung und lehnte zu starke Stilisierung des Bühnenrahmens ab.

Zu einer Art theoretischer Ergänzung der Internationalen Filmtagung, die alle zwei Jahre in Venedig stattfindet, wuchs sich die Abteilung „Musik im Film und Rundfunk" aus. Erwähnt sei daraus der Sonderbarkeit halber nur der Vortrag des Pariser Tonsetzers Darius Milhaud: „Ist Wagners Lösung des Musikdramas im Film anzuwenden?" Der Redner bekannte sich dabei als Gegner von Wagners Gesamtkunstwerk und erklärte die Leitmotivtechnik für unglücklich und ungeeignet für den Film, weil sie ein Spiel sei, dessen Fäden „nicht gerade fein" seien, und die Tonlichtvorführungen damit ihrer besonderen Eigenart: der Phantasie verlustig gingen (!!).

Trotz der Wirtschaftslage — für das Land dazu eine Nachkriegszeit — will Italien seine ständigen Musikfeste vermehren. Von nun an sollen die Tagungen von Venedig und Florenz alljährlich in großem Stile stattfinden. Das heurige Venediger ist schon auf den 9. bis 19. September festgesetzt. (Die Organisation wird in den Händen Alfredo Casellas liegen; außer zeitgenössischer Tonkunst werden die Spielfolgen auch altvenediger Werke bringen, z. B. ein von Casella entdecktes Violinkonzert und die Zwischenakts- und Begleitmusik zu „König Oedipus" von Giovanni Gabrieli, die der Musikwissenschafter Fernando Liuzzi bearbeitet hat.) Auch spricht man schon von einem neuen Musikkongreß für 1938, der außer Gegenwartsfragen auch geschichtliche behandeln soll.

Daß solche Tagungen ein Bedürfnis sind, bewies die heurige von neuem. Praktische Folgerungen wurden leider aus den vielerlei Anregungen nicht gezogen. Aber die zahlreichen einheimischen und ausländischen Musiker, schaffende und nachschaffende, Musikwissenschafter und -schriftsteller, die daran teilnahmen, werden nichtsdestoweniger reichen Gewinn mitgenommen haben, und schöne Erinnerungen dazu; denn die Stadt Florenz bewährte eine schöne Gastfreundschaft. Zudem war die Tagung vortrefflich organisiert — im wesentlichen das Verdienst des Kongreßsekretärs Guido M. Gatti, eines der namhaftesten italienischen Musikwissenschafter unserer Zeit.

MÜNCHENER FESTSPIELE 1937.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Mozart und Wagner.

Ein Blick über die Spielfolge der diesjährigen Opernfestspiele der Münchener Staatstheater zeigt einen wesentlichen Unterschied der Programmgestaltung früherer Jahre gegenüber. Der Ehrgeiz, Mozarts und Wagners dramatisches Werk in möglichster Vollzähligkeit zu bringen, hat einer wohlbedachten Auswahl weichen müssen. Liefen sonst bei der Fülle der darzustellenden Werke auch eine Reihe seit längerer Zeit „stehender" Aufführungen mit unter, so hat man durch die diesjährige zahlenmäßige Beschränkung erreicht, daß in der Hauptsache nur Inszenierungen jüngsten oder doch jüngeren Datums zur Diskussion gestellt wurden. Eine so wenig festgemäße Aufführung wie die der szenisch reichlich verstaubten „Zauberflöte" war heuer nicht mehr auf dem Festplan zu finden, dafür aber die Aussicht auf eine gründliche Neugestaltung für die kommenden Festspiele eröffnet. Ungern vermißte man freilich die traditionelle Aufführung der „Entführung aus dem Serail", für deren Ausschaltung ähnlich gewichtige Gründe wie bei der „Zauberflöte" kaum vorliegen, sowie des erst im verflossenen Spieljahr neuinszenierten „Titus", der

ob seiner Seltenheit auf der deutschen Bühne eigentlich nicht hätte fehlen sollen.

Zur Festspieldarstellung im Residenztheater gelangten so in diesem Jahre nur vier Schöpfungen Mozarts: „Idomeneo", „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte". Dem erstgenannten, wenig gespielten und gekannten Werke gegenüber erfüllt München eine Ehrenpflicht. Hat doch der im Auftrage des bayerischen Hofes komponierte „Idomeneo" in eben diesem Residenztheater 1871 seine Uraufführung erlebt. Die Oper fesselt zudem nicht nur durch ihre vielen genialen Züge, die Mozarts bedeutsamsten Versuch in der „Opera seria" auszeichnen, durch die bereits echt Mozartsche Seelensprache in den Arien der Ilia (von Elisabeth Feuge mit bezaubernder Stimmpoesie gesungen), sondern zugleich dank der musikalischen Neugestaltung Ermanno Wolf-Ferraris als Beispiel einer Bearbeitung von höchstem Stilbewußtsein. — Für die zahlreichen ausländischen Besucher bildet „Figaros Hochzeit" stets einen besonderen Anziehungspunkt. Man scheint in ihren Reihen besonders zu schätzen, was man kennt, vor allem über dem großen Teiche drüben kennt. Unsere diesjährige „Figaro"-Aufführung wirkte vor allem deswegen so beglückend, weil ein Mozartdirigent von natürlichsten Gaben am Pulte saß, Dr. Karl Böhm. Böhm, fern von jeder Geschmäcklerei des diftelnden Ästheten, erfaßt in seiner grundmusikalischen Art Mozarts Kunst als Ausdruck wogender Lebensfülle, und so kommt es, daß er nicht bloß einen Abglanz dieses irdischen Daseins, vielmehr dies Leben selbst zu geben vermag. Welche Frische und Klarheit des Musizierens, wieviel natürliche Entwicklung der an der Wurzel gepackten Tempi, welch ausgeprägter Sinn für Mozarts ritterliches Feuer, aber auch für die zartesten Schwebungen des Poetischen! Heinrich Rehkemper, unser vorzüglicher Figaro, hatte diesmal den Almaviva übernommen; an seine Stelle trat Paul Schöffler, der, ein Künstler von hohen Stimmgraden, der Figur auch als geistvoller Gestalter nichts schuldig bleibt. Reizend in ihrer unsentimentalen, knabenhaften Sprödigkeit Marta Roß als Cherubin; auch Margarete Teschemacher als Gräfin zeigt sich nicht bloß um die Entfaltung der ihr in reichem Maße zu Gebote stehenden Stimmtugenden, zudem um die bei Mozart unerläßliche Charaktergestaltung bemüht: sehr fein, wie die Künstlerin im gelegentlichen Aufblitzen schalkhafter Laune die frühere Rosine aus dem „Barbier von Seville" ahnen läßt! — Bei der Deutung des „Don Giovanni" vereinen sich der Spielleiter Oskar Walleck und der Dirigent Meinhard von Zallinger in dem Bestreben, der Dramatik des Stoffes und der Musik leidenschaftliche Konturen zu entmeißeln, ohne dabei den Beititel des „Heiteren" zu vergessen. Dazu vermag ein Sänger wie Heinrich Rehkemper, mit Felicie Hüni-Mihascek (Donna Anna) und Julius Patzak (Oktavio) zusammen, ein Herzpunkt unserer Mozartfestspiele, auch den Darsteller in sich in leidenschaftlicher Weise zu entflammen; sein Zusammenprall mit dem Komthur, der in Ludwig Webers wie in Paul Benders Verkörperung an Stimmgewalt und Ausdrucksgroßartigkeit kaum überboten werden kann, zählt zu den unvergeßlichen Eindrücken dieser Aufführung. Sehr entscheidend zur überwältigenden Wirkung des zweiten Finales trägt freilich auch Georg Hanns vollsäftiger Leporello bei, der beim Erscheinen des steinernen Gastes seine schlotternde Angst ins unheimlich Groteske zu steigern und damit das Shakespearehafte der Szene erleben zu lassen vermag. — Gegen den heißen dramatischen Atem dieser Aufführung hebt sich die ganz auf's Minutiöse und Preziöse gestellte Aufführung von „Cosi fan tutte" als eine Art heiterer Entspannung ab. Clemens Krauß hatte sich die musikalische Leitung dieses ihm besonders am Herzen liegenden Werkes vorbehalten, das er launensprühend (bis auf das Taschentüchlein zwischen den Fingerspitzen) und witzig aufgeräumt auch bei der Begleitung der Secco-Rezitative gestaltet. Mit der Verpflanzung der A-dur-Arie Ferrandos in den zweiten Akt, wo sie der Verführung Fiordiligis zu dienen hat statt echte Gefühle für die geliebte Dorabella auszuströmen, kann ich mich noch immer nicht abfinden; es ist und bleibt ein Rühren an den Lebensnerv der Schöpfung. Der von jeder Schwere gelöste Geist der Buffa offenbart sich in Rehkempers Guglielmo am unmittelbarsten. Patzak (Ferrando), H. Nissen (Alfonso) und A. Kern (Despina) leben ebenfalls in dieser heiteren Sphäre, während Viorica Ursuleac und Gertrud Rünger als die beiden Schwestern durch glänzende Gesangstugenden begeistern.

Für die Wagner-Aufführungen im Prinzregententheater ergiebt sich durch das Freundschaftsabkommen mit Bayreuth, eine Tat des Generalintendanten Oskar Walleck, die Werkwahl von selbst. München bringt nur jene Musikdramen, die nicht auf dem gleichzeitigen Bayreuther Festplan stehen. So bestand unser Anteil diesmal im „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", sowie den „Meistersingern von Nürnberg". Zum künstlerischen Ereignis außerordentlicher Art ward „Der fliegende Holländer" nicht allein durch die großartige, sämtliche technischen Hilfsmittel der Bühne zu wahrhaft künstlerischer Wirkung zusammenballende Neuinszenierung (Bühnenbild: Rochus Gliese, Spielleitung: Rudolf Hartmann), sondern mehr noch dank der musikalischen Leitung durch Richard Strauß. Dieser ging nämlich bei der Deutung nicht etwa von irgendwelchen Äußerlichkeiten, etwa vom „Romantischen" der Ballade, vielmehr einzig von den natürlichen musikalischen Gegebenheiten des

Werkes aus, gab die natürlichen Wagner'schen Tempi in prachtvoller Entwicklung und erzielte z. B. in der großen Szene zwischen Senta und Holländer im zweiten Aufzug durch ein allmähliches Anziehen eine unvergleichlich großartige Wirkung. Trotz der zerreißenden beiden großen Pausen, die den „Holländer" auf nahezu vier Stunden Spieldauer brachten, vermochte Strauß die Stimmung jeweils sofort wieder mit den ersten Takten zu beschwören und den Hörer unentrinnbar in den Urgeist der Ballade zu bannen. Auch die Darsteller übertrafen unter solcher Leitung sich selbst, voran die hinreißende Senta Margarete Teschemachers, der Holländer Hanns Hermann Nissens, Georg Hanns Daland und Torsten Ralf als Erik. — Gegen diesen Eindruck hatte es „Tannhäuser" schwer, wohl auch deshalb, weil kein anderes Werk Wagners so unbedingt den offenen Orchesterklang erheischt, der ihm im Hause am Prinzregentenplatz mit seinem verdeckten Orchester nicht zuteil werden kann. Es bliebe daher ernstlich zu überlegen, ob man selbst im Rahmen der Festspiele „Tannhäuser" nicht im gemäßeren Nationaltheater belassen sollte, zumal da für eine erstrangige Wiedergabe von so glühender Gestaltungsleidenschaft erfüllte Vertreter wie Julius Pölzer in der Titelrolle, der sich von seiner sonst mehr romanischen Gesangsweise bewundernswert auf die andersgeartete Aufgabe des Wolfram umstellende Alexander Sved, Margarete Teschemacher und Cäcilie Reich als Elsa, Weber und Bender als Landgraf zur Verfügung stehen. Meinhard von Zallinger am Pulte versuchte nach Kräften, die Ungunst des Ortes vergessen zu machen, was ihm für den zweiten und dritten Aufzug auch durchaus gelang. — „Tristan und Isolde", die erst in der letzten Nummer der ZFM gewürdigte Festgabe der Münchener Staatsoper zum Tage der Deutschen Kunst, bildet unter der als Klangerlebnis einzigartigen Leitung von Clemens Krauß mit der bereits gewürdigten Besetzung durch Gertrud Rünger (Isolde), Julius Pölzer (Tristan), Luise Willer (Brangäne), Ludwig Weber (Marke) und Hanns Hermann Nissen, der in einigen Aufführungen von Wilhelm Rode abgelöst wurde, ein Kernstück der diesjährigen Festspiele. — Die reichste Interessengunst der Besucher fiel naturgemäß den „Meistersingern von Nürnberg" zu, die mit sechs Aufführungen zahlenmäßig an der Spitze standen. Die musikalische Leitung von Karl Böhm, von der auch in diesem Falle das anläßlich von „Figaros Hochzeit" Gesagte nur zu wiederholen wäre, Leistungen vom Persönlichkeitsprofil des Rodeschen Sachs, der bei allem Reichtum an Einzelzügen die Ganzheit der Gestalt in nicht zu übertreffender Plastik zu gestalten vermag, und weiterer Künstlersänger, die trotz verschiedentlicher Ablösung in den einzelnen Vorstellungen den Begriff des Ensembles in strahlendem Lichte erscheinen ließen, gaben auch dieser von Kurt Barré mit vorbildlicher Wagnertreue inszenierten Vorstellung das Gepräge des Außerordentlichen, den begeisternden Festspielcharakter.

Richard Strauß.

Aus dem ehemaligen Zweiklang der Münchener Festspiele, der Mozart und Wagner als die beiden Großmeister der deutschen Musikdramatik vereinte, ist heuer mit der Einschaltung festlicher Richard Strauß-Aufführungen ein Dreiklang geworden. Darin liegt freilich mehr als eine Geste, die man dem repräsentativsten unter den lebenden deutschen Komponisten schuldig zu sein glaubte, es spricht daraus zugleich der berechtigte Stolz Münchens auf seinen großen Sohn, denn jene Zeiten, da man noch mit den Worten Jörg Pörschels aus der „Feuersnot" sagen konnte: „Weil er vom Ort gebürtig wär', meint ihr, wärs net weit mit ihm her", sind längst vorüber. Eine rege Richard Strauß-Pflege ist schon unter Knappertsbusch ein Hauptehrgeiz der Münchener Staatsoper gewesen, und dieser hat noch eine Steigerung erfahren, seit Clemens Krauß, dessen Dirigentenruhm zu einem guten Teil in seinen Straußdeutungen gründet, die Opernleitung übernommen hat. In den wenigen Monaten seiner bisherigen Amtstätigkeit hat Clemens Krauß nicht weniger als drei Werke von Richard Strauß in völlig neuer, prunkvoller Inszenierung herausgebracht und diesen Aufführungen zugleich einen bevorzugten Platz in den Festspielen angewiesen. Selbstverständlich hatte er sich auch die musikalische Leitung sämtlicher Vorstellungen vorbehalten.

„Salome" erstand unter faszinierender klanglicher Ausbruchfreudigkeit des Dirigenten, ohne daß dieser dabei die Durchsichtigkeit des wahrhaft erlesenen Orchesterklangs gefährdet, den Reiz der musikalischen Farbenspiele verwischt hätte. Dem hinreißend spielenden Salome-Orchester war das Salome-Ensemble auf der Bühne ebenbürtig. Die Verkörperung der Titelrolle wird zu einem Gestaltungstriumph Hildegarde Ranczaks, bei dem schwer zu entscheiden ist, wem der größte Anteil daran gebühre, der Sängerin, Darstellerin oder Tänzerin. Weiter erheben die Leistungen Gertrud Rüngers (Herodias), Julius Pölzers (Herodes), Hans Hotters (Jochanaan), Julius Patzaks (Naraboth), zusammengefaßt unter der Spielleitung Rudolf Hartmanns, die Aufführung in der Tat zu einer Standardvorstellung der Münchener Staatsoper. — Auf die zahlreichen ausländischen Besucher übte natürlich auch „Der Rosenkavalier" seine nie versagende Anziehungskraft. Die prunkvolle Neuinszenierung, die auf Rollers letzte Entwürfe zurückgeht, die glänzenden Besetzungsmöglichkeiten, deren sich das Werk ohne Hinzuziehung von Gästen in München

erfreuen kann, die fühlbare Liebe, mit der Clemens Krauß sich seiner annimmt, alles reiht die Vorstellung ebenbürtig neben „Salome". — Eigens für diese Festspiele neuinszeniert erschien „Ariadne auf Naxos", ein Werk, das man seit 6 Jahren in München hatte entbehren müssen. Mit ihm ergeht es dem Straußfreund wie dem Sammler mit einem besonders geliebten Stück: immer wieder fühlt sich dieser gedrängt, sich neu am Anblick seiner Köstlichkeiten zu erlaben, neue Züge und Feinheiten an ihm zu erspüren und so die Freude am Genuß zu steigern. Die nach den Reizen gerade dieser Schöpfung ausgehungerte Richard Strauß-Gemeinde bereitete denn der „Ariadne", der in ihrer Ausgewogenheit zwischen könnerischem Vermögen und strömendem Einfall bezwingendsten Leistung des Meisters, eine triumphale Aufnahme, wozu freilich auch die aus gründlichster Probenarbeit hervorgegangene, wahrhaft ideale Aufführung ein wesentlich Teil beitrug. Ludwig Sievert hatte zaubervoll schöne Bühnenbilder beigesteuert, Rudolf Hartmanns Spielleitung Vorspiel wie Oper mit dem Impuls spannungsvollen dramatischen Lebens sowie köstlicher Einzelheiten erfüllt, indes Clemens Krauß, der Esoteriker des Klanges, zu einer bis dahin in München noch nicht gebotenen Höchstleistung auflief. Erlesenes Stimmtum wie Viorica Ursuleac (Ariadne), Adele Kern (Zerbinetta), Hildegarde Ranczak (Komponist), Felicie Hüni-Mihacsek (Najade), Luise Willer (Dryade), Elisabeth Feuge (Echo) und Torsten Ralf (Bacchus) wetteiferte mit einer Spiel- und Bewegungsfreudigkeit der komischen Chargen sowie einer Präzision der musikalischen Wiedergabe (Buffoensembles!), die dank der Vollkommenheit solcher Wiedergabe tatsächlich keinen Wunsch mehr offen ließen.

DAS PARISER INTERNATIONALE MUSIKFEST 1937.

Von Anatol von Roessel, Paris.

(Schluß.)

Auch dem gewissenhaftesten Berichterstatter wäre es schon aus Raummangel unmöglich, die 75 aufgeführten Werke des C. I. M. C.-Festes zu besprechen (bei dem eine Neuerung im Konzertwesen zu begrüßen war: man saß „unnumeriert", nach Belieben in Gruppen von Fachleuten, die zueinander paßten, eine Platzeinrichtung, die den Austausch der Meinungen sehr begünstigte). Wie vorauszusehen war, ließ man das Musikfest nicht ohne die berüchtigten „Vierteltöne" vorübergehen. Ein waschechtes Produkt dieser, für unser europäisches Ohr unannehmbaren Musiktheorie präsentierte man uns in Alois Habas Ouvertüre zur Oper „Zeme" mit dem Resultat, daß das Werk regelrecht ausgezischt wurde.

Was nachher kam, war keinesfalls dazu geeignet, Freunde für diese neue Musik zu werben, denn wenn man ein Machwerk wie die Passacaglia von Paz (Argentinien) den Festteilnehmern vorsetzt, riskiert man auch die wenigen Anhänger zu verlieren. Hier kann weder von Polyphonie noch von Atonalität die Rede sein: es ist einfach eine jede musikalische Substanz auflösende Klanganarchie, wie man sie im Konzertsaal bis jetzt nie gehört hat. Sogar die sonst milde Pariser Kritik nennt die Paz'sche kindische Klimperei einfach „scandaleuse" und meint, daß die aus besten Musikern bestehende Jury nicht fähig gewesen wäre, sich von der Wirkung einer solchen Tonsetzerei eine richtige Vorstellung zu machen, an Hand einer mit Kakophonien durchtränkten Partitur. Die Serenade für Flöte, Klarinette von Konrad Beck (Schweiz) war dagegen eine ernste Arbeit mit manchen glücklichen Einfällen. Gut gefiel allen das Orchesterkonzert von Starokadomsky, der seinerzeit noch in Moskau bei Goedicke studierte. Unangenehm wirkte der schreierische „Proletarische Marsch" des Belgiers André Souris, eine Komposition, die ganz aus dem Rahmen der Darbietungen fiel. —

Der Hauptfehler der Veranstaltung des C. I. M. C.-Musikfestes lag an einer Disziplinlosigkeit bei der Auswahl der gebotenen Werke! Es fehlte die einheitliche Linie — bei vernünftiger Dosierung hätte das Ergebnis günstiger sein können. Mit gutem Gewissen kann ich behaupten, daß man im Laufe eines Winters in den Pariser Konzertsälen viel bessere Uraufführungen zu hören bekommt, als zum letzten C. I. M. C.-Musikfest. —

Ende Juni bot der kultivierte Schweizer Orchesterführer Volkmar Andreae mit dem Züricher Chor und Solisten einen Kunstgenuß ersten Ranges: das wunderbare Requiem von Verdi, das spontanen Beifall entfesselte. Ein junger französischer Kritiker, der dieses Chorwerk in Salzburg von italienischen Künstlern gehört hatte, erklärte mir, daß das italienische Requiem in deutscher Auffassung ihm weit mehr gefiele „wenn diese Behauptung auch paradoxal klänge!" — Im Festkonzert der Wiener Philharmoniker kamen unter Walters Leitung das Mozartsche Requiem und das selten gehörte grandiose „Te Deum" von Bruckner zur vollen Geltung und der „Polnische Abend" vermittelte die Bekanntschaft mit dem Leiter der Cleveland-Philharmony A. Rodzinsky, einem Meister des Taktstockes, der seine Visitenkarte durch vollendeten Vortrag der d-moll Toccata und Fuge von Bach (instrumentiert von Stokowsky) abgab. Ferner dirigierte er nur ein polnisches Werk: das II. Violinkonzert des vor kurzem verstorbenen Szymanowsky. Die ausgezeichnete junge Geigerin Uminska spielte die Solopartie mit großem ausdrucksvollen Ton und feiner Technik. Mit der darauffolgen-

den Brahms'schen „Vierten" eroberte Rodzinsky die Pariser: es war eine ausgeglichene Leistung eines Brahms-Interpreten würdig, mit vergeistigtem Ausdruck und innerer Gestaltungskraft.

So schlossen in Paris die Juni-Festwochen erfreulicherweise mit den Schöpfungen der vier deutschen Altmeister. Die Jüngeren werden während der „Deutschen Musikwoche" zu hören sein. Für September sind wieder Ausstellungskonzerte angesagt, deren Höhepunkt sicher in der IX. Symphonie unter Furtwänglers Stabführung erreicht wird.

ZOPPOTER WALDFESTSPIELE

18. Juli bis 1. August 1937.

Von Heinz Kühl, Danzig-Langfuhr.

Die diesjährigen Festspiele der Zoppoter Waldoper, die in der Zeit vom 18. Juli bis 1. August stattfanden, enthielten im Programm die beiden im Zeichen des Grals stehenden Musikdramen Richard Wagners: den „Lohengrin" und den „Parsifal". Die Aufführung des letzteren, eine Wiederholung der vorjährigen Inszenierung, bewies aufs neue die Eignung dieses, eine Ausnahmestellung unter den musikalischen Bühnenwerken einnehmenden Weihfestspiels für die Waldbühne. Die großen Naturszenen, besonders die des 1. und 3. Aktes, gewinnen angesichts dieses natürlichen Schauplatzes eine weihevolle Stimmung, wie sie gleicherweise auf einer Innenbühne wohl kaum zu erreichen sein dürfte. Anders der „Lohengrin". Hier widersprechen das durch das Werk geforderte und das durch die Örtlichkeit gegebene Bühnenbild einander stark. (Man denke nur an die Schelde-Landschaft oder an das Brautgemach). Die Art, wie Generalintendant Hermann Merz diese Schwierigkeit in seiner Inszenierung überwunden hat, verdient hohe Anerkennung, sie zeugt zugleich von der inzwischen (das Werk wurde hier vor fünf Jahren zum letzten Mal gespielt) in unermüdlicher Arbeit erreichten Vervollkommnung der Bühnentechnik. Als besonders gelungen sind die Bauten des Burghofs im 2. Akt zu nennen, die sich in ihren gewaltigen Ausmaßen denen der Bühne wirkungsvoll anpassen. Während also die Schaffung des Bühnenbildes eine besonders schwierige Aufgabe darstellte, erwies sich die Weiträumigkeit der Naturbühne wiederum als sehr dankbar für die Entfaltung der großen Massenszenen, in denen sich die Regieführung von Hermann Merz bestens bewährte.

Als musikalischer Leiter der beiden Parsifal-Aufführungen wirkte Staats-KM Karl Tutein (München) mit Umsicht und Überlegenheit, die vier Lohengrin-Aufführungen dirigierte Staats-KM Prof. Robert Heger, der die romantische Farbigkeit der Partitur zu hellstem Leuchten brachte, ihr aber auch an dramatischem Schwung nichts schuldig blieb. Auf hervorragender Höhe standen in beiden Werken die gesanglichen Leistungen. Die beiden Tenorpartien waren mit Gotthelf Pistor als Parsifal und Eyvind Laholm als Lohengrin ausgezeichnet besetzt. Überragend war die Darstellung des Gurnemanz und König Heinrichs durch Sven Nilsson, dessen wundervoll weiche Baßstimme von unvergeßlicher Wirkung war. Nicht weniger starke Eindrücke hinterließen die Vertreterinnen der weiblichen Hauptrollen: Inger Karén, stimmlich wie darstellerisch fesselnd als Kundry und Ortrud, und, zum ersten Mal in Zoppot, Tiana Lemnitz als Elsa. Ihre ungewöhnliche Gestaltungskraft und der berückende Wohlklang ihres geschmeidigen Soprans ließen sie als ideale Verkörperung der Elsa erscheinen. Max Roth als Telramund, Walter Großmann als Amfortas, Viktor Hofpach als Klingsor und Hermann Wiedemann, der die Stimme des Titurel und den Heerrufer sang, reihten sich in ihren Leistungen den Genannten ebenbürtig an. Im Reigen der Mitwirkenden dürfen schließlich nicht ungenannt bleiben das Festspielorchester (dessen Stamm das Danziger Staatstheaterorchester bildete) und der von A. Zelasny (Zoppot) einstudierte Chor.

Eine besondere Bedeutung erhielten die — stets üblichen — beiden Festkonzerte auf der Waldbühne dadurch, daß für sie dieses Mal ein eigener Dirigent gewonnen war und zwar kein Geringerer als Prof. Hans Pfitzner. Allerdings bieten diese Konzerte, die vorwiegend Opernarien und -gesänge enthalten, dem Dirigenten wenig Entfaltungsmöglichkeit. So ist aus dem ersten Konzert, das neben Werken von Wagner solche von Verdi und Weber enthielt, außer den auch hier herrlichen Gesangsleistungen der oben genannten Solisten die Interpretation der Freischütz-Ouvertüre durch Pfitzner zu nennen, die die innige Verwandtschaft des lebenden Meisters mit dem der frühen Romantik erkennen ließ. Größeres Interesse durfte unter diesen Umständen freilich das zweite Konzert beanspruchen, das, abgesehen von drei Liedern seiner Schülerin Lilo Martin, ausschließlich Werke von Pfitzner selbst enthielt. Neben den Ouvertüren zum „Christelflein" und zum „Käthchen von Heilbronn" erklangen die Erzählung Dietrichs aus dem „Armen Heinrich" und der Abschied der Minneleide aus der „Rose vom Liebesgarten" sowie eine Reihe von Liedern. Die Hörerschaft spendete nicht nur den mit großem Verständnis singenden Solisten verdienten Beifall, sondern huldigte am Schluß auch dem Komponisten, der sich zu wiederholten Malen bedanken mußte.

Rückblickend kann gesagt werden, daß die diesjährigen Festspiele durch eine besonders vorteilhafte Besetzung der Partien zu einem außergewöhnlich beglückenden und nachhaltigen Erlebnis wurden.

OPERN-URAUFFÜHRUNG

GAETANO DONIZETTI: „LUCIA"

Uraufführung
der Neubearbeitung von Hannsheinz Wolfram
am Badischen Staatstheater Karlsruhe.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe i. B.

Donizettis Opernruhm ist durch seine Spielopern bestimmt, in denen die aufgelockerte Biegsamkeit der opéra comique noch einmal das Erbe der italienischen opera buffa zu neuem Glanz führte. Ob darin Donizettis eigentliche Bestimmung lag, läßt die lyrische Romantik seiner „Lucia von Lammermoor" bezweifeln, die sich aus einer Reihe virtuoser ernster Opern des Meisters als Bravourstück für einen außerordentlichen Koloratursopran erhalten hat. Diese Zweifel wurden durch Wolframs Neubearbeitung insofern verstärkt, als dessen gründliche Neufassung die Oper von einem Wust von Trivialitäten und Unklarheiten des Originaltextes und der deutschen Übersetzung, wie von mancher Willkür des Opernschlendrians befreit und dadurch überzeugend erwiesen hat, welcher Ausdrucksgrade der ernste Donizetti fähig ist. Die Erneuerung legt eine einfache dramatische Linie frei, die der glaubwürdigen Charakterisierung und ungebrochenen Gegensätzlichkeit der Hauptfiguren sehr zu statten kommt. Die zudem ohne stilverändernde Eingriffe auch musikalisch erheblich verdichtete Oper zeigt den überraschenden Umfang dessen, was sie dem jungen Verdi zu geben vermochte. Verdis Profil gewinnt für uns erst mit „Luisa Miller" und „Macbeth" festere Züge, aber selbst in diesen Werken des ersten Reifens ist, von Bellinis Erbe abgesehen, der Nachklang der „Lucia"-Romantik unzweifelhaft. Dramatisch bewegliche Ensembles, ariose Gesangslyrik voll intensiver Gefühlsspannungen, satte Chorsätze weisen den Weg zu den bekannten Höhepunkten des 2. Akt-Sextetts und der virtuosen Wahnsinnsarie, von der Fäden zur Schlafwandelszene der Lady Macbeth Verdis hinüberlaufen.

Wolfram hat eine echtbürtige und auf der Magie der schönen Stimme begründete Oper der vor-Verdischen Romantik in geläuterter Form für unsere Zeit lebensfähig gemacht. Der Karlsruher Premiere, die musikalisch von Karl Köhler stilsicher und durchsichtig gestaltet, szenisch von Wolfram selbst mit Originaldekorationen der Donizetti-Zeit im Stil der Virtuosen-Oper gehalten war, wurde — nicht zuletzt dank der hervorragenden Besetzung der schwierigen Titelpartie mit Hannefriedel Grether — ein außergewöhnlicher Erfolg zuteil.

KONZERT UND OPER

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 16. Juni: Joh. Gottfried Walther: Partita sopra „Jesu, meine Freude". — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge A-dur für Orgel (gespielt von Friedrich Röhr). — Hugo Distler: Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen. —

Mittwoch, 23. Juni: Dietrich Buxtehude: Magnificat Primi Toni für Orgel (Fantasie über den Lobgesang der Maria „Meine Seele erhebet den Herrn"). — Arnolt Schlick: Orgelchoral über „Maria zart von edler Art" (gespielt von Friedrich Röhr). — Antonio Caldara: Regina coeli. — Drei alte Marienlieder: „Maria ging übers Gebirg" (Satz für Männerchor von Armin Knab), „Und unser lieben Fraue", „Meerstern ich dich grüße". — Johannes Brahms: Regina coeli op. 37,3 (für zwei Einzelst. und Knabenchor). — Anton Bruckner: Ave Maria (siebenst.).

Mittwoch, 30. Juni: Franz Liszt: Präludium und Fuge über B-a-c-h. — Cesar Franck: Choral h-moll für Orgel (gespielt von Friedrich Röhr). — Max Reger: Motette zu acht Stimmen (op. 138): „Der Mensch lebt und bestehet"; Motette zu fünf Stimmen: „Lasset uns den Herren preisen". — Anton Bruckner: Motette zu vier Stimmen „Vexilla Regis"; Motette zu vier Stimmen „Locus iste"; Ave Maria (siebenst.)

Mittwoch, 7. Juli: Joh. Nep. David: Introduktion und Passacaglia über „Wach auf, wach auf, du deutsches Land", Choralvorspiel über „Wach auf, wach auf, du deutsches Land" (gespielt von Friedrich Röhr). — Chr. Will. Gluck: Festgesang „Füllt mit Schalle" aus der Oper „Iphigenie in Aulis". — L. van Beethoven: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" und Opferlied „Die Flamme lodert". — Richard Wagner: Chor der Knaben aus „Parsifal": „Der Glaube lebt, die Taube schwebt" und „Wach auf, es nahet gen dem Tag" aus den „Meistersingern".

AUGSBURG. (Stadttheater.) In Städten wie Augsburg, das in erster Linie Industrie-Ort ist, wird das Gefühlsmäßige in der Kunst immer den Vorrang haben, im Theater die Oper vor dem Schauspiel.

Von solchen Erwägungen geleitet betraute die Stadtverwaltung Intendant Leon Geer mit der

Führung des Theaters. Früher selbst Sänger ist er mit der Oper mehr verwachsen als sein Vorgänger, Erich Pabst, der durch und durch ein Mann des Schauspiels ist und als solcher wie hier nun auch in Berlin die größten Erfolge hat. — Intendant Geers Leitung des städtischen Musentempels innerhalb dieses Jahres zeigte ihn als willensstarke und des Weges kundige Persönlichkeit. Leicht hatte er es aber nicht. Der für das Theater vorgesehene Etat durfte nicht überschritten, einnahmesichere Stücke mußten bevorzugt werden. Das mit der Kunst als Bildungsfaktor zu vereinen ist schwierig, vielleicht sogar unmöglich. Geer versuchte ehrlich, hierin einen Ausgleich zu erreichen. Neben der verantwortungsvollen Arbeit der Intendanz hatte Geer auch noch solche als Spielleiter und Oberspielleiter der Oper zu bewältigen. Präzision in den Ensemble-Szenen und Effektwirkungen in diesen und in denen der Soli waren das besonders Hervorstechende seiner Aufführungen, denen er im dekorativen Bild auch einen lebendig wirkenden Rahmen schuf. Der Spielplan stand auf dem Boden der Klassik, Romantik und Moderne. In ihm kam Paul Graeners „Friedemann Bach" erstmals für hier heraus. Man darf der Wiedergabe dieser Oper nachrühmen, daß sie ihr nach jeder Seite hin gerecht ward; musikalisch, dramatisch und szenisch stand alles auf nicht alltäglicher Höhe. Leider gewann sie aber außer in musikalischen Kreisen noch nicht recht Boden. Und doch sollte man versuchen, dies noch zu erreichen. Der Inhalt ist wertvoll genug, es zu tun. Betonen sollte man aber in Hinweis und Einführung nachdrücklich (und nicht nur in Augsburg), daß die von der Historie abweichende Stoffgestaltung eine Zusammenfassung, sozusagen eine auf einen Nenner gebrachte Darstellung dieses Menschenlebens ist, das im Hohen wie im Niedrigen zugleich seine Wurzeln schlug. — Außer dem Betrieb des Stadttheaters in der Winterspielzeit obliegt der hiesigen Intendanz in den Sommermonaten die Durchführung der Freilichtspiele am historischen Roten Tor. Wie im vorigen Jahr hat auch jetzt Richard Strauß wieder eine erste Note in deren Reihe. Und wie für seine „Salome" die Natur-Szenerie dieses schönen alten Baues den denkbar günstigsten Rahmen stellt, so auch für die „Elektra", die mit ersten Gastkräften heuer wieder erfolgreiche Aufführungen sah, musikalisch betreut von Operndirektor M. Egelkraut, der Geer zur Seite steht.

(Konzerte.) Für diesen Teil des kulturellen Lebens war wesentlich die Gründung einer Konzertgemeinde. Durch sie wurde der Bestand dieser Konzerte gesichert, deren Besuch gehoben und auch der der städtischen Kammermusikabende. Fünf von sieben Sinfoniekonzerten standen unter Egelkrauts Stabführung. In ihnen hörte man bestens musiziert Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Dvořák, Reger, Strauß, W. Egk (Olympische Festmusik) und u. a. Solisten wie Kulenkampff, Poldi Mildner und Hoelscher. Im siebenten Konzert brachte Egelkraut aus dem Augsburger Komponistenkreis Hans Wolf mit einem sehr flüssig und dankbar geschriebenen Klavier-Konzert (vom Komponisten bravourös gespielt), Georg Emmerz mit einem auf freiem Kontrapunkt basierenden „Sinfonischen Prolog" und von Karl Ehrenberg, der hier mehrere Jahre als städtischer Kapellmeister wirkte, eine glänzend instrumentierte, in dunklen Farben gehaltene „Sinfonische Suite". — Auch das dritte von Konservatoriumsdirektor Joseph Bach geleitete Konzert, zu dem die Augsburger Liedertafel den Chor stellte, gab hiesigen Komponisten das Wort. Artur Piechler: „Partita" für Orchester und Kantate „Vom Baum des Lebens" für Männerchor, zwei Frauen-Solostimmen und Orchester. In beiden gibt sich Piechler wieder als Tonmaler, der Kontraste liebt und die Fülle seiner Ideen in reicher Polyphonie wirkungssicher erstehen läßt. Ähnliches ist auch zu sagen über Otto Jochums „Reigen des Jahres", zwölf Gesänge für Frauenchor, zwei Frauen-Solostimmen, Solo-Bariton und Orchester und „Liebesspiegel", vier Walzer für Gemischten Chor und Orchester, die klanglich sehr schön sind und melodisch und kontrapunktisch Wertvolles enthalten. — Ein von Jochum mit seinem musikalisch vortrefflich geschulten Städtischen Chor ausgeführter Abend galt J. Brahms und die Wiedergabe war würdig der Feier, die auch weniger Aufgeführtes aus dem Schaffen des Großmeisters aufleben ließ und mit „Nänie" das Ganze krönend schloß.

Die Schwäbische Kulturwoche hatte vornehmlich für die bildende und die Dichtkunst Geltung, trug aber auch insofern ein musikalisches Gepräge, als die Einweihung des Mozart-Hauses, in dem Leopold Mozart geboren, in sie einbezogen ward, ferner ein von GMD Dr. P. Raabe geleitetes Sinfonie-Konzert und das Singschulschlußkonzert. Für dieses hatte Professor Otto Jochum ein interessantes Programm gewählt: „Deutsches Grenzland im Lied". Aus dessen reicher Fülle sei besonders erwähnt Otto Siegls „Mutter Deutschland", das an diesem Abend aus der Taufe gehoben ward. Das Werk, für Gemischten Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel geschrieben, stellt dem Chor nicht einfache, doch dankbare Aufgaben. Die Wirkung dieses Konzerts ist am besten gekennzeichnet mit einer Äußerung von Reichskulturwalter Moraller, der dem Sinne nach sagte: „Ich wollte hier über Kultur sprechen, fand sie aber schon in schöner Blüte stehend vor". — Außerordentlichen Erfolg hatte auch hier GMD Dr. Raabe als Redner, als Kämpfer für die Kunst sowohl wie auch als Dirigent. „Oberon"-

Ouvertüre, 2. Sinfonie von Brahms und Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von W. Trenkner wurden begeistert aufgenommen. — Für die Einweihung des Mozart-Hauses sprach ein Auserwählter unter den Berufenen: Professor Dr. Adolf Sandberger.

Durch intensive Werbearbeit fand heuer auch die Städtische Kammermusik eine verhältnismäßig zahlreiche und dankbare Zuhörerschaft. Hauptsächlich klassischen Stoff darbietend, musizierten schön: Bothe-Trio, Klein-Quartett, Paepke-Quartett, Bläser-Vereinigung des Städtischen Orchesters, mit K. Kottermaier (Cembalo) und A. Seifert (Viola da Gamba) alte Musik in Originalbesetzung und -fassung.

Der um das Musikleben Augsburgs sehr verdiente Oratorien-Verein steht unter der Leitung A. Piechlers auf einer hohen Stufe chorischen Könnens. „Matthäus-Passion" und die „Jahreszeiten" waren hiervon Kronzeugen.

Eifrig und tüchtig war ein junger Chordirigent, W. Göttler, mit Kräften von ihm geleiteter Vereine in mancherlei Veranstaltungen tätig und ebenso W. Gößler jun., der das „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher respekterheischend herausbringen konnte.

Zwei große Künstler des Klavierspiels — Raoul von Koczalski und Edwin Fischer — reichten Musik dar, groß und rein. Junge Kräfte aber auch fanden ein interessiertes Publikum, so u. a. Fritz Hübsch, Irmentraud Schulz, Hedi Ehekircher-Klavier und Franz Schmidtner-Violine. Alles in allem ein Jahr, in dem viel an wertvoller Kunst geboten ward. Gustav Heuer.

BERLIN. (Konzert des Wiener Männergesang-Vereins.) Auf seiner Konzertreise durch Deutschland, die beim Deutschen Sängerbundesfest in Breslau ihren Anfang nahm, stattete der Wiener Männergesang-Verein nach vielen Jahren des Fernbleibens auch Berlin wieder einen Besuch ab und gab noch am Tage seiner Ankunft ein Konzert in der Hochschule für Musik. Es war gewissermaßen ein Auftakt besonderer Art für die Berliner Festwochen, den ruhmvollen und traditionsbewußten ältesten Chor aus dem „so stamm- und wahlverwandten" Bruderlande begrüßen zu können, der das fünfundneunzigste Jahr seines Bestehens und dieses Berliner Konzert als die eintausendsiebenhundertachtzehnte öffentliche Aufführung buchen kann. Die von hoher musikalischer Kultur zeugenden Darbietungen der 260 Sänger unter der Leitung ihres Chormeisters Prof. Ferdinand Großmann vermittelten drei Chorwerke Franz Schuberts („Im Gegenwärtigen Vergangenes"; „Nachthelle"; „Der Gondelfahrer") und den Chor ihres weiland Ehrenmitgliedes Anton Bruckner: „Um Mitternacht"; Eindrücke, die nicht so bald schwinden werden. Über eine Gruppe neuer Chorwerke, die Einblick in das kompositorische Schaffen in den Reihen der Chormitglieder gaben, führte die Vortragsfolge zum österreichischen Volkslied, um zum Beschluß des Konzertes — wie hätte es anders sein können? — das wahrhafte Eigentum des Vereins, den ihm gewidmeten Strauß-Walzer „An der schönen blauen Donau", diesen beseligenden Wienerischen Hymnus zu schenken. Kein Wunder, daß der rauschende Beifall im gut besuchten Saal in endlosen Jubel überging. (Kein Wunder auch, daß zwei Konzertbesucher buchstäblich zum Hause heraus und in die Sommernacht hineintanzten.) Was konnte die „Schöne blaue Donau" Schöneres bringen als die herzlichste Freundschaftsbezeugung vom Podium zum Saal durch Notenblätter- und Tücherschwenken hin- und herüber . . .

Als Solisten steuerten der Professor an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien Dr. Hans Weber Klaviervorträge von Schubert, Reger und Liszt, und die Opernsängerin Lili Claus, begleitet von Dr. Richard Roßmayr, neben Liedern von Reger und Leeder den Strauß-Walzer „Frühlingsstimmen" bei. Sie ernteten den gleichen Zugaben erheischenden Beifall wie der Chor und sein gefeierter Leiter, Prof. Großmann.

Dem Konzert wohnte der österreichische Gesandte in Berlin, Excellenz Tauschitz, bei. Der Sängerkreis Berlin gab am folgenden Abend im Marmorsaal des Zoo zu Ehren der Wiener Gäste einen Empfang. A. Ch. Wutzky.

BOCHUM. Solistin des letzten Meisterkonzerts war Prof. Elly Ney. Zum Ruhme der überall geschätzten und begeistert gefeierten Künstlerin sind schon so viele schöne Worte geschrieben worden, daß es unmöglich erscheint, Neues und Wesentliches über ihr Spiel zu sagen. Sie spielte Beethovens Klavierkonzert in G-dur in stilvoller musikalischer Deutung und mit einer technischen Brillanz, die in den schwierigen Kadenzen selten erlebte Höhepunkte erreichte. Der Gefahr eines gleichförmigen musikalischen Ausdrucks wußte die Solistin dadurch zu begegnen, daß sie den Kopfsatz bei aller Achtung vor dem Notenbild kräftig nachzeichnete und auf diese Weise den erforderlichen Gegensatz zu dem übermütigen Finale schuf. Prof. Reichweins Begleitung paßte sich dem Solopart in jeder Weise an. Die Bekanntschaft mit Max Trapps vielgespieltem Konzert für Orchester (op. 32) war durchaus erfreulicher Natur. Trapp ist ein Vollblutmusikant, ein Tonsetzer mit originellen Einfällen und sicherem Blick für die konzertanten Wirkungsmöglichkeiten eines großen Orchesters. Man dankte Reichwein eine klare Aufführung des beifällig aufgenommenen Werkes. In einem Sonderkonzert wurde Beethovens „Neunte"

aufgeführt. Reichwein liebt es, die Gegensätzlichkeit der vier Sätze besonders zu betonen, aber trotz aller starken Kontraste, trotz aller persönlichen Formulierung erhielt man doch ein getreues Bild der Partitur und wurde Zeuge einer dem Geiste Beethovens in hohem Maße verpflichteten Deutung. Der Chor bestand aus dem Städt. Musikverein und dem Bochumer Männer-Gesang-verein. Er sang mit rhythmischer Präzision und klanglicher Ausgeglichenheit. Solisten waren Gertrud Walter-Alsdorf, Eva Jürgens, Walter Sturm und Ewald Kaldeweier. Das Orchester gab bei diesem Schlußkonzert noch einmal Proben seiner ungewöhnlichen Leistungsfähigkeit. Es war ein williges Werkzeug in der Hand des Dirigenten und ein ebenso tüchtiger wie erfolgreicher Helfer an der Aufführung.

Die Gastspiele der Kölner Oper im Stadttheater erreichten in dieser Spielzeit mit einer künstlerisch vollendeten Aufführung von Wagners „Siegfried" ihren Höhepunkt. Es war eine Aufführung, die Festtagscharakter hatte und in dieser Geschlossenheit nicht oft zu sehen sein wird. Für die Neuinszenierung des Werkes zeichnete Generalintendant Alexander Spring verantwortlich, ein Mann, der mit der Bayreuther Tradition bestens vertraut ist. Spring arbeitete mit den ungemein einprägsamen Bühnenbildern Alf Björns und erreichte durch eine bewegte, das Schauspielerische besonders herausarbeitende Regie lebendiges Theater. Die Übereinstimmung von Musik, Mimik und Malerei gab dem Abend das Gepräge des Außergewöhnlichen. Dirigent war der begabte Erich Riede. Das Publikum nahm die Aufführung, der Carl Hartmann (Siegfried), Lotte Schrader a. G. (Brünnhilde), Siegfried Tappolet (Wanderer) und Richard Riedel (Mime) mit dem Einsatz ihres ganzen Könnens dienten, mit Zeichen stärkster Dankbarkeit entgegen. — Ein Gastspiel der spanischen Tänzerin Manuela del Rio vermittelte eine Fülle des Interessanten und Eigenwilligen. Am Flügel saß J. Alfonso, ein tüchtiger Musiker, der auch in Solostücken von Albeniz, de Falla u. a. sich als hervorragender Künstler auswies. Rudolf Wardenbach.

DANZIG. Die beiden letzten staatl. Sinfoniekonzerte des vergangenen Konzertswinters brachten noch einige bedeutsame Ereignisse: In Conrad Hansen, der Beethovens Klavierkonzert in c-moll spielte, lernten wir einen der begabtesten Pianisten der jüngeren Generation kennen. Der 1. Konzertmeister des Danziger Staatstheaterorchesters, Erich Kindscher, stellte sich mit dem etwas spröden Violinkonzert d-moll von Sibelius zum ersten Mal im Rahmen dieser Konzerte als Solist vor und erwies sich dabei als ein Künstler mit gediegener Technik und kultiviertem Geschmack. GMD Schwieger ist die vollendete Wiedergabe von Schuberts C-dur-Sinfonie sowie der 9. Sinfonie von Beethoven zu danken. Mit diesem letzteren Werk verabschiedete sich der Künstler von Danzig, dem das Musikleben der Stadt einen ungewöhnlich starken Auftrieb verdankt, um einen ehrenvollen Rufe nach Japan Folge zu leisten.

Einen besonders festlichen Höhepunkt bildete ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Carl Schuricht, das im Rahmen einer von der Partei veranstalteten Gaukulturtagung in Gegenwart des deutschen Propagandaministers Dr. Goebbels stattfand. Schuricht, der gebürtiger Danziger ist, und das Orchester wurden in überaus herzlicher Weise gefeiert.

Die Danziger Singakademie und der Domchor zu St. Marien brachten am Karfreitag die Matthäus-Passion von Bach zur Aufführung. Der von KMD Koenenkamp vortrefflich geschulte Chor erschien dieses Mal in klanglicher Hinsicht noch ausgeglichener als sonst. Unter den Solisten ragten Wilhelm Ulbricht, Leipzig, (Evangelist), Paul Seebach, Schwerin, (Baßarien) und die Danziger Sopranistin Elvira Hausdörffer hervor. Nicht einverstanden sein konnte man mit der Anbringung von Überraschungseffekten in den Chorälen der Passion.

Die Landeskulturkammer Danzig veranstaltete neben einer Reihe von Konzerten mit bekannten Solisten, unter denen ein Orgelkonzert mit Prof. Günther Ramin besonders nachhaltig in Erinnerung blieb, eine „Bunte Hausmusik" und einen „Schubert-Schumann-Abend", die dankenswerterweise Danziger konzertierenden Künstlern Gelegenheit gaben, ihr Können unter Beweis zu stellen. Besondere Anerkennung verdienen dabei die Mezzo-Sopranistin Gustel Heinrichsdorff und die Pianistin Ella Mertins.

In der Oper gab es eine besonders gut gelungene Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" unter der Leitung von GMD Schwieger mit Gotthelf Pistor (Tristan) als Gast, neben dem sich Magda Madsen (Isolde) gut behaupten konnte. Auch die übrigen Aufführungen („Madame Butterfly", „Martha") waren wieder erfreulich sorgfältig vorbereitet.

Rückblickend auf das vergangene Halbjahr ist im Danziger Musikleben, im Vergleich zum Vorjahre, eine in jeder Hinsicht erfreuliche Aufwärtsentwicklung zu verzeichnen gewesen. Danzig hat in seinem Staatstheater-Orchester einen Klangkörper von erheblicher Kultur des Zusammenspiels zur Verfügung. Das Opernensemble hat, wenn auch noch nicht ganz gleichwertig zusammengesetzt, seine Leistungsfähigkeit bewiesen. Auch das Publikum hat im ganzen ein reges Interesse gezeigt. Ein noch offen bleibender Wunsch ist die weit stärkere Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens in den Programmen und hier insbeson-

dere desjenigen der jüngeren Generation. Sind doch hier in Danzig Namen wie Hermann Reutter, Karl Höller, Kurt Thomas, um nur drei beliebig herauszugreifen, völlig unbekannt! Hier bedarf es dringend eines Wandels, denn es geht nicht an, daß eine Stadt, die noch dazu das Schicksal hat, getrennt vom Mutterland leben zu müssen, sich um das kulturelle Schaffen der Gegenwart auf musikalischem Gebiet überhaupt nicht kümmert.

Heinz Kühl.

DORTMUND. (Oper.) Die Opernspielzeit 1936/37 wurde mit einer Neueinstudierung von Wagners „Meistersingern" eröffnet, nachdem „Susannes Geheimnis" von Wolf-Ferrari als Werbevorstellung vorausgegangen war. Häufige Wiederholung erlebte Theodor Veidls komische Oper „Die Kleinstädter", einem gehaltvollen feinhumoristischen Werk mit subtilem Orchestersatz. Den Biedermeiercharakter der Idylle traf die Inszenierung von Dr. Junkers, die musikalische Leitung hatte Dr. Paulig. Dr. Georg Hartmanns Weggang von Dortmund (er ist Generalintendant von Duisburg geworden) ist ein schwerer Verlust. Mit der ihm eigenen szenischen Lebendigkeit inszenierte er Wolf-Ferraris „Sly", den „Freischütz", die „Fledermaus" und den „Troubadour", dessen glänzende Massenregie besonders hervorgehoben sei, von älteren Inszenierungen wurden „Carmen", „Fidelio" und der „Fliegende Holländer" wieder aufgenommen. Dr. Hartmann hat in den letzten drei Jahren die Dortmunder Oper auf eine derartige künstlerische Höhe gebracht, daß dieselbe in die vordere Reihe der westdeutschen Opernbühnen rückte. Verdienstvolle Mithelfer waren ihm die KM Hans Trinius und Dr. Paulig und der ausgezeichnete Bühnenbildner Dr. Fritz Mahnke. „Eugen Onegin" erlebte nur zwei Aufführungen. Als erste Aufführung unter dem Generalintendanten Peter Hoenselaers kam das musikalische Schauspiel „Zauberin Lola" von P. Künneke als Uraufführung heraus, das sich durch die pompöse Ausstattung und geschickte Inszenierung des neuen Spielleiters Dr. Peter Andreas trotz mancher Handlungsmängel, die auch Künnekes reizvolle, nach großer Opernform strebende Musik nicht vertuschen konnte, die Gunst des Publikums erwarb. Nach dem „Zarewitsch" kam „Fra Diavolo" zu einer hübschen Aufführung. Vielseitig beschäftigt waren Juliane Döderlein, Renate Specht, Grete Ackermann, Anneliese Uhrlandt, Gerda Müller, Hans von Stenglin, Joseph Lex, Dr. Satai, Kornelius Wijpers, Toni Weiler, Hans Schroeck, H. Oertelt, Hans Schanzara, ein Ensemble, das sowohl stimmlich wie auch im Spiel nennenswerte Erfolge buchen konnte.

Als besonderes Ereignis ist die Aufführung von Mozarts „Titus" mit stimmlich glänzenden Kräften der Münchener Staatsoper zu erwähnen die in der Neubearbeitung von GMD Wilhelm Sieben gegeben wurde, dessen musikalische Feinarbeit auch in der orchestralen Wiedergabe zu merken war. Operngastspiele hatten Josef Witt, Melitta Amerling, Peter Raitscheff (Sofia), Marcell Wittrisch, Franziska von Dobay zu verzeichnen. Begeisterten Beifall fand der „Barbier von Sevilla" als Gastspiel der Mailänder Scala mit Arturo Lucon am Pult. Gut durchgearbeitet waren die Ballettpantomimen „Coppelia" und „Puppenfee". Die von Edith Judis geleitete Tanzgruppe und der von Dr. Paulig betreute Opernchor schnitten durchweg gut ab.

Im Vordergrund des Musiklebens standen die Städtischen Sinfoniekonzerte unter der Leitung Wilhelm Siebens, welcher durch seine tiefgründige und aus gesundem Musikerempfinden schöpfende Auslegung klassischer, romantischer und neuzeitlicher Werke den sehr gut besuchten Konzerten ein hohes künstlerisches Niveau gab. Neuheiten waren unter anderen eine feingearbeitete „Symphonische Ballade" von dem Dortmunder Gerard Bunk, Suiten von Werner Trenkner und Gerhard Frommel, die Frescobaldi-Fantasie von Karl Höller, ein Nordischer Abend, an welchem Gerhard Hüsch Lieder von Kilpinen sang, die Dorische Musik von Heinrich Kaminski. Die Sinfonik Beethovens, Brahms' und Bruckners fand auch in diesem Winter begeisterte Aufnahme. Kammermusikkonzerte im Rathaussaal trugen den Werken der vorhaydnschen Epoche Rechnung. An einem Bachabend, an dem die Städtischen Kammermusiker Peters, Oldörp und Enzen mitwirkten, sang Georg A. Walter die Solokantate „Ich armer Mensch". Georg Kulenkampff, Max Strub, Ludwig Hölscher, Frederic Lamond, Walter Gieseking, Elly Ney, Richard Laugs traten in den Sinfoniekonzerten mit Spitzenleistungen hervor. Der Dortmunder Musikverein führte unter Leitung Wilhelm Siebens Beethovens „Missa solemnis" in klangedler Form auf, in dem von Dr. Hans Wedig geleiteten Chorkonzert sang der Dortmunder Lehrergesangverein die Kantate „Vom Menschen" von Kurt Lißmann und der Musikverein den anspruchsvollen, durch gediegenen, polyphonen Satz bemerkenswerten „Hymnus der Liebe" von Hans Wedig. Zur monumentalen Wiedergabe gelangte die „Große Totenmesse" von Hector Berlioz durch die beiden Städtischen Musikvereine und Orchester von Dortmund und Bochum, die Dortmunder Aufführung leitete Sieben, die Bochumer Leopold Reichwein.

Unter Wilhelm Furtwängler brachten die Berliner Philharmoniker Werke von

Bruckner, Ravel und Wagner vollendet zu Gehör. Marcell Wittrisch, Heinrich Schlusnus, Raoul von Koczalski mit einem Chopinabend vermittelten starke Eindrücke, desgleichen das Römische Streichquartettt und das Riele Quelingquartett. Auch das Dortmunder Enzenquartett erspielte sich einen schönen Erfolg. Rührige Arbeit leisteten die Kirchenmusiker: so führte Gerard Bunk, der ausgezeichnete Organist, der mit seinen regelmäßigen Orgelfeierstunden Pionierarbeit für die gesamte Orgelliteratur leistet, mit dem Bachverein die Matthäuspassion von Bach auf. Der Madrigalchor unter Karl Holtschneider bestätigte seine frohe Musikalität in einem Motettenabend. Das Städtische Konservatorium beendete sein Sommersemester mit einer wohlgelungenen Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor" in einer geschickten Kurzopernform von Dr. Max Nicolaus. Zu guten solistischen Leistungen gesellte sich dabei ein sauberes Spiel der Orchesterschule unter Theo Erpenbach. Dr. Bernhard Zeller.

ERFURT. Die Städtischen Bühnen teilten ihre Aufmerksamkeit in Betreuung des alten Spielplans („Hans Heiling", „Siegfried", „Meistersinger", „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied", „Bohème", „Tiefland") und gelegentliche Pflege neuerer Stücke. In dem „Günstling" von Wagner-Régeny begrüßte man ein wichtiges Werk zeitgenössischen Opernschaffens, dessen Stil man vielleicht wegweisend für andere Meister nennen darf, auch wenn man zugeben muß, daß die Theaterfreunde sich im vorliegenden Falle noch auffallend kühl verhielten. Vom Spielleiter Theo Dörich und dem musikalisch verantwortlichen GMD Franz Jung sorgfältig betreut, gab das Stück einer Reihe von Darstellern Gelegenheit, sich auszuzeichnen (Bernd Aldenhoff in der Titelrolle, Melba von Hartung als Königin Maria, Karl Röttger als Simon Renard, endlich Lothar Weber und Frieda Winning als Gil und Jane). Als zweite reizvolle Neuheit lernte man Max Donischs feingeistigen Einakter „Soleidas bunter Vogel" kennen. Der Erfolg dieses heiteren Werkes bleibt neben den Eigenwerten der Buffakomödie den Spielleitern Bruno Laaß, dem Dirigenten Heinrich Bergzog und dem Sängerterzett Margarete Kalz, Reinhard Dörr, Heinrich Perig zu danken.

In die Berichtszeit fällt diesmal nur ein volkstümliches Konzert der Städtischen Bühnen, das unter der feinfühligen Dirigentenhand von Heinrich Bergzog und unter Miteinsatz des Erfurter Männergesangvereins zustande kam. Dieser rührige Verein erwirbt sich also hohe Verdienste um die Durchführung einer wichtigen Aufgabe, die ursprünglich von der Theaterleitung angekündigt war. Die Vortragsreihe der „musikalischen Feierstunden", veranstaltet von Prof. Walter Hausmann und Horst Gebhardi, erlebte ihren Höhepunkt in einer klanglich beglückenden und temperamentvollen Aufführung des Mozartquintetts g-moll und des Brucknerquintetts. In den wertvollen Mittwochabend-Motetten der „Thüringer Sängerknaben" (Leitung Herbert Weitemeyer) wurden im Wechsel zwischen alten und neuen Meistern der Kirchenmusik Werke von Schütz und Eccard bis zu Bruckner, Reger und lebendigen Komponisten geboten (Kaminski, Grabner, Stöffer, Rein, Distler, J. N. David). Der Richard Wetzsche Madrigalchor (Leitung Alfred Thiele) brachte künstlerisch fein durchgebildete Aufführungen von Brahms- und Hugo Wolf-Chören. Ein Konzert-Abend des „Reichssymphonie-Orchesters" unter Erich Kloß als Dirigenten und mit Michael Schmid (Violine) als hervorragenden Solisten verdient besondere Erwähnung, weil hier ein neuer Hörerkreis aus den Anhängern von „Kraft durch Freude" für die hohe Kunst gewonnen werden soll. Dr. Rudolf Becker.

FLENSBURG. Drei Anrechtskonzerte rundeten die Reihe der städtischen Konzerte ab, nachdem sie durch die hier in einem Sonderbericht geschriebene Franz-Schubert-Festwoche zu ihrem Höhepunkt geführt worden war. Doch war der Abschluß kein Abgleiten, sondern behauptete sich vollwertig gegen den bisherigen Verlauf des ereignisreichen Winters. Brahms (Tragische Ouvertüre), Pfitzner (Cello-Konzert), Weber (f-moll-Konzertstück) und Mozart (d-moll-Sinfonie) bildeten die in ihrer Gegensätzlichkeit fesselnde Vortragsfolge des ersten der drei Abende. Die Solisten waren Konzertmeister H. Suchanek, der sich für das prachtvolle cellomäßig geschriebene Werk Pfitzners mit großer Wärme einsetzte, und Hedda Klimek (Flensburg) als Pianistin mit virtuosem Können und großlinigem Gestalten. Es folgte ein „Nordischer Abend" mit dem „Schwan von Tuonela" und der 2. Sinfonie des Altmeisters Sibelius, der packenden „Helios-Ouvertüre" von Carl Nielsen und einer Reihe herrlicher Kilpinen-Lieder, die Gerhard Hüsch in Gegenwart des Komponisten als berufener Vermittler vortrug. Der Schlußabend brachte zwei Brahms-Werke in D-dur: das Violinkonzert, von Georg Kulenkampff mit überraschend musikantischem Schwung gestaltet, und die 2. Sinfonie; außerdem, gleichsam als Abschiedsgabe des scheidenden MD Johannes Röder an seinen Nachfolger Heinz Schubert, der neben der Opernleitung nun auch die Leitung der städtischen Konzerte übernimmt, eine sehr schöne Aufführung des schon wiederholt eingehend gewürdigten „Hymnus" von Heinz Schubert. Die Solistin der Uraufführung (Zürich 1932), Amalie Merz-

Tunner, sang auch hier die Sopranpartie mit beglückender stimmlicher Kultur und seelischer Wärme. Diese drei Konzerte standen unter dem Schatten des Abschiednehmens von Johannes Röder, der am 1. Juli einem Rufe als erster Dirigent am Reichssender Hamburg gefolgt ist. Seit 1932 hat Röder, erst als Organist und Chorleiter an der kirchenmusikalischen Zentrale zu St. Nikolai, dann zugleich als städtischer MD eine Aufbauarbeit geleistet, die ihm ein dankbares, bleibendes Gedenken in Flensburg sichert. Der Sinn seines Wirkens wurde namentlich durch die Schubert-Festwoche offenbar, die Jung und Alt aus allen Kreisen der Stadt zur Gemeinschaft um das teure Vermächtnis des deutschen Meisters verband. Als Röders Nachfolger in der Pflege der Musica sacra ist der Straube-Schüler Gottfried Gallert, bisher Organist im Norden (Friesland) in der Nikolaikirche eingeführt worden.

Zum Abschluß der Opernspielzeit erlebten wir eine vorzügliche Neueinstudierung der „Tosca" unter Heinz Schuberts beschwingter Leitung und mit dem lebendigen Einsatz unserer bewährten Solisten Eva Eckert (Tosca), Hanns Heinz Hamer (Scarbia) und des nunmehr ausgeschiedenen Ernst Resch (Cavaradossi). An gesonderten musikalischen Ereignissen verdient ein Klavierabend von Otto Stoeterau (Hamburg) Erwähnung. Besonders gut gelangen ihm die Haydn-Sonate in F-dur und die Tanzphantasie von J. Weißmann. Ein Untertauchen in zeitlose Schönheit schenkte uns Edmund Schmid mit der Darstellung der „Goldberg-Variationen" auf dem Cembalo. Mit allen Wiederholungen gespielt, beansprucht das Werk ja eineinhalb Stunden, die aber wie ein lichter Traum verfliegen.

Ganz sang- und klanglos verläuft auch das Sommerhalbjahr nicht. Die Sommerspielzeit des Grenzlandtheaters auf der schönen Freilichtbühne wurde mit einer stimmungsvollen Aufführung der „Preciosa" unter der musikalischen Leitung des neugewonnenen KM u. Korrepetitors Chr. Thon eröffnet (Eva Eckert in der Titelrolle). Ilse Struck veranstaltet mit ihrer Schüler-Kantorei und Wander-Kantorei allmonatlich ein „Sommersingen", das den Wert kundiger Schulung von Kinderstimmen für die Heranbildung tüchtigen Chornachwuchses am lebendigen Beispiel vor Augen führt. Erich Hoffmann.

GERA. Aus dem Opernspielplan des Reußischen Theaters in der zweiten Spielhälfte, der an sich eine geschickt abwechslungsvolle Gestaltung aufwies, traten besonders zwei Werke der großen Oper hervor, die im Zuge des Aufbaues dieser Gattung bemerkenswerte Marksteine darstellen. „Fidelio", Beethovens Hohelied der Liebe und Treue, erfuhr vor allem eine Inszenierung, die vorteilhaft mit dem sonst üblichen Bühnenschema brach: Intendant Friedrich Siems stellte das Inszenatorische vollkommen auf die Herausarbeitung der dramatischen Höhepunkte ab. Die hierzu von Heinz Helmdach geschaffenen Bühnenbilder verstärkten auch rein äußerlich diese betont dramatischen Absichten. In diesem Rahmen fand Beethovens Musik eine Unterstreichung von geballter Kraft und Stärke. Durch Kapellmeister Georg C. Winkler erhielt die Partitur Beethovens eine im Melodischen fein abgewogene und in den dramatischen Höhepunkten eine Steigerung von geschlossener wie gesammelter Größe. In außerordentlicher orchestraler Profilierung wurde die 2. Leonorenouvertüre in einem dynamisch gut gegliederten Aufbau wiedergegeben. Überragend im Spiel, von menschlich tiefster Empfindung erfüllt, und in der gesangsdramatischen Gestaltung war der Fidelio Gerda von Hübbenets eine ihrer besten Leistungen dieser Spielzeit überhaupt. Eine jugendlich reizvolle Marcelline bot Erika Hoffmann, die im Gesanglichen, vor allem in der einleitenden Koloraturarie, sich selbst übertraf. Manfred Hübners Pizzarro wies darstellerisch echte Züge rücksichtsloser Brutalität auf, die er gesanglich ebenso deutlich zu akzentuieren wußte. Der Kerkermeister Rocco Alfred Seidels, menschlich-bieder gestaltet, fesselte gesanglich durch das Hervortreten seines klangvollen sonoren Basses. Ganz besondere Hervorhebung verdienen die von Rolf Erhardt einstudierten Chöre hinsichtlich der Herausarbeitung der dramatischen Linie wie im dynamischen Aufbau. — Noch verstärkter wurde die Ausgestaltung der großen Oper offenbar mit der Erstaufführung eines Werkes unserer jüngeren Tonsetzer, der Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster, die endlich alle Voraussetzungen für die Oper der heutigen Zeit, musikalisch wie textlich, in sich trägt. Klanglich von bewußter Herbheit, dabei nicht etwa der Melodik ermangelnd und sogar vielfach den rechten Volkston treffend; was im ganzen der volkstümlich dichterischen Formung der Handlung entspricht. Die Aufführung selbst ist als künstlerische Tat zu werten, wobei der Reußischen Kapelle leistungsmäßig der Vorrang gebührt. KM Georg C. Winkler ließ die Musik Gersters in voller Klarheit und Übersichtlichkeit erstehen; insonderheit erfuhren die Ouvertüre und das Fuga-Zwischenspiel eine scharfe Ausprägung der plastischen Gegebenheiten. Manfred Hübner gelang es darstellerisch wie gesanglich die psychologische Wandlung vom jungen zum alternden, Verzicht leistenden Arden überzeugend zu erschütterndem Ausdruck zu bringen. Die wenigen Chöre waren ausgezeichnet einstudiert und zeigten beste deklamatorische Herausarbeitung auf. Die im Rahmen der Geraer Kulturtage erfolgte Erstaufführung von Gersters „Enoch Arden" zählte zu dem musikalisch Bedeutsamsten.

Der Musikalische Verein gab seinem 4. Anrechtskonzert eine werklich-musikalisch einzigartige Ausgestaltung: In Tomascheks Musik für großes Orchester „Die Hand der Jezerte“ wurden durch Prof. Heinrich Laber, hervorragend mitgehend durch die Reußische Kapelle unterstützt, alle Feinheiten dieses dichterisch-programmatischen Werkes, das vielfach von zart-ästhetischen Klängen durchweht ist, zu eindrucksstarker Wirkung gebracht. Siegfried Borries, der 1. Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, spielte mitteninne Joh. Brahms' Violin-Konzert, Werk 77 in D-dur; er ist nicht nur ein das Technische voll beherrschender fabelhafter Geiger, der ebenso ein tonal sauberes Spiel bis in die höchsten Lagen hinein bietet, sondern der auch über eine künstlerisch reife Ausdrucksfähigkeit verfügt; infolgedessen erfuhr das Brahmssche Violinkonzert durch ihn eine Wiedergabe von einer solch musikalisierten Geschlossenheit, wie es wohl selten zu hören sein wird. Mit Bruckners 1. Sinfonie in c-moll in der Linzer Fassung wurde ein Ausklang von höchstem Eindruck geschaffen. Heinrich Laber hatte dem Brucknerschen Werk eine orchestrale Profilierung angedeihen lassen, die werkgetreu und wahrhafter Dienst an der Kunst selbst war. In seiner Dirigier-Auffassung ließ er, der Brucknerfreund und berufene Interpret, all seine musikantische Liebe zu Bruckner ausströmen. — Die Erstaufführung der Großen Messe in c-moll von W. A. Mozart gestaltete sich in ihrer als tiefst empfundenen Wirkung zu einer künstlerischen Großtat. Sie wurde zu einem über den Alltag hinausragenden inneren Erlebnis. Dies war vor allem leistungsmäßig dem Gemischten Chor, der Reußischen Kapelle unter der willensstarken wie eindringlichen Führung von Prof. Laber mit Einschluß der Solisten zu danken. Die Chorsätze hatten durch Laber eine derartige Ausfeilung, sowohl tonlich und deklamatorisch als auch rhythmisch und dynamisch gefunden, wie ich sie so geschlossen und ausgeglichen von dem Chor bislang noch nicht gehört habe. Chorisch-gesanglich den nachhaltigsten Eindruck hinterließ zweifelsohne das dona nobis pacem im Schlußsatz „Agnus dei“, das in einem hauchzarten Piano, wie in Sphärisches hinaufgehoben, verklang. Solistisch trat vornehmlich Margarete Wetter-Stuttgart hervor, die sangeskünstlerisch über höchst gesteigerte Ausdrucksfähigkeit verfügt; die übrigen Solopartien waren durch Ilse Böhme-Gera (Mezzosopran), Alfred Wilde-Berlin (Tenor) und Alfred Seidel-Gera (Baß) angepaßt vertreten. Ilse Böhme sang damit zum ersten Male in einem derart großen Werke mit ansprechend gutem Erfolge in ihrer Vaterstadt. — Der Wiener Lehrer a cappella-Chor veranstaltete im Rahmen seiner diesjährigen Deutschlandfahrt in Gera im Konzertsaal des Reußischen Theaters ein Konzert, das ob seiner hochqualifizierten kammerchorlichen Leistungen stürmisch-begeisterte Beifallskundgebungen seitens des vollbesetzten Hauses, das vorwiegend die DSB-Sänger des Osterlandkreises füllten, auslöste. Für die Sänger war dieses Konzert außerordentlich beispielgebend und voller Anregungen.

Artur Breitenborn.

GÖTTINGEN. Das Stadttheater beschloß die Spielzeit mit einer ausgezeichneten Aufführung der neuen Oper Ottmar Gersters „Enoch Arden“. Die frische, bewußt schlichte, aber niemals platte Musik hat ihre hohen Qualitäten in wundervollen Lyrismen, feingezeichneten Ensembles, herrlichen Chören, durchsichtigen Orchestersätzen und Tänzen. Dr. Walter Jockisch gab echtes Leben, sinnvolle Regie; in den drei Hauptrollen Anni Glogner, Walter Buckow und der überragende Friedrich Paasch.

In einem Kammermusikabend Lou v. Werfebes mit Ilse Rakebrandt fiel die feine Interpretation von Regers A-dur-Suite auf. Die Stadtkantorei ehrte Buxtehude in einer Gedenkstunde mit einem sorgfältig gewähltem Programm, das als Hauptwerke eine Spruch- und eine Choralkantate mit einem fünfstimmigen Alleluja herausstellte. Ludwig Doormann spielte Choralvariationen und das große Präludium, Fuge und Ciaconna in C-dur. Wenige Tage danach hörten wir, ebenfalls in St. Marien, Martin Günther Förstemanns Programm zum Magdeburger Bachfest. Ein ausgezeichneter, virtuos begabter Musiker. Der naheliegende Vergleich zu Doormann ist sehr aufschlußreich. Doormann registriert vom Instrument und von der Komposition aus, so, daß ihre Gesetze klar heraustreten, Förstemann rein klanglich, nie grundtönig, bevorzugt eine Mischung heterogener Klänge von 8'+1' oder 16'+4' usw. Das Tutti ist bei ihm brausend, voll, rauschend, bei Doormann stets klar und durchsichtig, wenig Registerwechsel, Förstemann hat aber trotz der „romantischen“ Klangpracht den großen lebendigen Schwung. Das Ideal liegt in der Mitte. — Die Akademische Orchester-Vereinigung musizierte mit großem Eifer. Georg Brandt brachte eine sorgfältigst vorbereitete Aufführung des Musikalischen Opfers. Prof. Dr. Zenck sprach einführend über Entstehung, Werk und Anordnung. Zur größeren Verdeutlichung standen für die Kanons (in drei Dreiergruppen) Oboen und Fagott den Streichern gegenüber.

Der außerordentliche Erfolg dieses Abends veranlaßte Brandt, für das Kirchenkonzert des Lippoldsberger Dichtertreffens bei H. Grimm die ersten vier und den elften Kontrapunkt aus der Kunst der Fuge zu nehmen. Auch hier starke innere Anteilnahme, tiefes Eindringen, wenn auch, hier wie dort, dynamische und rhythmische Unebenheiten noch nicht ganz beseitigt

werden konnten. Der Kammerchor sang unter Walter Blankenburgs stilbewußter Führung die Motette „Jesu, meine Freude". Auf dem Klosterhof, als Rahmen für die Dichterlesungen, gab es noch eine begeisternde Begegnung mit J. A. P. Schulzens herrlicher „Serenata im Walde zu singen", zu der der Enkel des Wandsbecker Boten, Hermann Claudius, ein Zauberwort sprach. Mozarts Contretänze, Innsbrucklied, Händels Marsch aus „Saul" standen in sinnvollem Wechsel zur Lyrik Bischoffs, Carossas, Bindings. Schröders Übersetzung der Schildbeschreibung aus der Ilias war mit „Feierlicher Musik" und „Deutschem Choral" von Gerhard Maasz umgeben.

Zeitgenössische Musik, mit starkem Beifall aufgenommen, gab es noch an einem „Offenen Abend": Paul Höffers feine Serenade (mit Oboe) über das Innsbrucklied, eine dürftige Spielmusik von Kurt Thomas, eine ausgezeichnete „Kleine Festmusik" von Wilhelm Maler und Gerhard Maasz' köstliche Hamburger Tafelmusik. Zwischenhinein spielte Georg Brandt ein von hohem Ethos getragenes Klavierkonzert von Haydn. Wenn auch im Ganzen etwas grob und robust musiziert wurde, so begrüßen wir doch diesen starken Einsatz für wertvolle Musik unserer Zeit sehr dankbar und wünschen nur, daß diese wichtige Aufgabe noch ernster und sorgfältiger weitergeführt werden möge! Gustav Adolf Trumpff.

KARLSRUHE. („Landsknechte", Ballett-Pantomime von Julius Weismann.) Die zur neuen Spielzeit an die Dresdner Staatsoper verpflichtete Leiterin der Tanzgruppe des Staatstheaters, Valeria Kratina, beschloß ihre Karlsruher Tätigkeit, die der Bühne einen außergewöhnlichen Aufschwung des Balletts und eine Reihe sehr bemerkenswerter Tanz-Ur- und Erstaufführungen eingetragen hat, mit der süddeutschen Erstaufführung der neuen Ballettpantomime „Landsknechte" des Freiburger Komponisten Julius Weismann. Die Tanzhandlung von Tatjana Gsovsky gruppiert um das Liebesschicksal eines jungen Landsknechtes und seines Mädchens, die beide durch die jeweils musikalisch und szenisch voneinander abgesetzten Bilder hindurchgehen, einen Totentanz im Sinne des symbolhaften Geschehens der mittelalterlichen Totentanzfolgen. Diese naive Sinnfälligkeit, die sich durchweg an die einfachste seelische Ausdrucksgebärde hält, eröffnet einem mit der tänzerisch-pantomimischen Sichtbarmachung innerer Vorgänge vertrauten Musiker, der Weismann — man denkt an seine „Tanzfantasie", die an diesem Abend den „Landsknechten" folgte, und an seine „Sommernachtstraum"-Musik — unzweifelhaft ist, reiche Möglichkeiten. Der Romantiker Weismann bleibt melodisch dem Volks- und soldatischen Marschlied nahe und führt seine Musik in einer dem Tanzgeschehen eng verbundenen Kurve scharf geprägter rhythmischer Varianten aus versonnener kammermusikalischer Lyrik in die dunkle Wucht des eigentlichen Totentanzes und über eine kühne, bewegte Schlacht- und eine bachantische Schenk-Szene hinweg zu einer überzeugenden heroischen Schlußhaltung.

Die trotz überleitender sinfonischer Zwischenspiele in der musikalischen Aussage sehr straffe Partitur, die unter Karl Köhlers Leitung viel musikantische Unmittelbarkeit bekam, wurde im Rahmen der durch geschickt überblendete Transparentschleier ineinander verwobenen Projektionsbilder von H. G. Zircher durch Valeria Kratina mit der im pantomimischen Ausdruck wie in der gelösten tänzerischen Bewegung gleich geschulten Tanzgruppe ungemein packend sichtbar gemacht. Die organische Verbundenheit von Musik und Choreographie sicherten dem Werk stärkste Eindruckskraft. Hermann L. Mayer.

KIEL. Es gab gegen Ende der Spielzeit noch mancherlei Bedeutungsvolles zu hören. In den Hauptkonzerten (Städtisches Orchester unter GMD Gahlenbeck) erklang unter anderem Bruckners „Dritte", Bachs Brandenburgisches Konzert in G, die „Siebente" von Beethoven. Dankbar aufgenommen wurde auch das nicht häufig zu hörende Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms, mit dem die Mitglieder unseres Orchesters, KM Lothar Ritterhoff und Dr. Herbert Schäfer ihre Befähigung auch für solistische Aufgaben unter Beweis stellen konnten. An willkommenen Gästen erschienen: Prof. Kulenkampff, Gerhard Hüsch (der sich wieder für den Finnen Kilpinen einsetzte, und Raoul v. Koczalski.

Aus der Reihe der sonstigen Veranstaltungen ragte eine Aufführung von Händels „Messias", die der Organist der Nicolai-Kirche, Dr. Deffner, vorbereitete und leitete, hervor. Er führte seine Chöre und Solisten zu einem achtbaren Erfolge, was umsomehr anerkannt werden mußte, als Deffner nicht über so gewichtige Chor- und Orchestermittel verfügt, wie sie eigentlich diesem Riesenwerk gemäß sind. Der Kieler Bach-Chor kam mit einer wieder recht geschickt aufgebauten Karfreitagsmusik heraus und machte seinem Chorleiter St.-R. Dütemeyer wieder alle Ehre. Im Chorwesen wird sich in kommender Zeit manches ändern. Ein großer Städtischer Chor soll gebildet werden, zu dessen Führung Paul Belker vom Reichssender Frankfurt berufen wurde. Für Belker wird sich auch noch auf anderen Gebieten ein lohnendes Betätigungsfeld finden.

In der Oper wurde die Wiedergabe von Puccinis „Turandot" ein voller Erfolg. (Hermann Kiwan, Wally Mittelstädt und Dodie van Rhyn in den tragenden Partien.) Ehrliche Anerkennung rief die Neueinstudierung der

„Meisterfinger", bei der unser Bariton Rud. Großmann eine starke Probe seiner Kunst ablegen konnte, hervor. Als Neuheit erschien die Oper „Tag im Licht" von Hans Grimm auf dem Spielplan. Das Werk, das auch schon von anderen Bühnen gebracht wurde, vermochte die wahren Opernfreunde stark zu fesseln. Das ausgezeichnete Libretto, eine erschütternde Liebesgeschichte, die sich auf dem Hintergrunde der Sage von dem versunkenen Dorf abspielt, und weiter die außerordentliche Kunst der Orchesterbehandlung machen den besonderen Wert des schönen Werkes aus. Leider versagte das sogenannte große Publikum, so daß es nicht zu derjenigen Zahl von Aufführungen kam, die diese Oper von Rechts wegen verdient hätte. A. Maaß.

MEININGEN. Die verflossene Konzertzeit der Meininger Landeskapelle zeigte in jeder Beziehung eine erfreuliche Aufwärtsbewegung gegenüber der vorausgegangenen letzten Jahre. Es ist dies wohl in der Hauptsache das Verdienst der Neubesetzung der leitenden Stellen: des Intendantenpostens des Landestheaters und der Landeskapelle mit Dr. Rolf Prasch und des Leiters der Landeskapelle mit KM Carl Maria Artz. Beiden Herren muß bestätigt werden, — das sei im voraus festgestellt — daß sie sich mit vorbildlichem Eifer und großem Verständnis der Belange des Meininger Musiklebens angenommen haben und sie die gesteckten hohen Ziele in die Tat umzusetzen ehrlich bestrebt waren. Wenn dabei die von dem Städtischen Musikbeauftragten Ottomar Güntzel neugegründete „Konzertgemeinde Meiningen" an dem Gelingen nicht unwesentlichen Anteil hatte, so ist das ein Beweis dafür, daß auch in der Bevölkerung der ernste Wille vorhanden ist, sich der großen Vergangenheit der „Meininger" würdig zu erweisen und das reiche Erbe wieder zu erwerben, um es zu besitzen.

Zunächst wurde die Zahl der großen Sinfoniekonzerte von vier auf sechs erhöht. Von den klassischen Meistern waren dabei vertreten: L. van Beethoven mit den Sinfonien Nr. 5 und 7, dem Violinkonzert D-dur (Solist: Georg Kulenkampff-Berlin) und der Egmont-Ouverture; W. A. Mozart mit dem Violinkonzert in D-dur (Solist: II. Konzertmeister der Landeskapelle Rudolf Bub); Johannes Brahms mit der Sinfonie Nr. 2 D-dur, dem Violinkonzert D-dur (Solist: I. Konzertmeister der Landeskapelle Ernst J. Kiskemper) und dem Chorwerk: „Ein deutsches Requiem", sowie Anton Bruckner mit der IV. (Romantischen) Sinfonie. — Durch besondere Gedächtnisfeiern bedingt erschienen auf den Programmen Franz Liszt mit der sinfonischen Dichtung „Tasso — Lamento e Trionfo", umrahmt mit Werken von Hektor Berlioz und Richard Wagner (Ouverture zu „Benvenuto Cellini" — Vorspiel und Isoldens Liebestod, Hallenarie und Gebet aus „Tannhäuser", Schlußmonolog der Brünhilde aus „Götterdämmerung", Siegfried-Idyll und Ouverture zu „Tannhäuser" (Solistin des Abends: Erna Schlüter-Düsseldorf); C. M. von Weber mit zwei Ouverturen („Oberon" und „Euryanthe") und dem Konzertstück f-moll für Klavier mit Begleitung des Orchesters; Robert Schumann mit dem Konzert a-moll für Klavier (Solist in beiden Werken Hubert Flohr-Düsseldorf) und der Sinfonie Nr. 4 in d-moll; Wilhelm Berger mit Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 97 und „An die großen Toten" für gemischten Chor und großes Orchester op. 85, sowie Max Reger mit einem zweitägigem Max Reger-Fest (Solisten: Professor Alfred Höhn und Johanna Egli-München), über das an dieser Stelle bereits eingehend berichtet wurde. — Von den zeitgenössischen Komponisten fanden Berücksichtigung: Georg Schumann mit der Humoreske in Variationenform „Gestern abend war Vetter Michel da" für großes Orchester op. 74; Hans Pfitzner mit dem Konzert in G-dur in einem Satz für Violoncello op. 42 und Felix Nowowiejsky mit „Legende" und „Slavische Weisen" für Violoncello und Orchester (Solist in beiden Werken: Günther Schulz-Fürstenberg-Berlin); Rich. Strauß mit der Tondichtung „Don Juan" op. 20; Gottfried Müller mit Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied „Morgenrot, Morgenrot" op. 2 und das im Herbst 1936 vollendete Konzert für Violine op. 114 von Paul Graener. (Solist: Prof. Wilhelm Stroß-München.) Die Werke konnten sich unter der Leitung von Carl Maria Artz einer sorgfältigen Einstudierung, sauberen Wiedergabe und feinen musikalischen Ausdeutung erfreuen. Besondere Anerkennung gebührt den beiden Chören „Singverein Meiningen" und „Gemischter Chor Hildburghausen", die ihren teilweise recht schwierigen Aufgaben restlos gewachsen waren. Auch die Besetzung der Solistenpartien war durchweg recht glücklich. Die Darbietungen von Prof. Georg Kulenkampff, Prof. Alfred Höhn und Prof. Wilhelm Stroß waren unübertreffliche Höhepunkte musikalischen Geschehens und künstlerischen Genusses.

Vier Kammermusik-Abende des Streichquartetts der Meininger Landeskapelle (Herren E. J. Kiskemper, E. Spindler, H. Dick und A. Möbes) belebten das musikalische Bild des Konzertwinters. Der erste Abend brachte Josef Haydn (Streichquartett Nr. 55 G-dur), W. A. Mozart (Streichquartett g-moll), L. van Beethoven (Streichquartett f-moll op. 95 Nr. 2). — Der zweite Abend war der zeitgenössischen Kammermusik gewidmet: Rudolf Petzold (Streichquartett in 2 Sätzen), Rich. Strauß (Bläserserenade in Es-dur op. 7), Hermann Unger „Liebesklagen" für Sopran und Kammerorchester

op. 42 (Solistin: Jenny Artz-Stangland) und Fritz Brandt „Cassation" für 12 Bläser. — Johannes Brahms beherrschte den 3. Abend mit dem Quartett in a-moll op. 5 und dem Klarinettenquintett op. 115 (Klarinettist: Hermann Imwolde) unter Hinzuziehung eines Kammerchores, der aus den Gesangsquartetten op. 64 „Der Abend" und „An die Heimat", sowie die „Zigeunerlieder" op. 103 in jeder Beziehung vortrefflich sang. — Der vierte und letzte Abend wurde mit Beethoven-Brahms-Schumann bestritten. Auch diese Abende hatten eine hohe künstlerische Note, insbesondere zeugten die Leistungen des Streichquartetts der Meininger Landeskapelle von großem Fleiß, feinster Akkuratesse und außerordentlicher Musikalität. — Von den drei Morgenfeiern war die erste dem ehemaligen Hofkapellmeister der Meininger Hofkapelle, Prof. Wilhelm Berger gewidmet. Die überaus eindrucksvolle und erbauliche Stunde umrahmte die Gedenkrede von Ottomar Güntzel mit dem Streichtrio op. 69 und dem Streichquintett op. 75. An die Feier schloß sich die Enthüllung der Wilhelm Berger-Gedenktafel am Hause seiner Wirkungsstätte, zu der Intendant Dr. Rolf Prasch treffende Worte fand. Die zweite Morgenfeier stand unter dem Zeichen: „Musik zur Zeit Friedrich des Großen" und enthielt Werke von Joh. Seb. Bach, Phil. Emanuel Bach und Friedrich dem Großen. Die dritte Morgenfeier gedachte des Meisters Max Reger, in deren Verlauf die Enthüllung des Denkmals im Englischen Garten, des ersten in ganz Deutschland, und der Gedenktafel am Wohnhause Marienstraße 5 stattfand, worüber an dieser Stelle bereits berichtet wurde. Wenn die Konzertbesucher weiter mit den Opern „Madame Butterfly" (Gastspiel des Deutschen Nationaltheaters Weimar) und „Der Barbier von Sevilla", sowie mit zahlreichen musikalischen Veranstaltungen verschiedenster Art bedacht wurden, so läßt das erkennen, daß das kleine Meiningen heute wieder alle Ursache hat, sich als Musikstadt, ja als die musikalische Zentrale von ganz Südthüringen zu bezeichnen. Möchte sich die Entwicklung unter der derzeitigen Leitung von Carl Maria Artz weiter günstig gestalten!

Ottomar Güntzel.

TÜBINGEN. Die Spielzeit des verflossenen Wintersemesters 1936/37 brachte wieder neben größeren Orchester- und Chorkonzerten eine Reihe von Veranstaltungen mehr kammermusikalischer Art, deren Programm jeweils unter einem besonderen Gesichtswinkel gestaltet war. Das ist gut verständlich in einer Universitätsstadt, deren Musikleben wesentlich beeinflußt wird durch die Personalunion zwischen musikwissenschaftlicher Lehrkanzel und Universitätsmusikdirektorat. Es darf mit Genugtuung festgestellt werden, daß sich diese Einrichtung, die Vereinigung von Wissenschaft und Praxis in einer Hand hier durchaus positiv auswirkt: das musikwissenschaftliche Element macht sich in der Weise geltend, daß an Stelle mehr oder weniger zufälliger, nur nach den Gesetzen der „Wirksamkeit" zusammengestellter Programme absichtsvolle Gestaltung nach ideellen Gesichtspunkten tritt, natürlich unter voller Mitberücksichtigung der Wirksamkeits-Faktoren und ohne jeden üblen Beigeschmack von Gelehrsamkeit.

Gleich das erste Konzert des Musikinstituts der Universität: „Das Volkslied in der Kunstmusik" (am 14. Okt. 1936 anläßlich des Deutschen Rechtshistorikertags in Tübingen) stellte sich eine bedeutsame Aufgabe: an hervorragenden Meisterwerken zu zeigen, wie auch bei den großen Meistern deutscher Tonkunst Volkslied und Volksmusik stets aufs neue den Gesundbrunnen darstellen, aus dem frische Kraft geschöpft werden kann und soll. J. Haydns Schottische Lieder, Beethovens Schottische und Irische Volkslieder (gesungen von Henny Schmitt, Frankfurt, begleitet von dem Tübinger Trio Lydia Raur, Geige, Otto Gilbert, Violoncello und Hans Ziegler, Klavier) und eine Auswahl schönster „Volkslieder" von J. Brahms ließen dies unmittelbar in Erscheinung treten; aber auch der rein instrumentale Teil des Abends stand im gleichen Zeichen, er brachte lauter Werke, die in Form von Variationen an Volkslied und volkstümliches Lied anknüpfen: das Trio in B-dur op. 11 von Beethoven (mit Variationen über eine volkstümliche Melodie aus dem „Korsaren"), Introduktion und Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu" op. 121 a von Beethoven, und schließlich Klaviervariationen über das Geusenlied („Wenn alle untreu werden") von dem oben genannten Hans Ziegler.

Mit einer eigenen Feier von zwei Abenden gedachte das Musikinstitut des 20. Todestages von Max Reger, setzte damit die nicht unbedeutende Tübinger Regertradition fort und bekundete gleichzeitig aufs neue seinen Willen, den Zuhörern jeweils eine bestimmte musikalische Ganzheit nahezubringen. Beim ersten Abend („Klavier- und Kammermusik" am 6. Dez. 1936) wirkten zwei Künstler zusammen, die der Reger-Pflege besonders nahestehen: die Tübinger Pianistin Johanna Löhr, die sich als Reger-Interpretin einen Ruf weit über Tübingen hinaus erworben hat und Prof. Alfred Saal-Stuttgart, der die an diesem Abend gespielte Cellosonate a-moll einst in Stuttgart im Zusammenspiel mit dem Meister selbst zur Erstaufführung gebracht hatte. Die Krönung des Abends bestand in einer grandiosen Wiedergabe der „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach", wobei Johanna Löhr überragende technische Beherrschung des Instruments mit hoher seelisch-geistiger Durchdringung des Werks zu

vollendeter künstlerischer Einheit verband. — Der zweite Abend der Reger-Feier („Geistliche Musik" am 8. Dez. 1936) bot Orgelwerke des Meisters, hervorragend gespielt von der jungen Tübinger Organistin Eva Hölderlin, eine Auswahl der schönsten geistlichen Lieder, gesungen von dem in Deutschland schon gut bekannten Wiener Bariton Elemér v. John und schließlich die Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht", die der Singkreis des Musikinstituts unter Leitung von Prof. Dr. Schmid zur Aufführung brachte.

Die schon fest eingebürgerte „Weihnachtsmusik" des Musikinstituts war diesmal (20. Dez. 1936) zusammengestellt aus den „Neuen Weihnachtsliedlein" (1587) von Leonhard Schröter und Orgelchorälen vorbachischer Meister, erstere in reizvoller Weise teils mit Singstimmen, teils mit Instrumenten besetzt; Bearbeitung und Leitung lag in den Händen von Prof. Dr. E. F. Schmid.

Den Höhepunkt erreichte die Spielzeit in den beiden großen Konzerten des Akademischen Musikvereins, dem Symphoniekonzert am 31. Jan., in welchem das Akademische Orchester bei der Wiedergabe von Schuberts B-dur-Symphonie Nr. 4 und der Orchesterserenade in D-dur op. 11 Nr. 1 von J. Brahms höchst beachtliche Leistungen darbot, unbedingt hinausgehend über die übliche Linie von Liebhaberorchestern — in der Mitte der Vortragsfolge stand das von Erwin Koerver-München mit großer Musikalität und beherrschendem Schwung gespielte Konzertstück in G-dur op. 32 von R. Schumann — und dem Chorkonzert vom 14. Februar mit vier Kantaten von J. S. Bach: „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (Nr. 118), „Herr, gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105), „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" (Nr. 25) und der Leipziger Ratswahlkantate (Nr. 29). Neben sehr guten Einzelsängern — Hanna Eschenbrücher, München (Sopran), Isolde Riehl, Wien (Alt), Max Meili, Zürich (Tenor) und Hermann Achenbach, Tübingen (Baß) — fiel besonders die tadellose Arbeit des Akademischen Chors auf, der wahrlich keine geringen Aufgaben hatte. Der konzertierende Orgelpart in der Ratswahlkantate wurde mit Klarheit und Schwung von Eva Hölderlin gespielt. Unter der stilsicheren und zielbewußten Leitung von UMD Prof. Dr. E. F. Schmid wurden die beiden Konzerte zu erlesenem Genuß und gaben gleichzeitig beredtes Zeugnis von den Möglichkeiten, aber auch ernsten Verpflichtungen, die in der musikalischen Aufgeschlossenheit einer kleinen Universitätsstadt liegen.

Es ist ein gutes Zeichen für den Kulturwillen einer Stadt, wenn dieses an sich schon nicht arme Programm von der NS-Kulturgemeinde aus noch durch drei eigene musikalische Veranstaltungen erweitert wird: am 11. Dez. 1936 spielte das Stuttgarter Wendling-Quartett Streichquartette von J. Haydn (op. 76 Nr. 2 d-moll), Beethoven (op. 130 B-dur) und Joseph Haas (op. 50 A-dur) und erfreute sich — wie immer in Tübingen — wärmsten Beifalls; gleichfalls gute Aufnahme fand ein Symphoniekonzert des Gauorchesters des NSD-Studentenbundes, Stuttgart, unter Leitung von Friedrich Fecker, das eine besondere Note erhielt durch die Erstaufführung der ansprechenden „Variationen über ein schwäbisches Volkslied" von Ad. Fecker und die Mitwirkung des hochbegabten jungen Geigers Richard Großmann, der mit viel Feuer das Violinkonzert op. 47 A-dur („in Form einer Gesangsszene") von L. Spohr spielte; das dritte Konzert brachte Händels „Belsazar" unter Leitung von Hermann Achenbach, Tübingen; Solisten (Hedwig Cantz-Sopran, Stuttgart, Willi Lorscheider-Tenor, Frankfurt, Prof. Johannes Willy-Baßbariton, Stuttgart, Prof. Willy Röffel-Baß, Davos) wie Chor („Sängerkranz", Tübingen) boten erstrangige Leistungen.

Von weiteren Veranstaltungen seien noch besonders hervorgehoben ein Gastspiel des Württembergischen Staatstheaters, Stuttgart, mit Verdis „Traviata", ein Gastkonzert des Leipziger Thomanerchors unter Leitung von Prof. Dr. Straube, ein ausgezeichnet gelungener Liederabend von Hermann Achenbach, Tübingen, und — aus dem reichen Rahmen der Stiftskirchenmusikpflege — eine „Geistliche Morgenmusik" mit Werken von D. Buxtehude. Dr. G. Reichert.

ZWICKAU. Über den Ausklang der Konzertzeit 1936/37 ist noch folgendes nachzutragen. In einem weiteren Orchesterkonzert gelangten durch MD Barth zur Aufführung eine Serenade von Carl Prohaska, Mozarts Klavierkonzert in A-dur und die D-dur Sinfonie des wiederholt als Komponist erfolgreich hervorgetretenen Orchestermitglieds: Carl Louis Hammer, der mit diesem großangelegten Werk einen starken Erfolg erzielte. Mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Beethovens letzter Sinfonie sicherte sich MD Barth als Ausklang der Konzertzeit einen wirkungsvollen Abschluß.

Aus Anlaß einer 10jährigen, sehr erfolgreichen Tätigkeit als Konzertsänger gab Hans Kunz einen eigenen Liederabend, in dem er mit Johannes Engelmann als Begleiter Schuberts unsterbliche „Winterreise" erlebnishaft nachschuf.

Am Karfreitag veranstaltete der Kammerchor (Leitung Kantor Kröhm) eine kirchenmusikalische Aufführung, in der Meisterwerke der Motettenkunst von Bach („Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"), Brahms op. 110 und Reger op. 110 Nr. 3 mustergültig erklangen. H. Zybill bot Orgelwerke von Bach (Präludium und Fuge

a-moll) und Paul Kröhne (Passacaglia und Fuge fis-moll). Außerdem brachte Hermann Zybill im Dom einen eigenen Abend mit Werken von Dietrich Buxtehude als Feier zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des großen norddeutschen Orgelmeisters.

Die diesjährige Hauptversammlung der Schumanngesellschaft war mit verschiedenen Darbietungen aus dem vokalen und instrumentalen Schaffen Schumanns umrahmt, die von bewährten künstlerischen Kräften der Schumannstadt dargeboten wurden. Georg Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. In die Zeit vom Juni zum Juli fällt die Übersiedlung Johannes Röders, des neuen Ersten Kapellmeisters des Hamburger Rundfunks, aus seinem Flensburger Musikdirektorat in das Haus an der Rothenbaumchaussee. Während wiederholt zu beobachten war, daß Funkdirigenten nach oft jahrelanger Mikrophontätigkeit dem Wunsch nachgaben, wieder in voller Öffentlichkeit zu musizieren, während selbst ein Hans Rosbaud den durch ihn berühmt gewordenen Frankfurter Sender verläßt, um in dem kleineren Münster neuen Aufgaben sich zu widmen, hat Röder, der ursprüngliche Kirchenmusiker, „sein" Flensburg aufgegeben, um zukünftig sich auf den Funk zu spezialisieren. Da außer Helmuth Thierfelder auch noch Gustav Adolf Schlemm von Hamburg fortging, und da man von einem Nachfolger für den letzteren noch nichts gehört hat, ist anzunehmen, daß deren beide Arbeitskreise nunmehr in einen zusammengezogen werden. Die „Dirigentenfrage" des Hamburger Senders, die in gewisser Hinsicht seit dem Bestehen des Instituts existiert, hat durch das Engagement Röders eine Antwort gefunden, die bei vielen Leuten große und größte Hoffnungen auslöste. Eben deshalb ist es aber unmöglich (es sei denn, man verlege sich aufs Prophezeien) nach den drei bisherigen Röderschen Aufführungen diese „Antwort" genau zu fixieren. Erstens ist Röder neu in diesem Betrieb, zweitens wartet hier eine solche Fülle von Arbeit auf den gewissenhaften Dirigenten, daß solch ein Anfang unter keinen Umständen ein Sensationserfolg nach dem Motto „Er kam, sah und siegte" werden konnte. Es sei deshalb zunächst an dieser Stelle nur notiert, daß ein zur Reichstagung „Kraft durch Freude" veranstaltetes „Fest der Deutschen", mit einem „bunten" Programm (Rich. Strauß, Erdlen, Schumann, Weber u. a.), Röders Debut wurde. Es folgte eine Aufführung des Gluckschen Einakters „Der betrogene Kadi" und endlich ein Mozart-Schubert-Abend mit dem von Eduard Erdmann gemeisterten Solopart des „d-moll-Klavierkonzerts" (K. 466) und mit der Schubertschen „Fünften"; da dieses Konzert am ehesten auf der Linie des bisher von Röder Geleisteten lag, ergab es natürlicherweise die sinnfälligsten Resultate. Nach diesen verschiedenen Eindrücken hält man es für nicht unangebracht (da Röders künstlerischer Auftrag doch sicher auch eine Höherentwicklung der Arbeit des Funkorchesters bezweckt), darauf zu verweisen, daß möglichst eingehende Teilproben (Bläser und Streicher), überhaupt ein vergrößerter Probenaufwand ganz zweifellos hier wie in jedem anderen „Betrieb" dem artistischen Zuschliff der Leistungen am „Abend" in bedeutendem Maße förderlich sein werden. Wir wissen, daß Röder nicht nur ein ausgezeichneter Musiker, sondern auch eine sehr kraftvolle, energische Persönlichkeit ist. Möge beides zusammenwirken, um eine neue, ergiebige musikalische Epoche des Hamburger Funks zu gewährleisten.

Alle sonstigen Ereignisse dieser Wochen können (aus Raumgründen) nur kurz aufgezählt werden. Durch die „Nordische Brücke" wurde die Sopranistin Moja Petrikowski vorgestellt; sie sang skandinavische Volkslieder, darunter auch die „Urfassung" von „Solveigs Lied"; der schönen Stimme möchte man gern wiederbegegnen. — Die Ferienzeit der Tanzkapelle (Leitung Rio Gebhardt) machte Gastspiele anderer Tanzorchester notwendig. Die „Kapelle Herbert Heinemann" reussierte hierbei besonders, da sie in ihren Vorträgen weitgehend von der „weichen" Art der Funkkapelle abwich; kühle Präzision und rhythmische Schärfe gehören, unserer Meinung nach, nun einmal zum „Stil" dieser Musik, durch „Gefühl" wird sie glitschig, und dieser Gefahr weicht Heinemann bewußt oder unbewußt aus. — Der Nebensender Bremen ist gerade auf dem Gebiet der Kammermusik sehr rührig und entdeckt mit gutem Glück auch Werke, die „am Rande" liegen, ohne daß sie deshalb als Füllsel leerer Stunden abgetan werden dürften. Hervorzuheben wären das „Quintett für Streicher und Harfe" von Kurt Gillmann, der einen sehr klangvollen „Satz" zur Grundlage echt empfundener Gedanken macht, die, im Umkreis des Romantischen beheimatet, durch die Sauberkeit ihrer Formulierung für sich (und ihren Denker) einnehmen. Der Wiener Richard Stöhr war gleichfalls mit einem „Quintett" (op. 43), doch mit Klavier, vertreten; auch er huldigt der Romantik. Aber gerade an diesen beiden Männern kann man sehen, wie verschieden jene große, schäumende Welle die Geister erfaßt, die sich ihr zuwenden. Die Ausführenden waren in beiden

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE

Neu! **Georg Philipp Telemann**

Trio-Sonate in F dur für zwei Blockflöten (f-Alt) und Basso continuo (Gambe oder Violoncell ad. lib.)
Erstdruck, herausgegeben von Adolf Hoffmann
Collegium musicum Nr. 66 Rm. 2.40

Trio-Sonate in C dur für Blockflöte, Violine (Blockflöte II) und Basso continuo (Gambe oder Violoncell ad. lib.)
Erstdruck, herausgegeben von Adolf Hoffmann
Collegium musicum Nr. 67 Rm. 2.40

Die Sonaten, die einer Handschriftensamlung der Landesbibliothek in Darmstadt entstammen, sind im Urtext herausgegeben, dem die Aussetzung des bezifferten Basses (Cembalo oder Klavier) hinzugefügt wurde. Originale Triosonaten für Blockflöten sind an sich nicht zahlreich vorhanden: tritt aber schon in Kammermusikwerken der Barockzeit die Blockflöte auf, so ist sie gewöhnlich als konzertierendes Instrument so virtuos behandelt, daß solche Werke in der Hauptsache dem Fachmann vorbehalten sind. **Die Einfachheit und Schlichtheit dieser beiden Sonaten Telemanns ermöglicht aber durchaus dem Laienmusiker ihr Spiel.** Für die Sonate in C dur ist im Original die Besetzung mit Blockflöte und Violine angegeben; da das Werk aber in Kanonform geschrieben ist und mithin die Geigenstimme im Hinblick auf den Tonumfang auch auf der Blockflöte gespielt werden kann, steht der Besetzung mit zwei Blockflöten nichts im Wege.

Originalkompositionen Georg Friedrich Händels für die Blockflöte

Kammersonate Nr. 3 (op. 1 Nr. 2) in g moll
für Flöte und Cembalo. Kammermusikbibliothek 1373

Kammersonate Nr. 5 (op. 1 Nr. 4) in a moll
für Flöte und Cembalo. Kammermusikbibliothek 1375

Kammersonate Nr. 8 (op. 1 Nr. 7) in C dur
für Flöte und Cembalo. Kammermusikbibliothek 1378

Kammersonate Nr. 12 (op. 1 Nr. 11) in F dur
für Flöte und Cembalo. Kammermusikbibliothek 1382

Preis jeder Sonate (mit Violoncell ad lib.) . . . . Rm. 2.10

Die Werke, die einzigen der insgesamt 21 Kammersonaten, die Händel im Original für die Blockflöte schrieb, wurden auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von MAX SEIFFERT. Sie sind, namentlich in den langsamen Sätzen, ohne weiteres dem im Transponieren geübten Blockflötenspieler zugänglich.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Fällen das Quartett Loppe, Schiffmann, Röhrs, Riecke und Liesel Haberkorn (Harfe) und Krug (Klavier). — Jenes leuchtende, unvergängliche Juwel der älteren Romantik, das als „Liederkreis von Eichendorff-Schumann" die Verehrung und Liebe eines Jahrhunderts ungemindert festhielt, wurde von dem Tenor Heinz Matthei (am Klavier: Gerhard Gregor) wiedergegeben, sehr musikalisch, aber nicht mit jener „metaphysischen" Modulation des Tones, die wir einst an Karl Erb bewunderten. — Hermann Simon erschien mit seinen neuen Liedern „Der Weg über die Heide" nach Gedichten von Hermann Löns. Des weiteren wurden seine „5 plattdeutschen Stücke" für Singstimme (mit dem prächtigen Bernhard Jakschtat), Klavier, Oboe, Klarinette Anlaß reinster Freude. Auch „plattdeutsch" kann man „modern" schreiben, ohne sich am Geist und Klang der Sprache zu versündigen; es sind überwältigende Humore, die hier Gestalt annehmen. Wo gibt es in neuer Zeit ein Gegenstück etwa zur „Poggenkantate". Hoffentlich entschließt man sich nun auch einmal zu einem größeren Werke Simons. Dr. Walter Hapke.

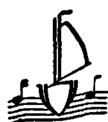
REICHSSENDER MÜNCHEN. Mit kühnem Hieb wurde einem gordischen Knoten der verdiente Garaus gemacht! Es handelt sich um das, so lange schon umstrittene Gebiet der Abendprogramme. Wem es recht machen? Kam ernste Kunst, so raunzte der Unterhaltungsfanatiker; wurde nur für „Entspannung" gesorgt, so kam derjenige, dem Erhebung durch den Rundfunk am Herzen lag, nicht zum Zuge. Des Hin und Hers in dieser Zeitsparte wurde kein Ende. Entschlossen nun griff der Reichssender München das Problem auf und fand mit der Neueinteilung der abendlichen Sendezeiten eine Lösung, die auch unseren übrigen deutschen Sendern zum Vorbild dienen kann. Die Lösung scheint so einfach, daß man sich wundert, wieso sie nicht schon früher gefunden wurde.

Das Abendprogramm wird eine Stunde nach vorwärts verlegt und beginnt nun, anstatt um 20 schon um 19 Uhr. Von hier aus gibt es bis 21 Uhr reine Unterhaltung des Tones wie des Wortes; darauf folgt der erste Teil der Abendmeldungen; von 21,10 bis 22 Uhr gehobene Kunst. Damit wird also den Wünschen aller Hörerkreise Rechnung getragen. Ein Jeder kommt auf seine Kosten. Im Verlaufe dieser Neueinteilung hat sich dazu eine weitere, sehr erfreuliche Tatsache ergeben: die Unterteilung jener drei Stunden wird nicht schematisch starr durchgeführt, sondern es werden die Teile „Unterhaltung" resp. „ernstere Kunst" geschmeidig abgewandelt. Das will besagen: zwanglos dehnbar sind die Grenzen geweitet nach der einen oder anderen Seite hin, je nachdem eine größere Sendung unterhaltlicher oder gehobenerer Natur über den Lautsprecher geschickt wird. Das gilt besonders für die Gebiete der Oper, Operette und des Schauspiels. Im Verfolge nun dieser Maßnahmen wäre zu erwägen, ob man nicht auf unseren, vor Monaten schon geäußerten Vorschlag zurückkommen könnte, bestimmte Tage der Woche nämlich dem Orchesterkonzert, der Oper, Operette, dem Schauspiel zu reservieren. Die Vorteile liegen auf der Hand insoferne, als der Hörer weiß, was er an dem und dem Tage zu erwarten hat. Er kann sich darauf einstellen. Und die Funkleitung hat gewissermaßen ein Gerüst, das feststehend die Einordnung der übrigen Sendungen erleichtert.

In diesem Zusammenhange sei noch eines anderen Problems gedacht, an dessen Lösung wohl nun herangegangen werden kann. In den Konzert- und Kammermusikstunden — die ja nun unter meist anreißerisch lockender Beschriftung laufen — macht sich eine Gepflogenheit breit, die wir nicht gut heißen können. Es werden, allerdings in sorgsamer Wiedergabe, nur einzelne, also aus dem Zusammenhang gerissene Quartett- oder Sonatensätze gebracht! Was würde man sagen, wenn aus einem größeren Gedicht, einer Ballade nur das Ende oder der Mittelteil, gar nur der Anfang vorgetragen würde?? Bei der Musik aber scheint es wenig zu schieren, wenn aus einem klassischen Meisterwerk der Kammermusik nur ein Satz gespielt wird!! Wir halten dies — im Hinblick auf die große Kunst, die Erhebung bringen soll — nicht für glücklich. Einen Schritt weiter und wir bekommen im Orchesterkonzert nur einen Symphoniesatz oder nur einen, den wahrscheinlich eingängigsten Satz eines Klavierkonzertes vorgesetzt! Das alles müßte sich im Respekt vor dem Meisterwerk doch leicht vermeiden lassen. So möge unsere diesbezügliche Anmerkung dazu dienen, der inneren Geschlossenheit auch der kleineren musikalischen Sendungen die Wege zu ebnen.

Daß sich der Plattenschnitt der winterlichen Operngaben lohnt, nehmen wir an deren nun erfolgenden Wiederholungen gerne zur Kenntnis. So konnten wir uns im Juni an der komischen Oper „Ulysses" von Brandts-Buys, an Rimsky-Korssakows „Schneeflöckchen" wieder erfreuen. Zusätzlich dürfen wir sagen, wie sehr allgemein bedauert wurde, daß von dem dreitägigen Gastspiel der Mailänder Scala (sie brachte Verdis Requiem, „Bohème" und „Aida" in der bayerischen Staatsoper) nichts übertragen wurde, sodaß dieses Gastspiel auf den kleinen Kreis Bevorzugter im Realtheater beschränkt blieb. Verständigung und Verständnis von Volk zu Volk!!

Großer Beliebtheit erfreuen sich die „Abende deutscher Kunst", die das Rundfunkorchester



Musikliteratur der Hanseatischen Verlagsanstalt Hamburg

Lobeda-Singebuch

Band 1 für Männerchor. Volkslieder u. volkstümliche Gesänge. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein. Zur Zeit vergriffen.
Band 2 für Männerchor. Originalkompositionen älterer und lebender Meister. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein. Leinen RM 4.50. (Nr. 12).
Band 3 für gemischten Chor. Volksweisen in alten und neuen Bearbeitungen. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein und Hans Lang. Leinen RM 2.50 (Nr. 13).
Band 5 für Frauenchor. Herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein u. Hans Lang. Kart. RM 3.—, Leinen RM 3.80. (Nr. 15).
Kleines Lobeda-Singebuch für Männerchor. Eine Auswahl von Chören aus Band 1 und 2. Kart. RM 1.— (Nr. 17).

Der Volkschor

Liederbuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands. Unter Mitarbeit des Musikausschusses, herausgegeben von Carl Hannemann. Band 1 (Nr. 18) u. Band 2 (Nr. 19). Kart. je RM 1.—.

Soldaten – Kameraden

Liederbuch für Wehrmacht und Volk. Mit einem Geleitwort des Reichskriegsministers und Oberbefehlshabers der Wehrmacht, herausgegeben von Gerhard Pallmann. Kart. RM 1.20. (Nr. 51).

Lobeda-Kantaten

Folge 1: „Es kommt ein Schiff geladen". Adventskantate von Walter Rein. Für gem. Chor und 3 Instrumente. Partitur RM 2.—. (Nr. 601a).
Folge 2: „Brüder, wir halten Totenwacht". Totenkantate von Ernst Lothar von Knorr. Für gemischten Chor, Einzelstimmen, Sprecher, Gemeindegesang und Instrumente. Partitur RM 7.50 (Nr. 602a).
Folge 3: „Nun wollen wir singen das Abendlied". Abendkantate von Hans Friedrich Micheelsen. Für gem. Chor, Männerchor, gemeinsamen Gesang u. Instrumente. Partitur RM —.80. (Nr. 603a).
Folge 4: „Viel Freuden mit sich bringet die schöne Sommerzeit". Sommerkantate von Hans Friedrich Micheelsen. Für gem. Chor und 4 Instrumente. Partitur RM 1.50. (Nr. 604a).
Folge 5: „Der Pfalzgraf an dem Rhein". Kantate nach einem lothringischen Volkslied. Von Walter Rein. Für Singstimmen, Streicher u. Flöte. Partitur RM 1.80. (Nr. 605a).
Folge 6: „Maienkantate über ein altes Tanzlied aus dem Rheinlande". Für gemischten Chor u. Instrumente. Von Karl Marx. Partitur RM 3.60. (Nr. 606a).

Lobeda-Spielblätter

Blatt 1: „Flammenlied". Von Carl Gerhardt. Für einen Vokal- und zwei Instrumentalchöre in starker Besetzung. RM —.20. (Nr. 1001).
Blatt 2: „Werkertag". Von Walter Rein. Für Streicher, Blech- od. Holzblasinstrumente. RM —.20. (Nr. 1002).
Blatt 3: „Der Sämann". Von Walter Rein. Für Streicher, Blech- oder Holzblasinstrumente. RM —.20. (Nr. 1003).
Blatt 4: „Nun treiben wir den Winter aus". Von Walter Rein. Für Streicher, Blech- oder Holzblasinstrumente. RM —.20. (Nr. 1004).
Blatt 5: „Nun rühret mich der Mai". Von Walter Rein. Für Streicher, Blech- oder Holzblasinstrumente. RM —.20. (Nr. 1005).
Blatt 6: „Kleine Erntemusik. Martinsgans". Von Walter Rein. Für Streicher, Blech- oder Holzblasinstrumente und Singstimme. RM —.30. (Nr. 1006).
Blatt 7: „Sommer- und Abendlieder". Von Hans Friedrich Micheelsen. RM —.20. (Nr. 1007).
Blatt 8: „Volkstänze". Von Hans Friedrich Micheelsen. RM —.30. (Nr. 1008).
Blatt 9: „Lustig, ihr Brüder". Von Walter Rein. Für Streicher u. Holzblasinstrumente. RM —.30. (Nr. 1009).
Blatt 10: „Lieben Brüder. Tanzen und Springen". Von Walter Rein. Für Streicher u. Holzblasinstrumente. RM —.20. (Nr. 1010).
Blatt 11: „Wahre Freundschaft". Von Walter Rein. Für Streicher u. Holzblasinstr. RM —.20. (Nr. 1011).
Blatt 12: „Kein schöner Land". Kleine Abendmusik von Ernst Lothar von Knorr. RM —.30. (Nr. 1012).

Lobeda-Spielhefte

Reihe A: Vom Singen zum Spielen

Heft 1: „Kleine Spielmusik für allerlei Instrumente". Geheftet RM —.80. (Nr. 911).
Heft 2: „Neun leichte Spielmusiken". Von Ernst Lothar von Knorr. Geheftet RM 1.20. (Nr. 912).

Reihe B: Zum Singen und Spielen

Heft 1: „Nun hebt ein neu Marschieren an". Marsch für einstimmigen Gesang u. Klavier. Von Ernst Lothar von Knorr. Geheftet RM 1.50. (Nr. 931). (Ausgaben für Militär-, Blas- und Streichorchester liegen vor.)
Heft 2: „Vier deutsche Volkslieder". Für dreistimmigen gemischten Chor und Instrumente. Von Alfred Thiele. Partitur RM 1.80. (Nr. 932a).
Heft 3: „Lieder der Arbeit". (Wir schreiten, Kolonnen / Schwinge, Hammer! / Pack zu!) Für einstimmigen Gesang mit Klavier und Vorspielen. Von Ernst Lothar von Knorr. RM 2.—. (Nr. 933a). Ausgabe f. Blasorchester: Stimmensatz je Lied RM 1.80.
Heft 4: „Her zu uns, wir schreiten". Worte von Hans Friedrich Blunck. Marsch und Lied für Klavier. Von Walter Rein. RM 1.—. (Nr. 934a). Ausgabe für Blasorchester: Stimmensatz RM 1.70. (Nr. 934b).

Reihe C: Zum Spielen

Heft 1: „Kleine Spielmusik für Klavier". Von Hans Friedrich Micheelsen. Geheftet RM 1.80. (Nr. 961).
Heft 2: „Mit Gott so wollen wir loben und ehren". Kleine Spielmusik für Flöte, Geige und kleines Schlagzeug. Von Ernst Lothar von Knorr. Geheftet RM 1.50. (Nr. 962).
Heft 3: „Sonatine für Geige und Klavier". Von Walter Rein. Geheftet RM 1.50. (Nr. 963).
Heft 4—7: „Klavierübungen in vier Teilen". Von E. Lothar v. Knorr. Geh. je RM 1.50. (Nr. 964—967).
Heft 8: „Altenglische Kontratänze" im vierstimmigen Satz f. Blockflöten, Streich-, Tasten- u. andere Blasinstrumente. Von Kurt Müller. Geh. RM 1.50. (Nr. 968).
Heft 9—10: „Sonatine I—II". Spielmusik f. Klavier. Von Walter Rein. Geh. je RM 1.80. (Nr. 969—970).
Heft 11: „Variationen über Volkslieder". Spielmusik f. Klavier. Von Paul Höffer. Geh. RM 1.50 (Nr. 971).
Heft 12/13: Spielmusik nach Volksliedern I/II. Von Walter Rein. Geheftet je RM 2.—. (Nr. 972/973).
Heft 14: Instrumentalstücke für Bläser, Streicher, Blockflöte. Von Paul Höffer. Geh. RM 2.—. Nr. 974).
Heft 15: Serenade I/II für drei Melodie-Instrumente. Von Walter Rein. Geh. je RM —.80. (Nr. 975/976).
Ein kleines Hauskonzert für allerlei Instrumente. Von Gerhard Maaß. Part. RM 3.—. (Nr. 1202a).

Außerdem sind erschienen: Lobeda-Chorhefte, -Chorblätter u. Singeblätter, Lobeda-Choralkantaten, Choralmusiken, Die Volksfeier (3 Ausgaben), Singeblätter des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, Lieder der Werkscharen.

Ausführliche Prospekte sowie Ansichtssendung bitten wir anzufordern

unter Hans A. Winters ausgezeichneter Leitung in den kleineren Städten und Orten Oberbayerns veranstaltet. Große, sogar anspruchsvolle Kunst wird damit an und ins Volk getragen und wir am Lautsprecher haben dazu den herüberklingenden Genuß davon! Meist Klassik und Romantik, sorgsam gewählte Solisten. Man sollte auch nach Ablauf der NSDAP-Kreistagungen, die diese Konzerte schmücken helfen, diese Reisen des Rundfunkorchesters nach auswärts beibehalten. Sie sinds wert. Wenig Neues ansonsten. Uraufführungen waren Hans Schillings „Gesänge des Gottsuchers", die Albert Fischer sang; ernst zu nehmende Bekenntnismusik edlen Gehaltes. Böhm-Nürnberg setzte sich mit dem vollendet blasenden Solisten Steinkamp für Egon Gablers 3. Klarinettenkonzert ein; dankbar fürs Instrument geschrieben, klangvoll, könnte indes mehr Persönlichkeit aufweisen. Hoenes dirigierte das von Schmidmeier hervorragend gespielte Klavierkonzert von August Halm: stilistisch nicht ganz ausgewogen; Bach bis Wagner; der letzte Satz eigenwillig und flüssig in der Erfindung. Hans A. Winter brachte italienische Orchestermusik. Pick-Mangiagallis „sortilegi" sind eine Art von einsätzigem Klavierkonzert, ein Feuerwerk an verführerischem Glanz, an Schwierigkeiten, denen Udo Dammert spielend Herr wurde. Dagegen mußte Calabrinis Suite „Aus den Apenninen" abfallen, teils der dicken Instrumentation, teils des kleinen Einfalls wegen; aufhorchen lassen die leichter geratenen Sätze, in denen südliches Volksgut verwertet sein dürfte. v. Bartels.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Beim Zusammenfassen des für den Julibericht in Frage kommenden Materials konnten wir die erstaunliche Feststellung machen, daß der Reichssender München in diesem Monat nicht weniger denn sechs Opern und zwei Operetten teils übertrug, teils sendete. Dieses für alle Rundfunkhörer gleich erfreuliche Ergebnis hatte allerdings seinen Ursprung darin, daß der Festspielsommer angefangen hatte, von dem nun Süddeutschland auch über den Äther profitieren konnte. Als Reichssendung übertrug Bayreuth den „Lohengrin"; aus dem Residenztheater Münchens kam „Figaros Hochzeit"; der Tag der deutschen Kunst wurde zudem mit der Übertragung des „Don Giovanni" gefeiert. Das waren alles wahre Eliteaufführungen, wie man sie sich nicht eindrucksvoller und schöner denken kann! Zusätzlich freuen wir uns, in diesem Zusammenhang sagen zu können, daß der Reichssender München heuer die Hörerschaft reichlich an den Münchner Festspielen teilhaben läßt, neben dem künstlerischen Widerhall also auch sehr erwünschte Propaganda für Münchens Kunstleben treibt. Das sei dem Reichssender gedankt! Vom Rundfunkstudio Rom kam eine Prachtwiedergabe von Puccinis „Manon Lescaut" mit Gigli!

Recht interessant war der Vergleich der beiden Sendungen von Ehrenbergs Oper „Anneliese": die Münchner Sendung hatten wir im Februar schon gewürdigt; nun kam aus Köln (mit fast gleicher Besetzung) wiederum ein Querschnitt, der aber lange nicht den vorzüglichen Eindruck der Münchener Sendung zu erreichen vermochte. Nürnberg schickte die Ursendung von Lukas Böttchers Operneinakter „Lagunenfieber"; ein in psychologische Urgründe tauchendes Thema: die Liebe eines kaum erwachsenen jungen Mädchens zu einem um Jahrzehnte älterem Manne. Sie muß tragisch enden. Die Musik Böttchers hätte von Anfang an sparsamer mit den Mitteln arbeiten müssen, um dann die Steigerung noch wirksamer gestalten zu können. So war sie viel zu füllig angelegt und hob die an sich gelungene Liebesszene nicht genügend hervor.

Die Operette „Der Prinz von Thule" von Walleck und Kattnig geht erfreulicherweise so etwas wie neuen Weg, da sie zum Teile auf einem — Kriegsschiff spielt; Reiz der Neuheit. Ballung und Lösung der Handlung sehr geschickt und für viele Hörer doch überraschend! Die Musik Kattnigs vielfach prickelnd, ohne jedoch durch wirklich „einschlagende" Schlager zu betören. Gute Orchesterarbeit! Eine sommerliche Nichtigkeit ist das Kleinoperettchen „Reise — aber allein" von Hans Weißbach (nicht zu verwechseln mit dem Leipziger GMD!!) und Keiper.

In den Orchesterkonzerten erschienen einige bemerkenswerte Stücke neuer Musik. Theodor Huber-Anderach dirigierte sein Fantastisches Tanzstück, dessen bildhafte Arbeit wohl auf ein echtes Ballett hindeutet. An einem der Abende deutscher Kunst erlebte die Tanzsymphonie „Herzdame" Ludwig Kusches ihre Uraufführung. Dankenswerter Beitrag zum Kapitel gehobener Unterhaltung; locker aneinandergefügte Einfälle voll melodischer Grazie und farbige Instrumentation. Im Mittelpunkt eines, von Karl List geleiteten Orchesterkonzertes stand des Franzosen Poulenc einsätziges Klavierkonzert „Aubade", das K. H. Weiler spielte. Ein merkwürdiges Stück deshalb, weil wahrscheinlich eine pathetisch-komische Marionettengeschichte dahintersteckt; kleine Sätzchen, wenig ergiebig in der Lyrik, viel doch überlebte Motorik; tänzelnde Musik, deren Geistreichigkeit nicht überzeugen kann.

Als Aufnahme der Uraufführung von der deutschen Tonkünstlerversammlung kam die „Symphonische Musik" von Gustav Geierhaas in der ausgezeichneten Wiedergabe Konwitschnys. Wir sind glücklich gewesen, in diese hehre, von echter, tiefer Empfindung durchzogene Welt ein-

DAS NEUE SONATINEN BUCH

für Klavier

55 klassische und neuere Sonatinen und Stücke

herausgegeben von

Martin Frey

2 Hefte Ed. Schott 2511/12 . . . . . . je Mk. 2.–

Die neue mustergültige Sammlung: modern in der Auswahl, für Unterricht und Haus gleich hervorragend geeignet.

Ausführlicher Prospekt kostenlos!

B. Schott's Söhne, Mainz

Soeben erschienen:

Freut euch des Lebens

20 deutsche Volkslieder für

Klavier zu vier Händen

von

Heinr. Kasp. Schmid

Ed. Schott 2587 . . . . Mk. 2.50

*

Der süddeutsche Meister schuf hier in auch klanglich glücklicher Form einen hervorragenden Beitrag zur Literatur der neuen deutschen Hausmusik, der zugleich auch in pädagogischer Hinsicht besondere Wertung verdient.

B. Schott's Söhne, Mainz

ALBERT GREINER

Jugendgesang und Volkssingschule

Rufe an die Zeit

in Aufsätzen und Vorträgen

aus den Jahren 1928 bis 1935

RM 2.80

Die Musikpflege, 1936, Heft 4: Das Buch nimmt zu allen wichtigen Fragen der Musikerziehung Stellung. Von dem Lebenswerk eines Mannes sind diese Rufe getragen, der seinen klar erkannten Grundsätzen immer treu geblieben ist und ihre Richtigkeit durch die Tat erprobt und bestätigt hat. Schlimmer als die Unschönheit des Singens ist der gesundheitliche Schaden. **Drum gebt uns Lehrer, die selbst richtig singen können, Volkserzieher, die Sänger sind und Musiker, Pädagogen und Organisten, und die alle diese beruflichen Fähigkeiten überragen durch ihr Menschentum.** Hier spricht der Erfahrene, dessen Lehre durch die Praxis erprobt und für alle schulischen und chorischen Verhältnisse durchführbar ist. **Darum gehört das Buch in die Hand jedes Lehrers, Singschul- und Chorleiters, jedes Sängers und aller Eltern, die ihre Kinder in einen Chor schicken.**

*

Hans Fest, Organist, Kulturwart der NSDAP., Riesa, 5. 5. 36: Der Name Albert Greiner ist bereits ein „Begriff", der aus der Arbeit der Schulmusik nicht mehr wegzudenken ist. Das Wenige, was bisher von ihm gedruckt wurde, steht weit über dem, was im allgemeinen über Jugendgesang geschrieben wurde. **Greiner zeigt die Probleme und ihre Lösung mit einer vorbildlichen Kürze und Klarheit.**

*

Man verlange unsere Verzeichnisse

Hausmusik
Volksmusik

sowie unser neues Heft

Mitteilungen, 1937 Nr. 2

Unverbindliche Ansichtssendungen!



Chr. Friedrich Vieweg
Berlin-Lichterfelde

dringen zu können, die von solch unerbittlichem Verantwortungsbewußtsein vor der Kunst erfüllt ist. Und ist es nicht gesund, endlich wieder einmal sich mit Problemen sowohl gedanklicher wie musiktechnischer Natur beschäftigen zu können, Problemen, die angesichts gar so vieler „Allgemeinverständlichkeit" beinahe entschwunden scheinen? Das ist gesund und gut, denn die „Symphonische Musik" von Geierhaas schärft Herz und Verstand.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Aus gegebener Veranlassung wird darauf hingewiesen, daß Personen, die eine musikalische Tätigkeit ausüben — gleichgültig, ob dies haupt- oder nebenberuflich geschieht —, gemäß §§ 4 ff. der 1. Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 in Verbindung mit der Verfügung des Präsidenten der Reichsmusikkammer vom 21. Mai 1937 (abgedruckt u. a. in den „Amtlichen Mitteilungen" der Reichsmusikkammer vom 25. Mai 1937, S. 25, und im „Reichsanzeiger" Nr. 138 vom 19. Juni 1937) die Mitgliedschaft der Reichsmusikkammer zu erwerben haben. Nachschaffende Musiker, die nicht mehr als zehnmal im Jahre einer musikalischen Tätigkeit nachgehen, werden auf Antrag gemäß § 9 der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz von der Mitgliedschaft zur Reichsmusikkammer befreit. Über die Befreiung erhalten sie gegen Zahlung einer Verwaltungsgebühr von 3 RM eine auf ein Kalenderjahr befristete Bescheinigung. Personen, die in Zukunft als nachschaffende Musiker bei einer auf Erwerb gerichteten musikalischen Tätigkeit angetroffen werden, ohne den Nachweis ihrer Mitgliedschaft zur Reichsmusikkammer oder ihrer Befreiung von der Mitgliedschaft führen zu können, können an der Ausübung ihrer musikalischen Tätigkeit polizeilich gehindert werden. Außerdem werden sie gemäß § 28 Ziffer 1 der angezogenen Durchführungsverordnung in eine Ordnungsstrafe genommen. Zur Vermeidung von Störungen musikalischer Veranstaltungen werden die Musikveranstalter in ihrem eigenen Interesse gebeten, jeweils zu prüfen, ob die bei ihnen tätigen Musiker Mitglieder der Reichsmusikkammer oder im Besitze eines Befreiungsscheines der Reichsmusikkammer sind.

Die Reichsmusikkammer teilt mit:

Die diesjährigen Staatlichen Chorleiterlehrgänge finden im Herbst zu folgenden Zeiten und an folgenden Orten statt: 20.—25. September: Grenzlandschule Jablonken, Kr. Ortelsburg (Leiter: Prof. Paul Dehne, Elbing, Lehrkräfte: Curt Brache, Königsberg und Erwin W. Josewski, Elbing); 4.—9. Okt.: Jugendherberge Polle/Weser (Leiter: Prof. Dietrich Stoverock, Lehrkräfte: Paul Gümmer, Hannover und Dr. Wilhelm Twittenhoff, Weimar); 4.—9. Oktober: Heim in der Gegend von Frankfurt/Main (genauer Ort wird noch bekanntgegeben) (Leiter: Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau, Frankfurt/Main, Lehrkräfte: Dr. Rudolf Werner, Frankfurt/Main und MD Philipp Schad, Biberach a. d. Riß); 11.—23. Oktober: Staatlicher Chorleiterlehrgang für fortgeschrittene Chordirigenten an der Berliner Hochschule für Musik (Leiter: Prof. Dr. Fritz Stein, Lehrkräfte: Direktor Albert Greiner, Prof. Kurt Thomas, Prof. Theodor Jakobi, Prof. Walther Gmeindl, Dr. F. J. Ewens, Horst-Günther Scholz).

Die Anmeldungen reichen die Chordirigenten durch die zuständigen Fachverbände, den Deutschen Sängerbund und den Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands ein. Auskünfte erteilt auch die Abteilung Chorwesen und Volksmusik der Reichsmusikkammer, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstr. 36/III.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Auer, und der Leiter der Bruckner-Festgemeinde, Probst Dr. Vinzenz Hartl, haben ein Telegramm an den Führer und Reichskanzler gerichtet, worin sie für die Entsendung des hervorragenden Bruckner-Dirigenten, GMD Hans Weisbach, der die Bruckner-Konzerte bei den Donau-Festwochen in St. Florian und Steyr dirigierte, den herzlichsten Dank aussprechen. Bundeskanzler Dr. Schuschnigg hat an Weisbach ein Telegramm gesandt, in dem der Kanzler seinen besonders herzlichen Dank für das „köstliche Geschenk der Bruckner-Stunde in St. Florian" entbietet.

In der Zeit vom 9. bis 11. Oktober wird in Breslau ein Händel-Fest abgehalten. Es handelt sich um die letzte große Veranstaltung des „Jahres der deutschen Festspiele". Das Programm umfaßt eine Kammermusik, ein Orchesterkonzert und eine Festaufführung des szenischen Oratoriums „Herakles" in der Jahrhunderthalle. Die musikalische Leitung des Festes liegt in den Händen von GMD Wüst.

Ein Musikfest zu Ehren von Samuel Scheidt plant Halle a. S. in Verbindung mit einer Ausstellung und Gedenkfeier.

Konzerte des Städt. Orchesters in Zwickau

Leitung: Städt. Musikdirektor Kurt Barth

7. Oktober 1937: Solistin: Gisela Sott, Frankfurt a. M., Klavier

Höller . . . . . Sinfonische Fantasie über ein Thema von Girolamo Frescobaldi*) (Uraufführung: Deutsches Tonkünstlerfest in Weimar 1936)
J. S. Bach . . . . Klavierkonzert d-moll
G. Schumann . . . Variationen und Gigue über ein Thema von Händel

21. Okt. 1937: **Kammermusikabend** des Dämmrich-Quartetts

Mozart . . . Streichquartett B-dur (Jagd-Quartett)
Graener . . . . . . Streichquartett a-moll*)
Dvořák . . . . Streichquartett F-dur

4. Novemb. 1937: **Beethoven-Abend**
Solist: Konzertmstr. Fritz Dämmrich, Zwickau

Raphael . . . Variationen über ein Thema von Beethoven (Schottische Volksweise)*)
Beethoven . . . . Violinkonzert
Beethoven . . . . . . Sinfonie Nr. 5, c-moll

18. November 1937:
Zwickauer Komponisten

Schricker . . . . Sinfonische Suite**)
R. Schumann . . . . . Sinfonie Nr. 4, d-moll
G. Göhler . . . . Passacaglia über ein Thema von Händel*)
Gerhardt . . . . . Sinfonische Fantasie über: „Ein' feste Burg"**)
(zum 70. Geburtstage des Komponisten)

*) erstmalig in Zwickau
**) Uraufführung

2. Dezember 1937: **Brahms-Abend**
zum Gedenken des 40. Todestages

Solistin: Ruth Gehrs, Berlin, Alt

Tragische Ouvertüre
Lieder mit Orchester
Alt-Rhapsodie mit Männerchor
(Chor: Männerchöre Zwickau)
Sinfonie Nr. 2, D-dur

13. Januar 1938: Solist: Professor Georg Kulenkampff, Berlin, Violine

Haydn . . . . . Sinfonie D-dur (Die Uhr)
Reger . . . . Violinkonzert
Reger . . . . . Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart

27. Januar 1938: Solisten: Hans Kunz, Zwickau, Bariton; Konrad Eisel, Zwickau, Horn

Humperdinck . . . Vorspiel zur Oper „Hänsel und Gretel"
H. W. Sachse . . . Hamsun-Lieder mit Orchester*)
Mozart . . . . Horn-Konzert Es-dur
J. Weismann . . . . Tanzfantasie*)
Liszt . . . . . . Präludien, sinfonische Dichtung

10. Febr. 1938: **Johann Strauß-Abend**
Solisten: Renata Craigh, erste Operettensängerin, Schreiber-Hoffmann, erster Operettentenor vom Stadttheater Zwickau

*) erstmalig in Zwickau

In Brüssel findet demnächst das „Flämisch-nationale Sängerfest" statt, wobei unter Leitung von 7 flämischen Komponisten 76 Chorlieder vorgetragen werden.

Als Neueinstudierung für die Salzburger Festspiele 1938 soll Toscanini Glucks „Iphigenie in Aulis", Mussorgskis „Boris Godunow" und Rossinis „Der Barbier von Sevilla" in die engere Wahl gestellt haben.

Der „Tag der deutschen Kunst" wird nach Mitteilung des Münchner Oberbürgermeisters im kommenden Jahr am gleichen Tage gefeiert werden.

Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester begeht in der nächsten Spielzeit die Feier seines 50jährigen Bestehens. Aus Anlaß des Jubiläums wird eine Reihe von festlichen Konzerten veranstaltet, die teilweise von Gastdirigenten geleitet werden.

Unter der Leitung von GMD Heinz Dressel plant die Stadt Lübeck ein zeitgenössisches Musikfest in der Zeit vom 7.—9. November d. J. mit Werken von Hans Brehme, Bartock, Egk, Th. Berger, Renzo Bossi, Max Donisch und Hermann Reutter u. a.

Ende September werden in der Oper von Lissabon Festspiele veranstaltet.

Die deutsche Kulturwoche in Paris (3.—12. September) sieht an Aufführungen vor: Ein Abendkonzert „Das deutsche Lied in Volks- und Kunstgesang" unter Mitwirkung des Kölner Männergesangvereins (GMD Prof. Dr. Papst), des Kittelschen Chores und des Berliner Philharmonischen Orchesters (Prof. Bruno Kittel) und von Kammersänger Heinrich Schlusnus; ein Orchesterkonzert mit der IX. Symphonie von Beethoven (Berliner Philharmoniker und der Kittelsche Chor unter Wilhelm Furwängler, Solisten: Erna Berger, Yella Hochreiter, Walther Ludwig und Rudolf Watzke) und die Opern: R. Wagners „Walküre" und „Tristan und Isolde" unter Wilh. Furtwängler bezw. Carl Elmendorff und Rich. Strauß' „Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos" unter Leitung des Komponisten. Die künstlerische Oberleitung der 4 Opernaufführungen liegt bei Generalintendant Heinz Tietjen.

Beim Musikfest in Bad-Ems „Niedersächsische und zeitgenössische deutsche Musik" (20. bis 30. Juli) unter Leitung von KM Hans Leger hörte man deutsche Vokalmusik aus drei Jahrhunderten. An zeitgenössischer Musik erklangen Werke von Georg Gerlach, Alex Grimpe, Werner Joachim Diekow, Werner Creuzburg, Otto Böhme und Fritz R. Friedl.

Der neue Generalmusikdirektor von Baden-Baden, Gotthold E. Lessing, arbeitet bereits an den Vorbereitungen zum Internationalen Musikfest 1938.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft beschloß in ihrer letzten Sitzung, alle vier Jahre, beginnend mit dem Sommer 1938, ein großes internationales Bruckner-Fest durchzuführen, und zwar jedesmal in den Städten Linz, St. Florian, Steyr und allenfalls auch Wien.

Beim diesjährigen Pyrmonter Musikfest (25.—27. August), das wieder unter Leitung von Fritz Lehmann-Hannover stand, kamen zahlreiche Werke zur Uraufführung.

Das Programm des deutschen Brahms-Festes 1937 in Hamburg (6.—15. Oktober) sieht folgende Veranstaltungen vor: Einen Liederabend von Gerhard Hüsch, einen Kammermusikabend des Hanke-Quartetts, ein Philharmonisches Konzert unter Eugen Jochum mit Wilhelm Kempff als Solisten und ein zweites Philharmonisches Konzert unter diesem Dirigenten mit dem „Requiem". Den Abschluß wird ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilh. Furtwängler bilden.

Für das Jahr 1940 bereitet Leipzig große Wagner-Feiern anläßlich der Einweihung des Richard Wagner-Nationaldenkmals vor, während bereits im nächsten Jahre, dem 125. Geburtsjahr des Meisters, sein dramatisches Gesamtwerk in der Zeit vom 13. Februar bis 22. Mai im Neuen Theater zur festlichen Aufführung kommen wird. Gleichzeitig zeigt eine Ausstellung im Museum der bildenden Künste „Leipzig als Musikstadt".

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Internationale Gesangkongreß wurde soeben in Paris beendet. In seinen Sitzungen hat sich der Kongreß, an dem eine deutsche Abordnung teilnahm, mit Fragen der Gesangstechnik, der Stimmphysiologie und -pathologie befaßt. Bei einem gleichzeitig veranstalteten Gesangwettbewerb wurden die deutschen Sängerinnen Maria Müller mit dem ersten Preis und Hilfcher-Hengel aus Stuttgart mit dem dritten Preis ausgezeichnet.

Zur Förderung des städtischen Musiklebens ist eine Konzertgemeinde in Freiberg gegründet worden, zu deren ehrenamtlichem Geschäftsführer der Leiter der Ortsmusikerschaft Fröbe ernannt wurde.

Über den diesjährigen „Tag der Hausmusik", für den der 16. November vorgesehen ist, erteilt die „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik" in der Reichsmusikkammer auf Anfrage nähere Auskunft.

Ein neugegründetes „Streichquartett der Münchener Staatsoper" besteht aus den Konzertmeistern Hans König, Philipp Haaß, Oswald Uhl u. Kammermusiker Karl Rittner.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien begeht ihr 125jähriges Bestehen im kommenden Herbst mit großen Festaufführungen

vom 5.—12. Dezember. Gleichzeitig zeigt die Gesellschaft in einer Jubiläums-Ausstellung die wertvollen Dokumente: Briefe, Bilder, Manuskripte, Instrumente, Konzertprogramme, die von ihren Beziehungen zu Schubert, Beethoven, Brahms usw. zeugen.

Der neugegründete Städtische Chor Ulm setzt sich aus den gemischten Chören des Vereins für klassische Kirchenmusik in Arbeitsgemeinschaft mit der Liedertafel, der Teutonia, des Liederkranzes und der Fortuna zusammen. In die Leitung teilen sich MD Hayn und KM Hauf.

Laut Verfügung des Oberbürgermeisters bekommt Wilhelmshaven ein städtisches Orchester unter Leitung eines städt. Kapellmeisters.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Westdeutsche Sing- und Sprech-Chorschule (Leiter: Hans Siewert, Wuppertal-Barmen) veranstaltet Ende September, in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde, in Hattingen (Ruhr) eine Festliche Tagung, die für die Zukunft der Sing- und Sprech-Chorarbeit für das ganze Reich von großer Bedeutung ist. Daher wird u. a. der Reichsverband der gemischten Chöre in der RMK durch den zuständigen Chorgau-

Philharmonische Gesellschaft / Bremen

Leitung: Gen. Mus. Dir. Hellmut Schnackenburg

Vortragsfolge für den Winter 1937/38

(Änderungen vorbehalten)

1. Konzert: 11. u. 12. Okt.: C. M. v. Weber: Oberon-Ouverture. W. A. Mozart: Violinkonzert A-dur. A. Bruckner: Symphonie Nr. 7, E-dur. Solist: Prof. Georg Kulenkampff.

2. Konzert: 8. u. 9. November: H. Kaminski: Dorische Musik (z. 1. Male). J. S. Bach: Klavierkonzert d-moll. L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 7, A-dur. Solist: Willy Hülser.

3. Konzert: 22. u. 23. Nov.: Jos. Haydn: Die Schöpfung. Solisten: A. Merz-Tunner, Walter Ludwig, Fred Drissen.

4. Konzert: 6. u. 7. Dez.: M. Trapp: Symphonie Nr. 5 (z. 1. Male). L. v. Beethoven: Konzert-Arie „Ah perfido". J. Marx: Lieder mit Orch. (z. 1. Male). Rich. Strauß: Till Eulenspiegel. Solistin: Kammersängerin Viorica Ursuleac.

5. Konzert: 10. und 11. Januar: H. Berlioz: Römischer Karneval und 2 Stücke aus „Romeo und Julia". R. Schumann: Cellokonzert. Fr. Schubert: Symphonie Nr. 5, B-dur. Solist: Prof. Ludwig Hoelscher.

6. Konzert: 31. Jan. u. 1. Febr.: Joh. Brahms: Symphonie Nr. 3, F-dur. L. Dallapiccola: „Der sterbende Roland" (für Mezzo-Sopran) zum 1. Male. Zoltán Kodály: „Te Deum" für Chor, Soli, Orchester und Orgel (z. 1. Male). Solisten werden noch bekannt gegeben.

7. Konzert: 14. u. 15. Febr.: Georg Schumann: Variationen und Gigue über ein Thema von Händel (z. 1. Male). L. v. Beethoven: Klavierkonzert G-dur. W. A. Mozart: Jupiter-Symphonie, C-dur. Solist: Prof. W. Backhaus.

8. Konzert: 7. und 8. März: W. Trenkner: Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise (z. 1. Male). L. v. Beethoven: Violinkonzert. Joh. Brahms: Symphonie Nr. 1, c-moll. Solist: Prof. Max Strub.

9. Konzert: 21. u. 22. März: E. Wolf-Ferrari: Venezianische Suite (z. 1. Male). M. Reger: „An die Hoffnung" für Alt mit Orchester. G. F. Händel: Arien für Alt. A. Bruckner: Symphonie Nr. 3, d-moll. Solistin: Gertrude Pitzinger.

10. Konzert: 4. und 5. April: Beethoven-Abend: Ouverture Leonore Nr. 1; Symphonie Nr. 2, D-dur; Symphonie Nr. 5, c-moll.

Ferner außer Platzmiete:

14. und 15. April im Dom: Joh. Seb. Bach: Matthäus-Passion. Solisten: A. Armhold, Sibylla Plate, Heinz Marten, Prof. Johannes Willy.

29. April (Glocke): Sonderkonzert zum Besten des Bremischen Staatsorchesters: R. Wagner: Faust-Ouverture. Fr. Liszt: Klavierkonzert A-dur. P. Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6 (Pathétique). (Änderungen vorbehalten.)

Sechs Kammermusikabende

im kleinen Saale der Glocke.

1. Konzert: Dienstag, 19. Okt.: Fehse-Quartett: R. Schumann: Quartett op. 41 Nr. 3 A-dur. W. A. Mozart: Jagd-Quartett B-dur K. V. 458. Joh. Brahms: Quartett op. 51 Nr. 1 c-moll.

2. Konzert: Dienstag, 16. Nov.: Wendling-Quartett: Fr. Gerstberger: Quartett op. 11 c-moll (z. 1. Male). L. v. Beethoven: Quartett op. 59 Nr. 2 e-moll. J. Haydn: Quartett op. 74 Nr. 1 C-dur.

3. Konzert: Dienstag, 14. Dezember: Liederabend: Kammersängerin Emmi Leisner: Lieder von Franz Schubert. Am Flügel Franz Rupp.

4. Konzert: Dienstag, 18. Januar: Trio Prof. Karl Klingler, Violine; Fridolin Klingler, Bratsche; Prof. Gustav Scheck, Flöte. M. Reger: Serenade für Geige, Flöte und Bratsche. W. A. Mozart: Duo für Geige und Bratsche. Ludwig v. Beethoven: Serenade für Geige, Flöte und Bratsche.

5. Konzert: Freitag, 4. Februar: Quartetto di Roma: L. Boccherini: Quartett D-dur. L. v. Beethoven: Quartett op. 18 Nr. 1 F-dur. R. Schumann: Quartett op. 41 Nr. 1 a-moll.

6. Konzert: Dienstag, 1. März: Das Kammertrio für alte Musik: Günther Ramin, Cembalo; Reinhard Wolf, Viola d'amore; Paul Grümmer, Viola da Gamba. Johann Baptist Loeillet: Trio für Cembalo, Viola d'amore und Viola da Gamba. A. Vivaldi: Sonate für Viola d'amore und Cembalo. G. F. Händel: Suite g-moll für Cembalo. J. S. Bach: Sonate D-dur für Viola da Gamba und Cembalo. Johann Ph. Krieger: Trio für Cembalo, Viola d'amore und Viola da Gamba.

führer Otto Bauchhage (Altona) und auch die Arbeitsgemeinschaft für Sprecherziehung im NS-Lehrerbund vertreten sein.

Der „Preußischen Akademie der Künste“ gehören nach einer von Ministerpräsident Göring veranlaßten Umbildung als einzige Vertreter der Musik an: Wilh. Furtwängler, Armin Knab, Heinrich Kaminski, Hermann Reutter.

Das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet gemeinsam mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Schulungslager zum Thema „Musik und Spiel“ in der Hochschule für Lehrerbildung in Elbing (30. Sept. bis 7. Okt.) und in der Fichteschule in Kettwig-Ruhr (8.—16. Okt.). Die Leitung liegt bei Helmut Jörns; als Mitarbeiter sind Dr. Warner, Prof. Strube, Prof. Rein, Heinz Ohlendorf u. a. vorgesehen. Auskunft erteilt das Zentralinstitut Berlin W 35, Potsdamerstraße 51—53.

Prof. Eduard Erdmann hält vom 27. Sept. bis 9. Okt. seinen 3. Meisterkurs für Klavier am Lübecker Staatskonservatorium, dem Werke von Mozart und Brahms unterlegt sind.

Das im Sommersemester 1932 durch Prof. Fellerer gegründete Collegium musicum der Universität Freiburg-Schweiz hat seinen 36. „Offenen Abend“ veranstaltet. Unter den letzten Aufführungen war ein Abend: Werke Friedrich des Großen, die Ricercare und Missa Papae Marcelli von Palestrina, Werke von J. S. Bach (u. a. Violinkonzert E-dur, Konzert für 2 Violinen und Orchester d-moll), Serenade im Freien: Madrigale, Chansons und Lieder des 16. Jahrhunderts.

Mit Beginn des neuen Schuljahres am 1. September übernimmt Bronislaw von Pozniak, der weit über Schlesiens Grenzen hinaus geschätzte Pianist und Pädagoge, die Leitung einer Meisterklasse für Klavier an der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau. Ferner ist der neue Oberspielleiter der Breslauer Oper, Heinrich Köhler-Helffrich, als Lehrkraft für den dramatischen Unterricht an die Schlesische Landesmusikschule verpflichtet worden.

Die Württembergische Hochschule für Musik beginnt mit dem 1. Oktober einen zweijährigen Ausbildungskurs für hauptamtliche evangelische und katholische Organisten und Chorleiter.

KIRCHE UND SCHULE

Anläßlich des Buxtehude-Gedenkjahres gab Domorganist Prof. Fritz Heitmann (Berlin) im Rahmen der Berliner Kunstwochen auf der Schnitger-Orgel der Charlottenburger Schloßkapelle an drei Abenden einen Überblick über das gesamte Orgelschaffen Dietrich Buxtehudes.

Mehrfach fanden Erstaufführungen von Paul Krauses Orgelwerken in Chemnitz, Breslau, Mühlhausen i. Thür. statt. Sein Intermezzo aus Werk 32 erklang kürzlich im Reichssender Leipzig.

Eine neu hergestellte Silbermann-Orgel (etwa 1717) wurde im sächsischen Dorfe Groß-Kmehlen von Prof. Kempff (Erlangen) eingeweiht.

Im Rahmen der musikalischen Veranstaltungen anläßlich der 700-Jahrfeier der Reichshauptstadt brachte Domorganist Prof. Fritz Heitmann J. S. Bachs 3. Teil der Klavierübung (Deutsche Orgel-Messe) auf der Schleifladenorgel der Klosterkirche zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

An die Duisburger Oper wurden neu verpflichtet: Maria Pahl (Karlsruhe), Jochen Trojan-Regar (Regensburg), Lilly Krayer.

Ferdinand Erdtmann (Essen) geht als erster lyrischer Tenor nach Heilbronn.

Joachim Popelka vom Neuen Theater Leipzig wurde für die Spielzeit 1937/38 an das Stadttheater Gießen als Kapellmeister verpflichtet.

Peter Anders vom Opernhaus Hannover wurde von Staatsoperndirektor Prof. Clemens Krauß vom Herbst 1937 ab auf vier Jahre als erster lyrischer Tenor an die Staatsoper München verpflichtet.

Der Geigenbaumeister Albin Wunderlich (Berlin) feierte sein 50jähriges Jubiläum als Geigenbauer.

KM Ludwig Bus vom Bad Kreuznacher Kurorchester (Stadttheater-Orchester Koblenz) wurde als Erster Konzertmeister an das Große Orchester des Reichssenders Saarbrücken berufen. Gleichzeitig wurde er mit der Leitung des Streichquartetts am Reichssender Saarbrücken beauftragt.

Dr. Gustav Koslik wurde zum Städt. Musikdirektor in Koblenz ernannt.

Karl Röttger von den Städtischen Bühnen Erfurt wurde von der Intendanz der Städtischen Theater in Chemnitz als erster Bassist für die kommende Spielzeit verpflichtet.

Bruno von Niessen wurde als Intendant an die Pfalzoper berufen.

Als Kapellmeister wurden Karl Heinrich nach Heidelberg, Wolf von der Nahmer nach Düsseldorf berufen.

Entgegen anders lautenden Gerüchten besteht nach wie vor das seit nunmehr 15 Jahren im In- und Ausland bekannte Dresdner Streichquartett. Es ist lediglich ein Wechsel in der 1. Violine eingetreten. Als neuer Primarius konnte der bekannte, junge deutsche Geiger Cyrill Kopatschka gewonnen werden.

Der Dortmunder Organist Gerard Bunk übernimmt die künstlerische Leitung des städt. Musikvereins in Gütersloh i. Westfalen.

KONZERTE DES PHILHARMONISCHEN STAATSORCHESTERS HAMBURG

UNTER DER LEITUNG VON EUGEN JOCHUM

Die ersten beiden Konzerte finden im Rahmen des Brahms-Festes statt

1. KONZERT: 11. 10. 37. Solist: WILHELM KEMPFF, Klavier
JOHANNES BRAHMS, Klavier-Konzert B-dur, 1. Sinfonie

2. KONZERT: 13. 10. 37. BRAHMS: REQUIEM
Solisten: RIA GINSTER (Sopran), JOH. WILLY (Baß), CHOR DER SINGAKADEMIE

3. KONZERT: 25. 10. 37. Solistin: DUSOLINA GIANNINI, Sopran
KARL HÖLLER, Sinfonische Variationen über ein Thema von Frescobaldi (Zum ersten Male)
GESÄNGE mit Orchester
LUDWIG VAN BEETHOVEN, 4 Sinfonie. 2. Leonoren-Ouvertüre

4. KONZERT: 22. 11. 37. Solist: ALFRED CORTOT, Klavier
BELA BARTOK, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (Zum ersten Male)
FREDERIC CHOPIN, Klavier-Konzert f-moll
CESAR FRANK, Sinfonische Variationen
FRANZ SCHUBERT, Unvollendete Sinfonie h-moll
HECTOR BERLIOZ, Römischer Carneval

5. KONZERT: 13. 12. 37. Solistin: CECILIA HANSEN, Violine
JOHANN SEBASTIAN BACH, Violin-Konzert E-dur
LUDWIG VAN BEETHOVEN, 9. Sinfonie
KÄTE HEIDERSBACH (Sopran) JOSÉ RIAVEZ (Tenor)
IRMGARD PAULY (Alt) RUDOLF WATZKE (Baß)

6. KONZERT: 31. 1. 38. Solist: WILHELM BACKHAUS, Klavier
WOLFGANG AMADEUS MOZART, Sinfonie in D-dur, ohne Menuett, K. V. 504
LUDWIG VAN BEETHOVEN, Klavier-Konzert c-moll, 7. Sinfonie

7. KONZERT: 14. 2. 38. HAYDN: SCHÖPFUNG
Solisten: JO VINCENT (Sopran), WALTHER LUDWIG (Tenor), RUDOLF BOCKELMANN (Bariton)

8. KONZERT: 14. 3. 38. Solisten: WILFRIED HANKE (Violine), RUD. METZMACHER (Cello), KONRAD HANSEN (Klavier)
MAX REGER, Variationen über ein Thema von Hiller
HEINRICH KAMINSKI, Konzert für Klavier und Orchester (Zum ersten Male)
LUDWIG VAN BEETHOVEN, Tripel-Konzert für Klavier, Geige und Cello

Die letzten zwei Konzerte und das Vereins-Konzert finden im Rahmen des Bruckner-Festes statt

9. KONZERT: 25. 4. 38. BRUCKNER:
1. SINFONIE (Linzer Fassung) (Zum ersten Male) 4. SINFONIE (Originalfassung)

VEREINS-KONZERT: 27. 4. 38. BRUCKNER: F-MOLL-MESSE

10. KONZERT: 29. 4. 38. BRUCKNER:
2. SINFONIE 5. SINFONIE (Originalfassung)

SONDER-KONZERTE: 17. 11. 37. (Bußtag) BRAHMS: REQUIEM
Leitung: MAX THURN

12. 4. 38. BACH: MATTHÄUS-PASSION
Leitung: EUGEN JOCHUM KARL ERB (Tenor)
HELENI FAHRNI (Sopran) HANS HOTTER (Bariton)
GUSTA HAMMER (Alt) KARL O. DITTMER (Bariton)

Änderungen, insbesondere der neuen Werke, vorbehalten

Wenden Sie sich an die Konzertdirektion Dr. Rudolf Goette, Neuerwall 41 (Konzertkasse im Laden), Anruf 342241, geöffnet von 9 bis 16 Uhr, Sonnabends von 9 bis 14 Uhr, oder an die Platzmietenstelle der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 36, Große Theaterstraße 33, Anruf 348944, geöffnet werktäglich von 10 bis 15 Uhr

Ballettmeister Walter Junk, zuletzt in Kiel tätig, wurde für die kommende Spielzeit an das Staatstheater in Bremen in gleicher Eigenschaft verpflichtet.

Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze wurde von einer französischen Konzertdirektion aufgefordert das kürzlich von ihr im Breslauer Sender unter KM Ernst Prade und im Wiesbadener Kurhaus unter GMD Karl Schuricht gespielte Klavierkonzert von August Reuß in Paris zu spielen.

Geburtstage.

Am 16. August feierte Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger seinen 65. Geburtstag (vgl. hiezu S. 1012).

Ungarns Meisterdirigent, der Komponist und Pianist Prof. Ernst von Dohnany, dessen Name auch in Deutschland besten Klang hat, wurde am 27. Juli 60 Jahre alt.

Hanns Mießner, bekannter Berliner Chordirigent, Gauchorleiter Berlin-Kurmark, wurde 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† am 17. Juli in Paris der berühmte Komponist Gabriel Pierné (geb. in Metz am 16. August 1863). — Von seinen zahlreichen Werken sind besonders bekannt geworden: die Oper „Sophie Arnould", Musik zu „Ramuntscho" (Loti), Orchesterwerke: „Paysages franciscains", „Viennoise", Klavierkonzert, Konzertstück für Harfe, ferner das Klavierquintett und -Trio — die populäre „Serenade" für Violine allein und seine bedeutenste Arbeit: der „Kinderkreuzzug", ein Oratorium, das bereits im Jahre 1908 in Deutschland öfters aufgeführt wurde. A. v. R.

† Hermann Bachmann, ehem. namhafter Wagnersänger der Berliner Staatsoper, 75 Jahre alt.

† Otto Pfeiffer, Musikpädagoge und Konzertkünstler, in St. Gallen, 50 Jahre alt.

† Heinrich Weigand, Kreischorleiter des deutschen Sängerbundes.

† Werner von Siemens, Orchesterdirigent in Berlin, 53 Jahre alt.

† Dr. Hugo Hoffmann in Karlsruhe am 16. Juli im Alter von 85 Jahren. Er ist in der Musikwelt durch seine Bearbeitung des Textbuches von Friedrich Kloses „Ilsebill" nach einem Entwurf des Vaters des Komponisten bekannt.

BÜHNE

Die Dresdner Staatsoper plant in der neuen Spielzeit außer der selbstverständlichen Pflege der großen deutschen Klassiker Weber, Mozart, Beethoven und Wagner folgende Neueinstudierungen: „Lucia von Lammermoor" von Gaetano Donizetti, „Tannhäuser", „Manon" von J. Massenet, „Iphigenie auf Tauris", von Gluck, „Boris Godunow" von Mussorgski, „Salome" von Richard Strauß, „Othello" von Verdi, „Sizilianische Bauernehre" von Mascagni, „Der Bajazzo" von Leoncavallo, „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz; ferner an Erstaufführungen: „Der Kuhreigen" von Wilhelm Kienzl, „Donna Diana" von E. N. von Reznicek, „Der schwarze Peter" von Norbert Schultze, „Die Kartenspielerin" (Ballett) von Igor Strawinsky, „Francesca da Rimini" von Riccardo Zandonai. Außerdem ist die Uraufführung einer Oper vorgesehen.

Die Intendanz der städtischen Theater Leipzig hat für die Oper neben Kammersänger Matthieu Ahlersmeyer zur Entlastung und Ergänzung der eigenen Spielgemeinschaft Kammersänger Martin Kremer von der Staatsoper Dresden und den Charakterbaß Fritz Krenn von der Staatsoper Wien und den Salzburger Festspielen, als ständige Gäste auch für Neuaufführungen gewonnen.

Die Essener Oper plant an Neuheiten Mussorgskys „Die Heirat" und „Jahrmarkt von Soroschinsky", Pfitzners „Palestrina" und Schillings' „Mona Lisa".

Das Stadttheater Regensburg hat in diesem Sommer den 1. Bauabschnitt seines großen Umbauplanes in Angriff genommen, sodaß für diesen Winter die schon lange als dringend notwendig empfundene Erweiterung der Garderobenanlagen und der Zugänge zu den einzelnen Rängen, sowie die Schaffung einer Wandelhalle für die Zwischenpausen durchgeführt wird. Dem Ausbau der Oper gilt neben dem Schauspiel besondere Aufmerksamkeit. Die Opernaufführungen mit eigenen Kräften sehen u. a. vor: Glucks „Iphigenie in Aulis", „Der Freischütz", „Tristan und Isolde", Cornelius' „Barbier von Bagdad" „Tosca", „Verkaufte Braut".

Das Stadttheater Würzburg sieht für die neue Spielzeit Opern von Carl Maria von Weber, Mozart, Lortzing, Puccini und Verdi vor.

Nach einer Mitteilung der Dessauer Theaterstiftung kann die Eröffnung der Dessauer Oper am 1. Februar 1938 erfolgen. Deshalb stellt die Intendanz für die kommende neue Spielzeit zunächst einen Teilspielplan auf, der nur bis zum 1. Januar 1938 reicht.

Genua veranstaltete in diesem Sommer zum ersten Male Opern-Freilichtspiele. Auf Anregung des Bürgermeisters wurde das große Fußballstadion durch einen Bühnenaufbau zu einem Freilichttheater umgestaltet. Als Eröffnungsvorstellung ging „Lohengrin" mit 120 Orchestermusikern und 180 Chorsängern in Szene. Die Titelrolle sang der italienische Heldentenor und Wagnersänger Ettore Parmeggianini.

Der Umbau der Leipziger Oper ist nunmehr vollendet. Der im Oktober 1935 in Benutzung genommenen neuen, 50 Meter hohen Haupt-

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

6 Kammermusik-Abende

Kunkel Quartett-Köln

Im Saale der Hochschule für Musik, Köln, Wolfstr. 3-5

I. Dienstag, 5. Okt. 1937, 20 Uhr: „Alte Musik". Buxtehude: Sonate und Kantate. — Englische Virginalmusik. — Purcell: 5—7stimm. Fantasien. Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 54. — Brandenburger Konzert Nr. 6. Solisten: A. Bernards, Alt (Köln), Dr. J. Neyses, Cembalo (Düsseldorf).

II. Dienstag, 2. Nov. 1937, 20 Uhr: Joh. Brahms: Klarinettenquintett h-moll op. 115. Max Reger: Streichsextett F-dur op. 118. Solisten: P. Gloger, Klarin.; P. Busbach, 2. Va.; Paulschmidt, 2. Cello.

III. Dienstag, 14. Dez. 1937, 20 Uhr: L. van Beethoven: Streichquartett Es-dur op. 127. W. A. Mozart: Streichquartett D-dur (Werk 499). Jos. Haydn: Streichquartett g-moll (Reiterquartett).

IV. Dienstag, 11. Jan. 1938, 20 Uhr: Karl Höller: Streichquartett (1937) Erstaufführung. P. Nardini: Streichquartett A-dur (z. 1. Male). R. Schumann: Klavierquintett Es-dur op. 44. Solist: Hans Haas, Klavier.

V. Donnerstag, 3. Febr. 1938, 20 Uhr: „Unbekannte Meisterwerke klassischer Zeit". Kuhlau: Flötensonate. — Cherubini: Streichquartett Es-dur. — Hummel: Septett f. Klav., Fl., Ob., Horn, Va., Cello u. Baß. Solisten: K. H. Pillney, Klavier; R. Fritsche, Flöte; W. Löscher, Oboe; W. Weber, Horn; F. Lüer, Baß.

VI. Dienstag, 5. April 1938, 20 Uhr: H. Pfitzner: Klavierquintett C-dur op. 24. Franz Schubert: Streichquintett C-dur (2 Celli) op. 163. Solisten: Aldo Schoen, Klavier (München); Paulschmidt, 2. Cello.

Sächsische Staatstheater Dresden

Opernhaus

Sinfonie-Konzerte der Staatskapelle in d. Spielzeit 1937/38

Leitung: Professor Dr. Karl Böhm — Gastdirigenten: Maestro Bernardino Molinari und Prof. Dr. Peter Raabe

REIHE **A**

Nr. 1: Freitag, 1. Okt. 1937: Mozart, W. A.: Klavierkonzert Es-dur (KV. 271). Bruckner, Anton: Sinfonie Nr. 5 (zum 1. Male in der Originalfassung). Solist: Otto Schäfer.

Nr. 2: Freitag, 29. Okt. 1937: Verdi, Giuseppe: Requiem. Solisten: Margarete Teschemacher, Marta Rohs, Torsten Ralf, Mathieu Ahlersmeyer.

Nr. 3: Freitag, 26. Nov. 1937: Schmidt Franz: Sinfonie Nr. 4. Chopin, Frederic: Klavierkonzert Nr. 2 in f-moll. Dvořák, Anton: Karneval, Ouvertüre für großes Orchester, W. 92. Solist: Alfred Cortot.

Nr. 4: Freitag, 14. Januar 1938: Spitzmüller-Harmersbach, Alexander: Kleine Marschmusik. Brahms, Johannes: Konzert für Violine u. Orch. Beethoven, L. van: Sinfonie Nr. 6. Solist: Albert Spalding.

Nr. 5: Freitag, 25. Febr. 1938: Blacher, Boris: Orchester-Capriccio. Beethoven, L. van: Konzert für Klavier u. Orchester in Es-dur. Brahms, Johannes: Sinfonie Nr. 4. Solist: Josef Pembaur.

Nr. 6: Freitag, 25. März 1938: Vivaldi, Antonio: L'Inverno. Beethoven, L. v.: Sinfonie Nr. 1. Salviucci, Sinfonia italiana. Debussy, Claude: L'après-midi d'un faune. Respighi, Ottorino: Pini di Roma. Dirigent: Bernardino Molinari a. G.

REIHE **B**

Nr. 1: Freitag, 15. Okt. 1937: Schaub, Hans F.: Passacaglia u. Tripelfuge. Dvořák, Anton: Konzert für Violonc. u. Orch. Reger, Max: Mozart-Variationen, Werk 132. Solist: Gaspar Cassado.

Nr. 2: Freitag, 12. Nov. 1937: Weber, C. M. von: Euryanthe-Ouvertüre. Trenkner, Werner: Variationen u. Fuge über ein eigenes Thema. Brahms, Joh.: Sinfonie Nr. 3. Dirigent: Peter Raabe a. G.

Nr. 3: Freitag, 10. Dez. 1937: Lederer, Josef: Vorspiel zu einer komischen Oper. Badings, Henk: Symphonische Variationen. Viotti, Giovanni Battista: Konzert für Violine u. Orch. in a-moll, Nr. 22. Brahms, Johannes: Sinfonie Nr. 2. Solist: Wolfgang Schneiderhan.

Nr. 4: Freitag, 4. Februar 1938: Wolf-Ferrari, Ermanno: Divertimento. Boccherini, Luigi: Konzert für Violoncello u. Orch. Brahms, Joh.: Sinfonie Nr. 1. Solist: Enrico Meinardi.

Nr. 5: Freitag, 4. März 1938: Brahms, Johannes: Konzert für Klav. u. Orch. in d-moll. Strauß, Richard: Eine Alpensinfonie, Werk 64. Solist: Walter Gieseking.

Nr. 6: Sonntag, 10. April 1938: Beethoven, L. v.: Sinfonie Nr. 9. Solisten: Maria Cebotari, Helene Jung, Rudolf Dittrich, Sven Nilsson.

bühne wurde eine 20×25 Meter große, 11,5 Meter hohe Hinterbühne angegliedert, die durch einen 17 Tonnen schweren, eisernen Vorhang schallsicher abgeschlossen werden kann.

Am 3. Oktober findet in der Volkshochschule in Wien die erste Aufführung der „Carmen"-Neufassung in der Übersetzung von Carmen Studer-Weingartner statt. Diese Aufführung ist eine Art von Vorprobe für die eigentliche Aufführung unter Clemens Krauß in München. Den Don José wird der junge italienische Tenor Giulo Carnana singen.

Das Kasseler Staatstheater verspricht als Erstaufführungen: „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze, Wagner-Régenys „Günstling", Hegers „Bettler Namenlos", Lortzings „Glücksnarren" („Rolandsknappen" in der Bearbeitung v. Hensel-Haerdrich), Tschaikowskys „Onegin", Rimsky-Korsakoffs „Kitesch"-Legende, und als Uraufführung „Tobias Wunderlich" von J. Haas.

Die Spielzeit 1937/38 des Mecklenburgischen Staatstheaters zu Schwerin (Generalintendant Hadwiger) bringt erstmalig Wolf-Ferraris „Sly", Weismanns „Schwanenweiß", Schultzes „Schwarzer Peter" und Mauricks „Heimkehr des Jörg Tilmann". Für die Orchester-Stammkonzerte unter GMD Mechlenburg werden als Solisten genannt: Frederic Lamond, Karl Freund, Hilde Singenstreu, Bernhard Günther, Walter Giefeking, Cäcilie Hansen und Hans Beltz. A. E. R.

Vom Deutschen Theater Wiesbaden verabschiedeten sich: die Hochdramatische Berta Obholzer um nach Nürnberg, der Baßbuffo Georg Buttlar um als Regisseur nach Heidelberg, der Heldenbariton Adolf Harbich um nach Kassel, der lyrische Tenor Julius Katona um nach Nürnberg, der Tenorbuffo Max Oßwald um nach Stuttgart und der Oberregisseur Hanns Friederici um nach Berlin zu gehen.

Das Stadttheater Mainz beginnt seine Spielzeit 1937/38 mit einer völligen Neuinszenierung und Neueinstudierung des „Rosenkavalier" am 19. September. Regie führt der neuverpflichtete Intendant Dr. Hans Teßmer, die musikalische Leitung hat GMD Karl Maria Zwißler. Die nächsten Erstaufführungen sind Wolf-Ferraris „Sly" in der Inszenierung Hans Kämmels, Händels „Julius Cäsar" und Zellers „Der Obersteiger".

Das Grenzlandtheater Trier, das seine Pforten zum 135. Male einer Spielzeit öffnet, plant an Opernaufführungen: Richard Wagners „Siegfried" und „Parsifal", Humperdincks „Königskinder", Puccinis „Madame Butterfly", S. W. Müllers „Schlaraffenhochzeit", J. Brandt-Buys' „Die Schneider von Schönau" und je ein Werk von Mozart und Richard Strauß.

Fritz v. Borries Oper „Magnus Fahlander" kommt anläßlich der Niederrheinischen Gaukulturwoche Anfang Oktober an den Städtischen Bühnen in Düsseldorf zur Uraufführung. Der Text, der gleichfalls vom Komponisten stammt, behandelt den Freiheitskampf eines Volkes und das Schicksal des an seiner Spitze stehenden Kämpfers in freier Anlehnung an die Anfang des Jahrhunderts in Finnland herrschenden Zustände.

KONZERTPODIUM

Nach seiner Geigen-Sonate hat Wilhelm Furtwängler nun eine weitere Komposition, ein Klavierkonzert mit Orchester, fertiggestellt. Das Werk wird in der kommenden Spielzeit im Leipziger Gewandhaus mit Edwin Fischer als Solisten zur Uraufführung kommen.

Der Pianist Franz Bollon-Breslau war zur Mitwirkung in einem Konzert in Berlin verpflichtet, wo er u. a. gemeinsam mit dem Konzertmeister der Staatskapelle, Rudolf Schulz, die C-dur-Fantasie für Klavier und Violine von Franz Schubert zur Aufführung brachte. Der Künstler, der kürzlich in einem eigenen Klavierabend in Breslau die Reger-Variationen von Alexander Ecklebe zur Aufführung brachte, wurde für weitere Konzerte in Berlin, Bad Reinerz und Hamburg gewonnen.

Im kommenden Winter stehen die Chorkonzerte der Wiener Konzerthausgesellschaft unter der Leitung von Hans Pfitzner. Er wird dort auch seine Kantate „Von deutscher Seele" dirigieren.

An neuen Werken nennt das Winter-Programm der Stadt Düsseldorf u. a. eine Symphonie von J. N. David (Uraufführung), das „Kartenspiel" von Strawinsky, die „Gotische Suite" von Graener (Uraufführung der Neufassung), das Violoncellkonzert von Pfitzner, Werke von Richard Strauß, an Chorwerken die Johannespassion von Bach, die Missa solemnis, die Faust-Symphonie von Liszt und Frauenchöre von Schumann-Pfitzner.

Die Jenaer Pianistin Hilde Knopf bringt demnächst ein neues Werk von Heinrich Funk-Jena (Klaviervariationen) in Weimar zur Uraufführung.

Das städtische Kurtheater in Lindau brachte in seinem 9. Symphonie-Konzert unter Leitung von KM Erich Hesse Glucks Ouverture zu „Iphigenie in Aulis", Haydns Konzert in G-dur für Violine und Orchester (Solist: Konzertmeister Franz Bischof), Mozarts Sinfonie g-moll und Beethovens Sinfonie Nr. 8 F-dur zur Aufführung.

Die Philharmonische Gesellschaft in Bremen wird im kommenden Winter mit dem Staatsorchester unter Leitung von KM Helmut Schnackenburg 20 Hauptkonzerte durchführen. Neben Meisterwerken kommt an zeitgenössischer Musik erstmals zu Gehör: Heinrich Kaminskis „Dorische Musik", Max Trapps „Sinfonie

Stadthalle Mülheim (Ruhr)

Städtische Konzertveranstaltungen 1937/38

6 Haupt-Konzerte (8 Uhr abends)

Städt. Orchester Duisburg, Städt. Chorvereinigung Mülheim / Leitung: **Hermann Meißner**

I. Mittwoch, 6. Oktober 1937
Joh. Seb. Bach: Brandenburgisches Konzert in G-dur / L. van Beethoven: Konzert für Klavier u. Orchester in Es-dur / Max Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. Solist: Poldi Mildner

II. Mittwoch, 3. November 1937
Philipp Jarnach: Musik mit Mozart, Sinf. Varianten / W. A. Mozart: Klavier-Konzert in A-dur / Rudi Stephan: Musik für Geige u. Orchester / Jos. Haydn: Militärsinfonie. Solisten: Bernhard Stange (Klavier), Hans Kruschek (Violine)

III. Mittwoch, 8. Dezember 1937
Jos. Haydn: „Die Schöpfung", Oratorium für Soli, gem. Chor u. Orchester. Solisten: Helene Fahrni (Sopran), Heinz Matthéi (Tenor), Prof. Joh. Willy (Baß).

IV. Mittwoch, 2. Februar 1938
Max Trapp: Divertimento für Kammerorchester / Joh. Brahms: Violinkonzert / P. J. Tschaikoffskij: Sinfonie Nr. 5 in e-moll. Solist: Prof. Wilh. Stroß.

V. Mittwoch, 23. März 1938 (Opernabend)
L. van Beethoven Leonorenouvertüre Nr. 3 / L. van Beethoven: Arie der Leonore aus der Oper „Fidelio" / Heinrich Marschner: Arie des Hans Heiling aus der Oper „Hans Heiling" / Carl M. v. Weber: Arie des Kaspar a. d. Oper „Der Freischütz" / Carl M. v. Weber: Ouvertüre zur Oper „Oberon" / Richard Wagner: Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde", Siegfrieds Rheinfahrt aus „Götterdämmerung", Wotans Abschied und Feuerzauber aus „Walküre", Bacchanal aus „Tannhäuser". Solisten: Gertrud Rünger (Sopran), Kammersängerin der Staatsoper Berlin, Hans Hermann Nissen (Heldenbariton), Staatsoper München

VI. Mittwoch, 27. April 1938
Hans Pfitzner: „Von deutscher Seele", Kantate für vier Soli, gemischten Chor und Orchester. Solisten: Amalie Merz-Tunner (Sopran), Lore Fischer (Alt), Heinz Marten (Tenor), Phil. Göpelt (Baß)

3 Kammermusikabende

Mittwoch, 20. Oktober 1937
Alte Kammermusik. Vereinigung „Alte Kammermusik", München

Mittwoch, 12. Januar 1938
Würzburger Klarinetten-Trio. Beethoven — Brahms — Reger

Mittwoch, 9. Februar 1938
Strub-Quartett. Brahms — Haydn — Schubert

3 Sonderveranstaltungen

(Außer Abonnement)

Mittwoch, 27. Oktober 1937 (8 Uhr abends)
Musik des 16. u. 17. Jahrhunderts. Chor: Singgemeinde Oberhausen — Cembalo: Erika Schütte, Köln. Leitung: Karl Hch. Schweinsberg

Totensonntag, 21. November 1937
(7.30 Uhr abends) Aachener Domchor. Orgel: Wilhelm Stollenwerk — Leitg.: Domkapellmeister Prof. Rehmann.

Palmsonntag, 10. April 1938 (6 Uhr nachmittags)
Orgelkonzert. Prof. Mich. Schneider, Köln

Programmänderungen vorbehalten!

Konzertprospekte und Auskünfte:
Stadthallen-Tageskasse Mülheim (Ruhr)
Fernruf: Mülheim (Ruhr) 42145

BADEN - BADEN

Konzertwinter 1937/38

Ein Zyklus von 8 Sinfoniekonzerten

Dirigent: GMD Gotth. E. Lessing

1. Konzert: 23. September
Solist: Franz Josef Hirt (Klavier)
OTTORINO RESPIGHI: Fontane die Roma*)
CÉSAR FRANCK: Sinfon. Variationen f. Klav. u. Orch.
MAURICE RAVEL: Klavierkonzert*)
MAURICE RAVEL: Bolero

2. Konzert: 7. Oktober
Solistin: Ria Ginster (Sopran)
JOH. SEB. BACH: Konzert für 2 Violinen in d-moll
Lieder und Gesänge mit Orchester
L. VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 8 in F-Dur

3. Konzert: 18. November
Solist: Emil v. Telmanyi (Violine)
W. A. MOZART: Serenade für 4 Orchester (K-V. 286)
CARL NIELSEN: Violinkonzert*)
JOH. BRAHMS: Sinfonie Nr. 4 in e-moll

4. Konzert: 9. Dezember
Solist: Alfred Hoehn (Klavier)
MIKLOS ROZSA: Thema, Variationen und Finale
P. I. TSCHAIKOWSKY: Klavierkonzert in b-moll
RICHARD STRAUSS: Till Eugenspiegels lust. Streiche

5. Konzert: 6. Januar 1938
Solist: Enrico Mainardi (Violoncello)
IGOR STRAVINSKY: Feuerwerk
ANTON DVORAK: Cellokonzert
ALEX. BORODIN: Sinfonie Nr. 2 in h-moll*)

6. Konzert: 20. Januar
Solist: Walther Ludwig (Tenor)
ROBERT SCHUMANN: Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur („Rheinische") Lieder und Gesänge mit Orchester
MAX REGER: Böcklin-Suite

7. Konzert: 10. Februar
Solist: Wilhelm Stroß (Violine)
KURT ATTERBERG: Ballade und Passacaglia*)
JOH. BRAHMS: Violinkonzert in D-Dur
JEAN SIBELIUS: Sinfonie Nr. 2 in D-Dur*)

8. Konzert: 10. März
Solist: Claudio Arrau (Klavier)
L. VAN BEETHOVEN: Klavierkonzert in G-Dur
ANTON BRUCKNER: Sinfonie Nr. 9 in d-moll (Urfassung)*)

*) Erstaufführung

Das 3. Internationale Zeitgenössische Musikfest findet vom 22. bis 25. April 1938 statt.

Ausführliche Prospekte durch die

Bäder- und Kurverwaltung

Abteilung Musik

Nr. 5", Georg Schumanns „Variationen und Gigue über ein Thema von Händel", Werner Trenkners „Variationensuite über eine Lumpensammlerweise" und Ermanno Wolf-Ferraris „Venezianische Suite". Weiter sind 6 Kammermusikabende mit dem Fehse-Quartett, Quartetto di Roma, dem Klingler-Trio, dem Kammer-Trio für alte Musik (Leipzig) und ein Liederabend der Kammersängerin Emmy Leisner vorgesehen.

Erich Sehlbachs Musik für Klavier und Orchester kommt im Oktober im Rahmen der städtischen Konzerte in Langenberg und Wiesbaden zur Aufführung. Den Solopart spielt die Pianistin Irma Zucca.

Duisburg bringt im kommenden Winter unter GMD Otto Volckmann 9 Hauptkonzerte mit 2 öffentlichen Voraufführungen und 4 Kammermusiken. An zeitgenössischer Musik kommen Werke von Rudolf Siegel, H. G. Klußmann, Fritz Reuter, Hans Wedig, Wolfgang Fortner und Jean Sibelius zur Aufführung.

Prof. Wilhelm Stroß wird im kommenden Winter als Solist im Leipziger Gewandhaus spielen.

Der Berliner Bariton Werner Drofihn wurde für die Festaufführung der „C-dur-Messe" von Beethoven verpflichtet, die anläßlich der Feier „700 Jahre Berlin" in der Berliner Nicolai-Kirche stattfand.

Das Deutsche Opernhaus (Berlin) plant vier Sinfoniekonzerte unter Leitung von Arthur Rother und Karl Dammer. Als Solisten wurden Wilhelm Backhaus, Lubka Kolessa, Wilhelm Kempff und Juan Manén gewonnen.

In Essen versprechen die Sinfoniekonzerte Werke von Max Trapp, Hans F. Schaub, Helmut Degen, H. Humpert (Uraufführung eines Orgelkonzertes) u. a.

KM Herbert Nerlich-Meißen hielt mit dem Städtischen Orchester das letzte Konzert der Spielzeit 1936/37 ab und bot dem zahlreich erschienenen Publikum in gewohnter vorzüglicher Ausführung „Nachklänge eines russischen Volkslieds" von E. Anders, „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener, Violinkonzert in D-dur von Wolfg. A. Mozart (Marianne Tunder, Dresden) und Sinfonie Nr. 2 von L. v. Beethoven. Die Konzertreihe für den Winter 1937/38 wird Mitte September mit einem Edvard Grieg-Abend eröffnet werden. M. M.

Auf Schloß Halburg bei Volkach a. Main kam J. S. Bachs „Kunst der Fuge" in der Neubearbeitung von Markus Rümmelein für Violine, Viola, Oktavgeige und Cello in den Kammerkonzerten des August und September zur Aufführung.

Die sudetendeutsche Konzertpianistin und Cembalistin Maria Heller hatte mit dem Vortrage des Klavierkonzertes a-moll von Grieg im ersten außerordentlichen Symphoniekonzert in Karlsbad unter der Leitung von GMD Manzer ganz besonderen Erfolg. Das Konzert wurde vom Prager Sender übertragen.

Robert Hegers neues Orchesterwerk „Ernstes Präludium und heitere Fuge" kam in der Zoppoter Waldoper zu einer erfolgreichen Aufführung unter KM Lenzer.

Der 15jährige Wiener Geiger Walter Barylli und der Münchener Pianist Otto A. Graef veranstalteten Konzerte in Berchtesgaden, Bad Tölz, Traunstein und Bad Aibling.

Im Rahmen der Konzerte des Symphonie- und Kurorchesters Baden-Baden kamen kürzlich unter dem Motto „Romantische Ouverturen" solche von Schumann, Marschner, Spohr, Weber, Rheinberger, Thuille und Pfitzner zur Aufführung.

Prof. Dr. Peter Raabe leitete ein Konzert des Kurorchesters in Bad-Mergentheim mit der Freischütz-Ouverture, Schuberts „Unvollendeter" und dem Rosenkavalier-Walzer.

Das Augusteum-Orchester in Rom wird im kommenden Herbst eine Reise durch Deutschland unternehmen, bei der voraussichtlich die Städte München, Leipzig, Halle, Breslau, Berlin, Magdeburg, Hannover, Münster, Wuppertal, Düsseldorf, Köln, Wiesbaden, Frankfurt a. M., Stuttgart, Ludwigshafen und Freiburg i. Br. berührt werden.

200 Mitglieder des Siebenbürger Deutschen Sängerbundes unternahmen in Anschluß an das Breslauer Bundesfest eine Deutschlandreise, bei der sie überall sehr gefeiert wurden.

Auch der Wiener Männergesangverein reiste im Anschluß an die Breslauer Festtage durchs Reich und veranstaltete im Norden und Süden große Konzerte, bei denen die Sänger begeisterte Aufnahme fanden.

Im neuen Schloß in Meersburg a. Bodensee fanden im Laufe des Monat August mehrere Schubert-Konzerte statt.

Der neue Leiter des Baden-Badener Musiklebens KM G. E. Lessing kündigt für das Winterhalbjahr einen Zyklus von 8 Meister-Symphoniekonzerten mit namhaften Solisten an.

Die Landeskapelle Rudolstadt gab am 1. August ein Konzert, das dem Schaffen lebender Thüringer Komponisten gewidmet war. Armin Haag, Hilmar Beyersdorf, Willy Müller und Hans Georg Gehse dirigierten erfolgreich eigene Werke.

R. C. v. Gorrissen führte kürzlich auf der Kufsteiner Heldenorgel als erster reichsdeutscher Gastspieler nach mehr als vierjähriger Pause ein wohlgelungenes Sonderkonzert mit eigenen Werken und einer freien Improvisation über deutsche Volks- und Soldatenlieder durch, das bei Publikum und Presse wärmsten Anklang fand.

Konzerte der Stadt Bonn / Winter 1937/38

Musikalische Leitung: Städt. Musikdirektor Gustav Classens

4 Symphonie-Konzerte • 2 Chor-Orchesterkonzerte • 4 Kammermusik-Abende

Solisten: Enrico Mainardi, Rom, Violoncell. Cecilia Hansen, Violine. Lubka Kolessa, Klavier. Arno Schellenberg, Bariton. H. Marten, Tenor. H. H. Nissen, Baß-Bariton. Das Breronel-Quartett, Berlin. Das Pariser Bläser-Quintett u. a.

Mietpreise: 6 Symphonie- und Chor-Orchesterkonzerte 15, 12, 9 RM. / 4 Kammermusik-Abende 12, 10, 8 RM.
Verbilligte Gesamt-Abonnements 24, 20, 16 RM

Nutzen Sie die Vorteile der Dauermiete!

Prospekte und Auskunft im Städt. Verkehrsamt, Poststr. 27, Fernsprecher 1701

Städt. Konzerte Dortmund 1937/38

Dirigent: Wilhelm Sieben

SYMPHONIE- UND CHORKONZERTE

REIHE **A**

I. 26. Sept. 1937, Fredenbaum: I. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein: L. v. Beethoven: 9. Symphonie. Solisten: Henny Wolff, Sopran; Johanne Marie Unkel, Alt; Henk Noort, Tenor; Paul Bender, Baß.

II. 25. Okt. 1937, Stadttheater: A. Weckauf: Drei Sätze f. Orch. (z. 1. Male). H. Pfitzner: Gesänge mit Orchester (z. 1. Male). L. v. Beethoven: Arie „Ah, perfido!" R. Schumann: 3. Symphonie Es-dur (rheinische). Solistin: Lore Fischer, Alt.

III. 5. Dez. 1937, Fredenbaum: II. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein unter Mitwirkung des Dortmunder Lehrergesangvereins u. seines Frauenchores. Leitung: Dr. Hans Wedig. J. Haydn: Motette. F. Schubert: 23. Psalm. J. Brahms: Ave Maria. G. F. Händel: 112. Psalm. Richard Wagner: Das Liebesmahl der Apostel. Solistin: Gunthild Weber.

IV. 31. Jan. 1938, Stadttheater: M. Trapp: 5. Symphonie F-dur (z. 1. Male). R. Schumann: Klavierkonzert a-moll. H. Berlioz: Drei Sätze aus „Romeo und Julia". Solist: Wilhelm Kempff.

V. 21. März 1938, Stadttheater: F. Woyrsch: Variationen über ein eigenes Thema (z. 1. Male). Joh. Brahms: Violinkonzert. J. Brahms: 3. Symphonie F-dur. K. M. v. Weber: Ouvertüre zu „Euryanthe". Solistin: Cecilia Hansen.

VI. 25. April 1938, Stadttheater: J. Haydn: Symphonie. M. Reger: Klavierkonzert. A. Casella: „Italia" (Rhapsodie) (z. 1. Male). Solist: Eduard Erdmann.

Änderungen vorbehalten.

REIHE **B**

I. 11. Oktober 1937, Stadttheater: W. A. Mozart: Violinkonzert A-dur. A. Bruckner: 5. Symphonie B-dur (Originalfassung) (z. 1. Male). Solist: Erno Valasek.

II. 8. Nov. 1937, Stadttheater: R. Strauß: „Don Juan". R. Mengelberg: Violinkonzert (z. 1. Male). P. J. Tschaikowsky: 4. Symphonie f-moll. Solist: Emil Telmanyi.

III. 3. Jan. 1938, Stadttheater: J. N. David: Partita (z. 1. Male). L. van Beethoven: Klavierkonzert G-dur. G. Bizet: Symphonie C-dur (z. 1. Male). Solist: Wilhelm Backhaus.

IV. 21. Febr. 1938, Stadttheater: M. Poot: Ouvertüre joyeuse (z. 1. Male). F. Schubert: Musik aus „Rosamunde". O. Respighi: antiche danze ed arie (a. d. 16. Jahrh.) (z. 1. Male). M. Paganini: moto perpetuo (bearb. v. Molinari) (z. 1. Male). A. Dvorak: Slavische Tänze. Johannes Brahms: Ungarische Tänze. Johann Strauß: Walzer.

V. 7. März 1938, Stadttheater: L. van Beethoven: Ouvertüre zu „Coriolan"; Klavierkonzert B-dur; 3. Symphonie Es-dur (Eroica). Solist Karl Weiß.

VI. 3. April 1938, Fredenbaum: III. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein: Joh. S. Bach: Johannes-Passion. Solisten: Amalie Merz-Tunner, Sopran; Gertrude Pitzinger, Alt; Heinz Marten, Tenor; Fred Drissen, Baß; Ewald Kaldeweier, Baß.

Änderungen vorbehalten.

KAMMERKONZERTE

I. 22. Nov. 1937, Rathaussaal: E. Pepping: „Lust hab ich g'habt zur Musika", Variationen nach einem Liedsatz von Senfl (1492—1555) (z. 1. Male). B. Nolte: Steinbilder im Naumburger Dom (z. 1. Male). H. Eckartz: Kleine Orchestermusik über: „Frisch auf zum fröhlichen Jagen" (z. 1. Male). E. Schiffmann: Kleine Musik für Streichorchester (z. 1. Male). G. Schwickert: Concertino. G. Raphael: Variationen über ein schottisches Volkslied (z. 1. Male).

II. 10. Jan. 1938, Rathaussaal: A. Vivaldi (1680 bis 1743): Concerto grosso g-moll (zum 1. Male); Alte Gesänge. J. Christian Bach: Sinfonia concertante (z. 1. Male). L. Cherubini: Sinfonia D-dur (z. 1. Male). Solistin: Paula Trinius, Sopran.

III. 14. Febr. 1938, Alter Rathaussaal: H. Purcell (1658—1695): Suite aus „King Arthur" (z. 1. Male). A. Corelli (1653—1713): Concerto grosso (zum 1. Male). W. A. Mozart: Klavierkonzert A-dur; Symphonie. Solist: Lothar Bonsels.

IV. 11. April 1938, Rathaussaal: Werke von Joh. Seb. Bach. Solist: Gerard Bunk, Cembalo.

Änderungen vorbehalten.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Paul Winter, der Komponist der Oper „Falada" und der Olympia-Fanfaren, hat in Gemeinschaft mit dem Lautensänger Oskar Besemfelder eine abendfüllende „Kantate schwäbischer Volkslieder und Tänze" unter dem Sammeltitel „Schwäbisches Volk" für Vorsänger und Vorsängerin, Singchor, Tanzchor und kleinen Instrumentalkörper geschaffen. Das im besten Sinne volkstümlich gehaltene Werk schließt das gesamte schwäbische Volkslied und den Volkstanz zusammen und bringt neben Bekanntem eine Fülle unbekannten wertvollen Volksgutes in Auswahl und Zusammenstellung von Oskar Besemfelder, der als geborener Schwabe dazu besonders berufen ist. Das Werk gliedert sich in 7 in sich geschlossene Teile: Lebensluft und Liebesfreud, Soldatenleben, Von Wald und Feld, Auswanderer, Heimliche Nacht, Abschied und Wandern, Fröhlicher Tanzboden, und erfaßt damit das schwäbische Wesen, wie es sich in seinen Liedern widerspiegelt. Paul Winter legt soeben letzte Hand an die Partitur.

R. C. von Gorriffen-Wiesbaden vollendete kürzlich einen vierteiligen Liederzyklus „Bruder Tod" für Sopran und Kammerorchester nach Versen von Hermann Hesse.

Erich Sehlbach hat eine heitere Oper „Signor Caraffa" beendet, deren Uraufführung in der neuen Spielzeit bevorsteht.

Die Wiener Komponistin Hilde Firtel arbeitet an einer Oper „Raja".

VERSCHIEDENES

Der „Heimatbund Niedersachsen" in Hannover hat das aus dem 18. Jahrhundert stammende Fachwerkhaus, in dem Heinrich Marschner seine bedeutendste Oper „Hans Heiling" schuf, gründlich erneuern lassen. Marschner lebte bis zu seinem Tode im Jahre 1861 in Hannover.

Wie aus dem soeben veröffentlichten Jahresbericht hervorgeht, konnte die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek im vergangenen Geschäftsjahr eine Reihe wertvoller handschriftlicher Partituren und Notenskizzen bedeutender deutscher Komponisten erwerben. Es handelt sich u. a. um mehrere Entwürfe von Beethoven zur „Leonoren"-Ouvertüre, neuere Notenskizzen von Mozart zur Partitur der „Entführung aus dem Serail" und zur Symphonie in D-dur, weiterhin um Kompositionen von Schumann, Brahms, Loewe und Richard Strauß und um Handschriften von Johann Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach. Die Briefsammlung konnte um Handschreiben von Gluck, Haydn, Weber, Lortzing, Schumann, Marschner, E. Th. A. Hoffmann, Bruckner und Wagner bereichert werden. Erwähnenswert ist auch die Erwerbung eines aus dem Jahre 1670 stammenden Miniaturbildes von Heinrich Schütz.

Das Grab von Mozarts „Bäsle" soll in Bayreuth einwandfrei festgestellt worden sein.

Die Breslauer Stadtbibliothek zeigte anläßlich des Sängerbundesfestes ihre zahlreichen Schätze an Musikzeugnissen alter und neuer Zeit.

Jörg Mager verlegt seine elektromusikalische Arbeitsstätte nach Bamberg.

In Paris wird soeben eine Chopin-Ausstellung gezeigt mit über 500 Leihgaben an Manuskripten, Autographen, Instrumenten, Bildern, Zeichnungen usw. aus französischem und polnischem Besitz.

Rechtsanwalt Hugo Kekule von Stradonitz aus Berlin überwies, dem letzten Willen seiner verstorbenen Mutter entsprechend, den Briefwechsel seiner Eltern mit Frau Cosima Wagner und Frau Eva Chamberlain der Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth.

Baden-Baden zeigt soeben in einer Ausstellung einen interessanten Überblick über seine reichhaltige 75jährige Theatergeschichte. Das Haus wurde 1862 mit einer Aufführung von Konradin Kreutzers „Nachtlager von Granada" und der Uraufführung der hierfür komponierten Oper „Benedict und Beatrice" von Berlioz eröffnet.

Kürzlich wurde in Jena ein Konzert veranstaltet, das auf über hundert Sender der Vereinigten Staaten übertragen wurde. Das Besondere dieses Konzertes bestand darin, daß Instrumente aus Glas aus dem zur Karl-Zeiß-Stiftung gehörenden Schottschen Glaswerk verwendet wurden. Das Konzert wurde vom Hausorchester des Glaswerks ausgeführt. Besonders klangschön sind die Glasfanfaren, von denen Kenner behaupten, daß sie einen volleren Ton hätten und sich in ein Orchester von Blasinstrumenten besser einfügen als Metallfanfaren. Ein neues Musikinstrument ist das Hyalophon, dessen Töne denen des Xylophon gleichen. Sie werden durch genau abgestimmte Glasröhren hervorgerufen. Die Instrumente sind aus dem harten und zähen Jenaer Geräteglas hergestellt, das starker Beanspruchung ausgesetzt werden kann, ohne Schaden zu leiden.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Berlin begann seine Festaufführungen anläßlich der 700 Jahrfeier der Stadt mit einer Wiedergabe der ersten in Berlin aufgeführten, erhaltenen Oper „Polifem". Zahlreiche weitere festliche Veranstaltungen schlossen sich an. Sehr erfreulich ist, daß man sich dabei mit besonderem Nachdruck des „Freischütz" erinnerte.

Frankfurter Museums-Gesellschaft e. V.

Konzertveranstaltungen 1937/38

12 Freitags-Konzerte

Städtisches Orchester (Opernhaus- und Museums-Orchester)

Dirigent: Franz Konwitschny und 3 Gastdirigenten, darunter Prof. Dr. Willem Mengelberg

ein Gastkonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler

1. 24. 9. 37 Solist: Alfred Hoehn, Klavier
2. 24. 10. 37 Solist: Hugo Kolberg, Violine
3. 29. 10. 37 Solist: Ludwig Hoelscher, Cello
4. 12. 11. 37 Solist: Alfred Cortot, Klavier
5. 3. 12. 37 Solistin: Guila Bustabo, Violine
6. 7. 1. 38 Solist: Albert Spalding, Violine
7. 16. 1. 38 (Sonntag) Gastspiel des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwängler
8. 21. 1. 38 Solist: Gerhard Hüsch, Gesang
9. 4. 2. 38 Gastdirigent: Willem Mengelberg
10. 18. 2. 38 Solist: Edwin Fischer, Klavier
11. 25. 3. 38 Solistin: Gertrude Pitzinger, Gesang
12. 8. 4. 38 Solist: Robert Casadesus, Klavier

4 Sonntags-Konzerte

Verstärktes Orchester des Reichsenders Frankfurt

Dirigent: Hans Rosbaud

1. 24. 10. 37 Solistin: Erna Berger, Gesang
2. 12. 12. 37 Solist: Gaspar Cassadò, Cello
3. 13. 2. 38 Solist: Walter Gieseking, Klavier
4. 13. 3. 38 Solist: Georg Kulenkampff, Violine

8 Kammermusik-Abende

1. 22. 10. 37 Klavier-Quartett Borries / Winfried Wolf
2. 5. 11. 37 Strub-Quartett
3. 19. 11. 37 Kammermusikkreis für alte Musik Wenzinger-Scheck
4. 10. 12. 37 Stroß-Quartett
5. 14. 1. 38 Quartetto di Roma
6. 11. 2. 38 Frankfurter Kammermusik-Vereinigung des Opernhaus- und Museums-Orchesters Am Flügel: Hans Rosbaud
7. 4. 3. 38 Calvet-Quartett
8. 18. 3. 38 Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester

Sonderkonzert, Montag, den 18. Oktober 1937 Augusteum-Orchester Rom, unter Bernardino Molinari

Der Heidelberger Konzertwinter 1937/38

Gesamtleit.: Generalmusikdirektor Kurt Overhoff

I. 6 Städtische Symphoniekonzerte

1. 3. Nov. 1937: Kaminski: Dorische Musik für Orch. Chopin: Klavierkonzert c-moll. Dvořák: V. Symphonie c-moll. Solist: Raoul von Koczalski.
2. 13. Dezember 1937: Haydn: Symphonie G-dur Nr. 100. Beethoven: Klavierkonzert Es-dur. Mozart: Symphonie Es-dur (K. V. 543). Solist: Alfred Lueder.
3. 17. Jan. 1938: Respighi: Fontana di Roma. Pizzetti: Konzert für Cello mit Orchester. Berlioz: Symph. op. 16 Harald in Italien. W. H. Trampler (Bratsche). Solist: Enrico Mainardi.
4. 14. Febr. 1938: J. S. Bach: Suite D-dur Nr. 3. Kattnigg: Klavierkonzert op. 15. Trapp: V. Symph. F-dur. Solistin: Lubka Kolessa.
5. 7. März 1938: Fortner: Symphonia concertante für Orch. Tschaikowski: Violinkonzert D-dur op. 35. Brahms: IV. Symph. c-moll op. 98. Solist: Hugo Kolberg.
6. 25. April 1938: Debussy: L'après midi d'un Faune. Françaix: Klavierkonzert mit Orch. Strauß: Symphonia domestica. Solist: Jean Françaix.

II. 5 Musikalische Morgenstunden

7. Nov. und 12. Dez. 1937, 16. Jan., 6. März und 24. April 1938.

III. Sonderkonzert des Richard Wagnerverbandes Deutscher Frauen. Ortgruppe Heidelberg

23. Febr. 1938: Werke von Richard Wagner und Siegfried Wagner.

IV. 3 Kammermusikabende

1. 26. Nov. 1937: Zernick-Quartett.
2. 11. Jan. 1938: Calvet-Quartett.
3. 2. Febr. 1938: Queling-Quartett.

V. 2 Konzerte des Kurpfälzischen Kammerorchesters, Leitung: Konzertmeister Adolf Berg

1. 19. Okt. 1937. Solist: Prof. Alfred Hoehn.
2. 21. März 1938. Solist: Prof. Günther Ramin.

VI. 3 Konzerte d. Bachvereins, Leit.: Prof. Dr. Poppen

1. 29. Okt. 1937: Lieder-Abend Karl Erb.
2. 5. Dez. 1937: Gerh. Frommel: „Herbstfeier".
3. 13. März 1938: Brahms: „Deutsches Requiem".

VII. Haydn - Schumann - Fest der Stadt Heidelberg

28. bis einschl. 31. Mai 1938.

BELIEBTE CHÖRE!

RICHARD WETZ

Drei Weihnachts-Motetten

für unbegleiteten gemischten Chor
Werk 58

Nr. 1: Und das Wort ward Fleisch
Nr. 2: Also hat Gott die Welt geliebet
Nr. 3: Singet frisch und wohlgemut

Partitur: Nr. 1 u. 2 je RM —.60, Nr. 3 RM 1.—
Nr. 1 — 3 vollständig RM 1.80

Stimmen: Nr. 1 u. 2 je RM —.15, Nr. 3 RM —.25
Nr. 1 — 3 vollständig je RM —.30

»Das schönste Erlebnis boten die drei Weihnachts-Motetten von Richard Wetz mit ihrer gewählten im Dienst des Ausdrucks stehenden Harmonik«

(Aus einem Bericht über ein Weihnachtskonzert im Berliner Dom im VB)

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Der Deutschlandsender übertrug aus der Singakademie den Abend „Kompositionen J. S. Bachs für Markgraf Christian von Brandenburg", den Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester durchführte.

Die Hausmusik-Veranstaltungen des Reichssenders Königsberg, die vornehmlich der zeitgenössischen Musik dienen, gedachten kürzlich Dietrich Buxtehudes und Chr. W. Glucks mit der Wiedergabe unbekannter Hausmusik der beiden Meister.

Der Reichssender Leipzig brachte an neuer Orgelmusik von Georg Winkler: op. 27 Passacaglia in e-moll und von H. Lampert: Fantasie und Passacaglia in c-moll.

Im Rahmen einer deutschen Sendung des Prager Senders gelangt im Oktober dieses Jahres eine nachgelassene Oper von Anton Dvořák zur Uraufführung. Die Oper heißt „Alfred" und baut sich auf einem deutschen Text auf. Bei einer Sichtung des Nachlasses fand Dvořáks Sohn erst jetzt das bisher nirgends gespielte Werk.

Der Reichssender Berlin bot eine Buxtehude-Stunde unter Leitung von Joachim Altemark.

Der Reichssender Leipzig brachte Orchester- und Kammermusikwerke von Hans-Hendrick Wehding.

Sigfrid Grundeis spielte in letzter Zeit mit großem Erfolg in den Reichssendern Berlin, Königsberg, Saarbrücken, Köln, München, Leipzig, sowie im Deutschlandsender und im Landessender Danzig.

Der Reichssender Stuttgart nahm Albert Lortzings „Wildschütz" erfreulicher Weise in sein Programm auf.

Der Reichssender Breslau und Radiojournal Prag vermittelten kürzlich neue Lieder des hoffnungsvollen Sudetendeutschen Max Pfeiffer durch die ausgezeichnete Sängerin Emmy Loose.

Casimir von Paszthorys Musik zu Andersens „Die wilden Schwäne" kommt dieser Tage im Kurzwellensender Berlin unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Im Radio Wien erklang seine Sonate für Klavier und Cello, die auch im Reichssender Berlin zur Aufführung kommt. Stuttgart lud den Komponisten zur Begleitung einer Stunde eigener Lieder ein, der Reichssender Breslau plant eine ähnliche Veranstaltung.

John F. Royal, Programmdirektor der größten amerikanischen Rundfunkgesellschaft National Broadcasting Company in New York, die mehr als 130 Sender bedient, befindet sich auf einer Studienreise durch Europa. Er wurde dieser Tage vom Reichsintendanten des deutschen Rundfunks, Dr. Glasmeyer, empfangen. In eingehender Besprechung gemeinsam mit dem Intendanten des Deutschen Kurzwellensenders, Dr. Kurt von Boeckmann, wurden verschiedene neue Möglichkeiten des Programm-Austausches geschaffen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Regensburger Domspatzen haben auf ihrer Südamerikareise allerorts einen glänzenden Erfolg.

Carl Schuricht wurde von der Musikgesellschaft Utrecht eingeladen, eine Serie von acht Sinfoniekonzerten im kommenden Winter zu dirigieren. Auch von dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester erhielt Schuricht die Einladung, in diesem Winter in Amsterdam Konzerte zu dirigieren.

Der Leipziger Thomanerchor wird, wie bei einem Empfang von ungarischen Austauschkindern durch die Stadt Leipzig mitgeteilt wurde, voraussichtlich noch in diesem Herbst eine Südosteuropareise unternehmen.

Das Kölner Kammertrio (K. H. Pillney: Cembalo, R. Fritzsche: Flöte, K. M. Schwamberger: Gambe), das aus Anlaß der Einweihung des Kölner Pavillons in Paris mit großem Erfolg konzertierte, wurde erneut zu einem Konzert eingeladen, das im Rahmen der Deutschen Kulturwoche am 6. September in der Pariser Weltausstellung stattfindet.

Die im Oktober dieses Jahres zum 17. Male veranstaltete „Deutschkundliche Woche" in Danzig steht unter dem Thema „Musik und Volkstum". Namhafte Vertreter der deutschen Musikwissenschaft und des deutschen Musiklebens werden zu diesem Thema sprechen. Im Rahmen der Tagung sollen ferner einige bedeutsame musikalische Veranstaltungen stattfinden.

Die königlich Vlamsche Oper in Antwerpen eröffnet die Winterspielzeit 1937/38 mit einer Aufführung des „Lohengrin". An weiteren deutschen Opern erscheinen im Spielplan: „Der fliegende Holländer", „Tristan und Isolde", „Rosenkavalier", „Zauberflöte", „Cosi fan tutte" und eine Neuinszenierung des „Ring".

Der westdeutsche Pianist Dr. Karl Lenzen errang auf seiner neunten England- und Irlandreise starken Erfolg u. a. mit einem Rundfunkkonzert, das drei Ur- und drei Erstaufführungen von Werken der rheinländischen Komponisten K. H. Pillney (Köln), Egbert Grape (Köln), K. L. Müller (Düsseldorf) und zwei ihm gewidmete Kompositionen von Alec Rowley (London) und Walter Niemann (Leizpig) enthielt.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1937: 2533. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1937 HEFT 10

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Cosima Wagner: „Briefe an Ludwig Schemann", herausgegeben von Bertha Schemann. Band 59 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg:

Ich glaube, Sie wissen genug von meinem Leben, werther Herr und Freund, um nicht über mein Schweigen zu erstaunen. Auch verlasse ich mich auf die Bilder[1], um Ihnen immer das Beste zu sagen. Was Sie mir von dem Portrait meines Mannes mittheilen, stimmt durchaus mit meiner Empfindung überein, es ist ein andrer Wagner als der, den die Meisten kennen, und gewiß der Wagner unserer Gemeinde. Von dieser waren einige Glieder jüngst hier beisammen, und Wolz. wird Ihnen gesagt haben, wie wir Sie vermißten. Unter den Besten ein Bester erfreute uns Glasenapp mit einem Besuch; Porges ist auf einige Zeit hier und hilft Jäger über eine schwierige Lebensphasis hinweg. Wir erwarten Richter, und ich hoffe, daß er den Tristan in London mit Jäger bringt. Brandt ist in vollster Maschinenthätigkeit, und wie er neulich sagte, das Theater habe sich um so und soviel gerückt, was aber nichts zu bedeuten habe, dachte ich: von der Welt ab, dem Wald zu gewendet. Denn mit der Welt können wir nur insofern zu schaffen haben, als einzelne Glieder aus ihr heraus zu uns sich flüchten, und wir dann unsere Gliederung von den Eingeweihten bis zu den Fremden mit der größten Consequenz durchführen. Ich lege einen Brief unseres Freundes Stein bei, der Ihnen zeigen wird, wie wir dieses Thema bereits im Sinne einer höheren Menschlichkeit miteinander verhandelt haben. Seine Arbeit über die Wanderjahre ist ausgezeichnet. Wie freue ich mich aber auf die Lösung der Aufgaben, welche Sie Sich gestellt haben. Es freut mich, wenn unter uns Einige sich dem Leben mit ihren Betrachtungen zuwenden, und das thun Sie, indem Sie diese Künstlergestalten hervorsuchen und sie darstellen wollen. Eine französische Revue, welche Briefe von G. Sand an meine Mutter brachte, führte mir auch Darstellungen aus dem französischen Leben zu; das Geschilderte war nicht schön, die Schilderung aber zeugte von so vieler Wahrhaftigkeit, Objektivität und Beobachtungsgabe, daß ich mit meinem Manne es beklagte, daß die Deutschen nicht die Fähigkeit mehr zu besitzen schienen, Dinge zu sehen, und wie sie sie sehen, wiederzugeben. Das würde uns Bayreuther immer nichts angehen, aber auf die Fähigkeit schließen lassen, überhaupt zu beachten, dann zu achten und zu verehren, da ihnen doch noch Ehrfurcht-Gebietendes geboten werden durfte. Glasenapp wird den Blättern zwei Kapitel aus dem Buch des Grafen G(obineau) übersetzen, sie betreffen das persische Theater und haben uns wahrhaft gefesselt und in Staunen gesetzt. Aber — ich komme darauf zurück — Ihr Gedanke, ich möchte es beinahe Ihr Programm nennen, ist einer der glücklichsten und wird den Blättern das Lebendige, Persönliche zusichern. Wie schön würden sich auch Nebenfiguren (etwa Hölderlin) da einreihen und ihr Platz ihnen darin angewiesen werden. Wie vortrefflich wird Ihre Auffassung von Goethe mit der Darstellung der Wanderjahre stimmen! Über Schopenhauer hat Wolz.(ogen) mir eine Arbeit mitgetheilt, welche interessant zu sein scheint. Ich möchte es gelänge uns nun, den „Alles draußen schlecht Machenden" — aber auf dem Grund unserer Erkenntnis — zu finden. Ein Kritiker, welcher Konzert-Anstalten, Conservatorien, Klassiker-Ausgaben, Schauspielkunst, Bildende Kunst vornähme, wie einst die Dirigenten vorgenommen wurden. Alles bis zu den Universitäten hinauf, aber in meisterlicher untadeliger Form. Diesen wird man nicht entdecken; die sich damit befassen, suchen etwas draußen, und müssen sich damit abfinden. — Die Art wie Sie arbeiten, oder wie die Arbeit bei Ihnen wird, verstehe ich vollkommen, es geht mir mit der Arbeit des Lebens genau so; was mich einnimmt, davon bekommt wohl keiner etwas zu hören, es wird; das Spät-Künftige, davon läßt sich reden, wie von Cherubini und Goethe! — Mein Mann und die Kinder grüßen herzlichst, und ich entsende Ihnen, lieber Freund, das Beste was es giebt an Gesinnung und an Wünschen für Ihr Wohl und Ihre Zufriedenheit.

14. Juli 1881. C. Wagner.

*

Werther Herr und Freund!

Durch unseren Freund Wolzogen hatte ich erfahren, wie eingehend Sie Sich mit meinem Vater beschäftigt haben, und ist mir dies, auch ohne daß ich Ihre Arbeit kenne, von großem Werthe. Gewiß ist es nicht leicht, seiner Persönlichkeit im Leben und in der Kunst gerecht zu sein. Vielleicht dürfte am ehesten die Aufzählung seiner Wohlthaten, die Aufzeichnung seiner Werke und die Betrachtung, daß er völlig besitz- und heimatlos schied, nachdem ihm gleichsam die ganze Welt offen gewesen, zur Erfassung des Bildes verhelfen. Wenn es mir

[1] Bilder der Familie Wagner.



wohl begegnet ist, daß vornehme Naturen mit ironischem Lächeln des Mißbrauches gedachten, dem sie anheimgefallen, so will er mir als der Einzige erscheinen, dem es selbst im tiefsten Innern nicht möglich war, eines gegen ihn begangenen Unrechtes sich bewußt zu werden. Wohl hat er in die Welt geblickt wie alle, die über diese Welt hinaus zu fühlen befähigt sind, doch — war es das innig kindliche Christenthum, welches er im Herzen trug, oder war es sein ureigenstes Selbst, ich weiß es nicht — nie hat er diesen allgemeinen Blick im besonderen Falle geübt. Das Bedürfnis, sich nicht als bedeutender zu empfinden als seine Mitlebenden, war ebenso groß als das, ihnen zu helfen, und so sehen wir ihn alles, was nur einen Namen in der Kunstwelt jetzt trägt, aus der Unbekanntheit hervorziehen, und wo nur eine Regung der Begabtheit sich zeigte, diese mit aller Gewalt der kräftigen Liebe zu stärken, ja völlig auszufüllen suchen, und war der Quell der Wehmuth bei ihm die immer gewaltsam zurückgedrängte Erkenntnis, daß vieles doch nicht so geworden, wie er es hoffte, also nicht so war, wie er es begrüßt hatte. Er glaubte an die Vereinigung der Edlen zur Erbauung der Stadt Gottes. Die Vereinsamung dieser Erbauung hat gewiß zu dem gehört, was ihn innerlich weltabwendig machte, ohne den menschenfreundlichen Zug erschüttern zu können, der nun ohne Hoffnung ferner aus ihm strahlte, wie wir beim Sinken der Sonne es gewahren, daß rosige Wölkchen noch den Himmel beleben, da es denn schon Nacht wird. Auch seine Werke sind ein Theil dieses menschenfreundlichen, mittheilsamen Zuges, er hat in ihnen immer zu jemandem geredet; mehr ein Außersichkommen als ein Insichversenken, wenn Sie wollen; daß der Jemand aber sich nicht fand, um ihn anzuhören, das war ungerecht bis zur Grausamkeit, denn was er zu sagen hatte, war hoch und edel.

Möchten Sie aus diesen Zeilen ersehen, werther Freund, wie Ihre Gefühle für meinen Vater von mir erfaßt und aufgenommen worden sind.

Haben Sie Dank auch für Ihre so freundlichen Worte für mich selbst und lassen Sie mich hoffen, daß Ihre Gesundheit sich gestärkt und gefestigt hat. Bleiben Sie unsern Blättern treu, ich bitte Sie herzlichst darum; sie legen ein schönes Zeugnis ab von Muth und Begeisterung.

Nun leben Sie wohl, grüßen Sie Ihre Gattin schönstens von mir; es ist ein freundlicher Gedanke, neben dem sinnenden, geistig versenkten Manne die liebende Frau zu wissen, die sein denkendes Leben theilt und erleichtert. So sehe ich Sie jetzt befriedigter als in früheren Zeiten und freue mich dessen, wenn ich auch weiß, daß die Lebensschläge nicht minder deshalb empfunden werden. So empfangen Sie auch den Ausdruck meines Mitgefühles für den Verlust Ihres Vaters und glauben Sie an meine treue Anhänglichkeit.

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz" - Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

PS. Ganz unaussprechlich hat mir Ihre Spende für den Stipendienfonds wohlgetan, da die Vernachlässigung dieser Stiftung mir ein großer Kummer ist.

Bayreuth, 22. Oktober 1866. C. Wagner.

E H R U N G E N

Der Führer hat Prof. Dr. Fritz Stein und Prof. Bruno Kittel, den Musikveranstaltern der Olympiade, das Olympia-Ehrenzeichen 1. Klasse verliehen.

Auf Anregung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels ehrte die Stadt Berlin anläßlich ihrer 700-Jahrfeier den Komponisten Paul Lincke durch Verleihung der silbernen Plakette der Stadt Berlin, die mit einem Ehrengeschenk verbunden ist.

In Neapel ist die Errichtung eines Caruso-Denkmals geplant.

Hessische
Landesmusikschule Darmstadt
(seither Städtische Akademie für Tonkunst)
Direktor: Bernd Zeh

Fachschule und Fachvorschule:
für alle Zweige der beruflichen Musikausübung

Musikschule: für Musikfreunde

Musiklehrer-Seminar

Theaterschule (Oper, Schauspiel, Chorgesang)

Chorleiterschule: Umschulungs- und Fortbildungskurse für Musiklehrer und Musiker

Orchesterschule

Auskunft u. Anmeldungen jederzeit i. Sekretariat,
Darmstadt, Elisabethenstr. 36, Fernruf 7731

seit 1868
NEUPERT
Das Zeichen der Qualität
Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

Professor Dr. Willibald Gurlitt-Freiburg wurde auf Grund seiner Verdienste um die altniederländische Musikgeschichte zum ordentlichen Mitglied der Vereinigung voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis in Amsterdam ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Stadt Münster hat einen Musikpreis in Höhe von Mk. 500.— gestiftet, der alljährlich an den besten Musikschüler verliehen werden soll.

Bad Orb wiederholt auch im Jahre 1938 seinen Musikwettbewerb zur Gewinnung und Förderung guter deutscher Unterhaltungsmusik.

Der Senat der Freien Stadt Danzig hatte zu Beginn des Jahres ein Preisausschreiben zur Förderung Danziger Komponisten erlassen. Der Prüfungsausschuß, bestehend aus den Herren Dr. Goergens, Direktor der Landeskulturkammer, KM Georg Pilowski vom Staatstheater Danzig, KM Walter Schumacher, Fachgruppenleiter Hugo Sconik und dem Musikschriftleiter des Danziger Vorposten Dr. Erich Lindow hat nun den 1. Preis dem Solocellisten Johannes Hannemann vom Staatstheater Danzig für sein Klavierquintett zuerkannt. Den 2. Preis erhielt A. W. Paetsch für sein Streichquartett in f-moll, den 3. Preis Werner Schramm für sein Streichquartett Nr. 2. Ferner wurde Ella Mertins Sonate im alten Stil für Klavier und Violine in c-moll zur Uraufführung angenommen. Sämtliche vier Werke werden in einem Konzert der Landeskulturkammer Danzig der Öffentlichkeit vorgestellt.

Ein Preisausschreiben für geeignete Rundfunkkompositionen veranstaltet im Herbst die Leitung der Prager deutschen Rundfunksendungen. U.

Toscanini hat die 2500 Dollar, die er für die Übertragung seines Konzertes von der National Broadcasting Co. in Newyork erhielt, für den Umbau des Salzburger Festspielhauses gestiftet.

Der Verkehrsverein der Stadt Greiz hat ein Preisausschreiben für ein Heimatlied erlassen.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die „Deutsche Musikkultur“ und die Zweimonatsschrift „Musik und Volk“ werden mit Wirkung vom Oktober ab zusammengelegt.

Der Opernverlag Thomas Bauer-Seranos (Serano-Verlag) in München hat die vieraktige Renaissancekomödie für Musik „Catella“ („Die überlistete Frau“) von Roderich von Mojsisovics in Verlag genommen. Der Klavierauszug der Oper erscheint im Herbst.

Dem heutigen Heft liegen wieder eine Reihe Prospekte bei, die der Beachtung unserer ZFM-Leser besonders empfohlen werden. Der Musikverlag Eulenburg-Leipzig zeigt in einem vollständigen Verzeichnis seine bekannte und allgemein geschätzte Kleine Partitur-Ausgabe an. Auf erstmalige Ausgaben von Kostbarkeiten alter Musik weist der Musikwissenschaftliche Verlag-Leipzig in einem stattlichen Prospekt „Editio Princeps“ hin. Verlag H. Moeck-Celle läßt in seinem Prospekt über „Die Lehre vom Kontrapunkt“ (eine neue Übersetzung des Fux'schen Werkes) einen Aufruf zur Subskription an die Musikfreunde ergehen. Die Flügelfabrik Neupert in Nürnberg macht die Leser auf die Vorzüge ihrer Cembali aufmerksam.

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. A. Seifert: Rasse und Musik (Generalanzeiger für Stettin, 1. 9.).

Erich Valentin: Ein deutscher Musiker. Gedenkworte zum 100. Geburtstag Hans Sommers. („Völk. Beobachter“, München, 19. 7.):

Wenn man in den noch unveröffentlichten Lebenserinnerungen, in den Briefen, in den Aufsätzen und schöpferischen Arbeiten, den Opern, Liedern und instrumentalen Werken Hans Sommers blättert, fühlt man sogleich, daß es sich bei diesem Musiker, den Undank zur Vergessenheit verdammt hat, um eine künstlerische Persönlichkeit handelt, deren Wirken und Schaffen in der ganzen musikalischen wie kulturellen Entwicklung des 19. Jahrhunderts ganz abseits von den dieses Zeitalter der inneren Krisen durchteilenden modischen Strömungen steht und in den Grundgedanken und weltanschaulichen Formen unmittelbar in unsere Zeit hineinspielt.

Sommer, der am 20. Juli 1837 in Braunschweig geboren wurde, war eigentlich Mathematiker und Physiker und brachte es in dieser durch seine Arbeiten über Dioptrik ausgezeichneten Tätigkeit bis zum Direktor der Technischen Hochschule seiner Vaterstadt. Der im Innern selbstgewählte Beruf aber war die Musik, der er, vor allem seit

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikkammer, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Cottbus	Stadttheater	1 IV. Horn mit Neben-Instr.		RM 280.-	1. X. 37	Orchester-Obm. d. Stadttheaters Cottbus
Detmold	Lipp. Landestheat.	1 I. Trompete			4. X. 87	Kapellmeister Hans Vogt, z. Zt. Arnsberg, Westf. H. Göringstr. 13
Guben	Stadttheater	1 I. Konzertm. 1 I. Geiger (Bläser) 1 I. Flöte (N.-I. Saxophon) 1 I. Klarinette 1 II. Klarinette (N.-I. Saxophon) 1 I. Fagott (N.-Instr. Klavier) 1 I. Trompete			1. X. 37	Intendanz des Stadtth. Guben
Hof/Saale	Grenzlandtheater	1 I. Violine 1 Solo-Cello 1 Streichbaß 1 I. Klarinette 1 I. Horn		Led. RM 170.- Verh. 180.—		Intendanz des Grenzlandtheat., Hof/Saale
München	Konzertverein München e. V. (Philharmoniker)	1 Geige		Led. RM 215.- Verh. RM 250.-	1. XI. 87	Konzertverein München e. V. Türkenstr. 5 Tonhalle
Plauen	Städt. Orchester	1 II. Konzertm. 1 Vorgeiger der II. Violine		1. X. 87		Städt. Theater-amt Plauen

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikkammer.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

1884, in dreifacher Funktion diente: als ſchöpferiſcher Muſiker, als Organiſator und endlich als Hiſtoriker. Ihm verdankt die Muſikwiſſenſchaft den Hinweis auf die Beſtrebungen der frühdeutſchen Oper des 18. Jahrhunderts (Schürmann). Seine organiſatoriſchen Leiſtungen reichen weit über die engen Grenzen einer fachlichen Diſziplin hinaus. Sie ſind die in Wirklichkeit umgeſetzten Konſequenzen ſeiner Lebenserfahrungen. Einmal — und dieſes Thema beſchäftigte ihn in allen Varianten bis an ſein Lebensende — handelt es ſich um die ſozialen Intereſſen des zu ſeiner Zeit noch nicht geſchaffenen Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten, zum anderen um die Wertgeltung der Muſik im Lebenskreis des Volkes überhaupt. Wenn wir all die Vorausſetzungen an Hand der vorliegenden Briefe und Aufſätze verfolgen, kommen wir zu dem Schluß, daß die berufsſtändiſche Anerkennung des ſchöpferiſchen Muſikers auf die von Sommer geleiſtete Vorarbeit zurückgeht. Seine ſozialen Aufſätze bezeugen es.

Es erſcheint unfaßbar, daß Sommer in ſeinem Aufſatz über die „Notlage der deutſchen Tonſetzer" den lapidaren Satz ſchreiben mußte: „Gewiß iſt die geſchäftliche Verwertung der Muſik ungemein einträglich: viele Tauſende haben davon ein reichliches Auskommen. Nur eben die Autoren nicht." An geſchichtlichen Beiſpielen, angefangen mit Bach und abgeſchloſſen mit Wagner (dem er übrigens, wie aus ſeinen Lebenserinnerungen und köſtlich zu leſenden Wagner-Reminiſzenzen hervorgeht, naheſtand), belegt er ſeine Behauptung, die er nicht müde wird, immer erneut zu wiederholen. Die lange Kette ſeiner Aufſätze, die bis in das Jahr 1908 reichen, iſt mit Zahlen und Belegen durchſetzt. Die mit Nachdruck betriebene Forderung der Gewährung einer ſozialen Obhut des ſchaffenden Künſtlers wurde erfüllt. Auf Sommers Idee geht die von ihm gemeinſam mit Friedrich Röſch und Richard Strauß 1903 vollzogene Gründung der „Genoſſenſchaft Deutſcher Tonſetzer" zurück.

Die Geſichtspunkte, unter denen Sommers Anſchauungen ſtanden, waren keineswegs nur wirtſchaftliche. Im Weſenskern ging es ihm um das Kulturelle. Zwei ſeiner bedeutſamſten Aufſätze „Die Wertſchätzung deutſcher Muſik" (1898) und „Muſik im Volkshaushalt" (1908) weiſen darauf hin. Das hohe Ziel, das Sommer vor Augen hat, iſt das: „Es lohnt ſich auch heute noch, das Gute und Schöne auch den Unbemittelten, die vielfach die dafür Empfänglichſten ſind, ſo früh wie möglich zugänglich zu machen. Die geiſtigen Werte ſind für die ganze Nation geſchaffen, nicht nur für Privilegierte." Dieſe gerade, geſinnungstreue Haltung hat Sommer bis zu ſeinem Tode (1922) bewahrt.

C. G. Röder AG Leipzig

Musikaliendruck seit 1846



Notenstich, Notensatz,
Notendruck, Titeldruck,
Belichtungsverfahren,
Buchbinderei

Diesen Wesenszug bewundern wir auch an seinem eigenen Werk. Sommer, ein Schüler Grimms (des Göttinger Brahms-Freundes), A. B. Marx', Meves' und Liszts, steht auf der von Liszt und Wagner kommenden Linie, ohne daß er dabei in jene sklavische Nachahmungsmanie verfällt, die die traurige Wagnernachfolge kennzeichnet. Er hat Wagners Forderung des musik-dramatischen Gedankens verstanden, so, wie ihn Wagner ausgeführt wissen wollte, in dem Sinne, daß er nicht auf dem Boden der Tatsachen stehen blieb, sondern (wie Pfitzner) weiterbaute. Daß es ihm gelang, auf dieser Grundlage Eigenes zu schaffen, ist Zeugnis genug, daß wir dankbar dafür sein müßten, Werke zu besitzen, die durchaus den Anspruch erheben können, als zeitgenössisch zu gelten. Nennen wir nur von seinen zehn Bühnenwerken die dramatisch neue Wege einschlagenden Märchenopern „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neiße", „Riquet mit dem Schopf" und „Waldschratt", deren Dichtung aus der Feder Eberhard Königs stammt, oder den genialen „Münchhausen" Wolzogens.

Es wäre — nicht nur im Hinblick auf den hundertsten Geburtstag Sommers — an der Zeit, daß wir uns dieses Künstlers und Musikpolitikers, der sich der Gunst Wagners und Liszts und der Wegkameradschaft eines Chamberlain, Wolzogen und Schillings im gemeinsamen Kampf für das Erbe von Bayreuth erfreuen durfte, wieder erinnern.



Hindenburgspende

Generalfeldmarschall v. Mackensen richtete an den Geschäftsführer der Hindenburg-Spende, Dr. Karstedt, folgendes Schreiben:

„Falkenwalde, den 29. 8. 1937.

Sehr verehrter Ministerialrat Dr. Karstedt!

In den Zeitungen lese ich, daß das Kuratorium der Hindenburg-Spende zum 90. Geburtstage meines verewigten Freundes und Waffengefährten Hindenburg erneut zum Opfern aufgerufen hat.

Die Hindenburg-Spende besteht zehn Jahre. Häufig und rasch half sie den Veteranen, den Kriegsbeschädigten und den Kriegshinterbliebenen. Das weiß ich aus Erfahrung. Ich trete dem Wunsche des Führers u. Reichskanzlers für allseitige Beteiligung von Herzen bei.

Das Andenken Hindenburgs steht so hoch, daß man freudig opfert, damit notleidende Frontkämpfer und Hinterbliebene verdiente Erleichterung finden.

Einen meinen Verhältnissen angemessenen Betrag habe ich durch die Deutsche Bank und Disconto-Gesellschaft der Hindenburgspende zugewiesen.

Mit aufrichtigen Wünschen für Ihre Arbeit und verbindlichsten Grüßen

Ihr ergebener

v. Mackensen, Generalfeldmarschall"

Beiträge zur Hindenburg-Spende nehmen bis zum 30. September alle Banken, Postanstalten, Sparkassen und das Postscheckkonto der Hindenburg-Spende, Berlin Nr. 73800 entgegen.



Ein Erfolgsbuch ersten Ranges



J. D. Chamier

Ein Fabeltier unserer Zeit

Glanz u. Tragödie Kaiser Wilhelm II.

403 Seiten. Broschiert 5.75, Leinen 7.50

1. Tausend Nov. 1936	4.—7. Tausend April 1937
2. Tausend Dez. 1936	8.—18. Tausend Juli 1937
3. Tausend Febr. 1937	19.—30. Tsd. z. Zeit i. Druck

Deutsche Allgemeine Zeitung: „Es ist erstaunlich, wie der Engländer auch den deutschen Leser zu fesseln vermag."

Berliner Börsen-Zeitung: „Das Buch ist in seiner geistreichen Darstellung hochinteressant und lehrreich, nicht nur für den gebildeten Deutschen, der nach einem gerechten Urteil und nach der Erkenntnis der wahren Zusammenhänge als Lehre für die Zukunft strebt, sondern auch für das Ausland, besonders England, dessen unklare Politik gegenüber Deutschland in jenen Jahren scharfe Kritik findet."

Neue Freie Presse, Wien: „Die Schilderung der Persönlichkeit des Monarchen ist ein charakterologisches Meisterstück."

Jugend, München: „Alle jungen Deutschen, denen eine gesunde Entwicklung der Beziehungen zwischen den germanischen Brudervölkern England und Deutschland am Herzen liegt, mögen durch die Verbreitung dieses Buches Verantwortung beweisen."

Reichsverband Deutscher Offiziere, Berlin: „Ein Engländer unternimmt es, in diesem interessanten, sehr lesenswerten Buche die Zusammenhänge der deutschen Politik von der Zeit Bismarcks bis zum Ende des Weltkrieges mit vollem Verständnis für die Lage Deutschlands und mit gesundem Urteil darzulegen."

Nation und Staat, Wien: „Von besonderem Interesse ist die glänzende Schilderung des Verhältnisses zwischen dem grimmigen gekränkten alten Löwen Bismarck und dem romantischen Einhorn Kaiser Wilhelm. Es ist eine Schilderung, in welcher Kaiser Wilhelm rein menschlich genommen besser davonkommt als der gewaltige Kanzler und Schöpfer des Deutschen Reiches. Ausgezeichnet auch die Darstellung des Wechselspiels zwischen dem Kaiser und Bülow. Chamier ist der Ansicht, daß Bülow zwar der weitaus Schlauere, der weitaus Glattere und Gewandtere war, daß aber dem Kaiser weit mehr unverdorbener natürlicher Verstand und wahrhaft staatsmännischer Blick eignete . . . Auf jeden Fall ist das Buch ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Jahrhundertwende."

Das Echo, Wien: „Eine der glanzvollsten Leistungen aus der reichen biographischen Literatur der letzten Jahre."

Amalthea-Verlag / Wien IV



ZFM Archiv

Max Trapp

Geb. 1. November 1887

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1937 HEFT 10

Max Trapp.

„Naive Gegenstände sind das Gebiet der Kunst, die ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen sein soll."
Goethe.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

Gibt es eine „Berliner Schule"?

Die Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk eines Komponisten bedingt zunächst eine Betrachtung: Wie weit ist das Schaffen durch den kulturellen Umkreis der Familie oder der Heimat, durch geschichtliche Ereignisse, durch klimatische, rassische und somit auch dialektische Eigentümlichkeiten der Landschaft beeinflußt? Solche Zusammenhänge lassen sich besonders schwer herstellen, wenn das Objekt der Betrachtung ein Berliner ist. Die Musikgeschichte hat den Söhnen der deutschen Reichshauptstadt nur wenige Kränze geflochten. Auch das Kapitel über die letzte und vorletzte Generation Berlinischer Komponisten müßte erst geschrieben werden.

Stellen wir uns etwa den Stil eines Waldemar von Baußnern, eines Hugo Kaun, eines Friedrich E. Koch oder eines Paul Graener vor. Könnte man da nicht in gewisser Beziehung von einer „Neu-Berliner Schule" reden? Eine solche Formulierung fällt schwer, denn die Stilkreuzungen sind zu offensichtlich. Auch Max Trapp gehört zu diesen Berlinern jüngeren Datums. Was hat er mit ihnen gemein? — Nichts. —

Der komponierende Berliner des ausgehenden 19. Jahrhunderts hatte es gewiß nicht leicht. Im Brennpunkt des deutschen Musiklebens wurde er schon als junger Schaffender, vielleicht schon als Student immer wieder in den Streit der Meinungen gerissen. In Berlin war man gewohnt, die „zeitbewegenden Probleme" aus- und durchzupauken, vermeintlich Endgültiges auf die Bühne oder auf das Podium zu stellen. Nur die „Spitzenleistung", zuletzt auch der Rekord konnte dem Berliner imponieren. Das Wort „Provinz" war in seinem reichen Wortschatz die tötlichste aller Verachtungen. Dieser „atmosphärische Druck" auf den erregten Geistern ließ niemals nach. Er bedrückte auch unaufhörlich die schaffende Jugend mit der gefährlichen Verpflichtung zur Aktualität. Nirgendwo im Reiche war die Angst größer als hier, „ein Mann von gestern" zu sein.

Wollte man von einer „Berliner Schule" reden, so müßte man in gleichem Maße die Machtstellung der Berliner Hochschule in Betracht ziehen. In dieser akademischen Zucht lag etwas gut Preußisches. Nur die Unbegabten haben sich von ihm zum Kunstbeamten degradieren lassen. Die alte Generation verdankt ihre strenge, geistige Ausrichtung, ihren Ruf eines meisterlichen Könnens dem weit überragenden Kunstverstand eines Friedrich Kiel. Danach gerät dieser Hochschulkreis mehr und mehr in die Abhängigkeit von Max Bruch.

In dieser Hochschulatmosphäre wächst zunächst Max Trapp auf.

Elternhaus, Lehrer und Freunde.

Trapps junges Schaffen ist für den geschilderten Schlag Berliner Komponisten in der Brandungszone der Ereignisse besonders kennzeichnend. Mitten in der mächtig aufblühenden Kaiserstadt steht das Haus des wohlhabenden Vaters. In ihm treffen sich oft namhafte Musiker zu ernster Arbeit hinter den Notenpulten. Paul Juon als Bratscher und Otto Möckel als Cellist bahnen dem klavierspielenden elfjährigen Knaben von Bach und Mozart den Weg durch die Kammermusikliteratur bis zum „revolutionären" Reger und Debussy. Der entscheidende Eindruck dieser Jahre bleibt Mozart. An ihm entzündet sich der früh geweckte musikalische Spieltrieb Max Trapps. Er schüttelt zunächst jeden Zwang zu geordneter Arbeit ab. So kann sich Trapp heute rühmen, auf dem Realgymnasium wie in der strengen Schule Paul Juons ein ungeduldiger und schlechter Schüler gewesen zu sein.

Bald ist auch der junge, emsig notenschreibende Schwärmer vom Rausch der „modernen" Programmusik erfaßt. Seinen kompositorischen Arbeiten steht Juon mit wachsender Skepsis gegenüber. Vielmehr richtet sich das Interesse der Zünftigen und Autoritäten auf Trapps große manuelle Begabung. Rudorff entdeckt den Pianisten in ihm. So sieht sich der Siebzehnjährige, der bereits viel geschrieben hat, dabei aber auch etwas von einer großen Kapellmeisterlaufbahn träumt, zu seiner eigenen Überraschung eines Tages den energischen Händen Ernst von Dohnanyis „ausgeliefert".

Sieben Jahre dauert der Unterricht. Ein Zopf fällt nach dem anderen. In dieser großzügigen, produktiven, aber auch äußerst kritischen Lehre kehrt das Vertrauen zum eigenen Schaffen zurück. Das Fragment eines Satzes wird wieder zur Hand genommen. Aus ihm formt sich der Entwurf der 1. Sinfonie, den Trapp mit 26 Jahren vollendet.

Die Jugendwerke.

Uns interessiert an der Erscheinung Max Trapps in erster Linie das Schaffen der letzten Phase. Auf die Jugendwerke kann daher mit Rücksicht auf den notwendigen Umfang eines solchen Artikels nur ganz allgemein eingegangen werden. Als Fiedler die Uraufführung der Ersten in Berlin „wagt", zeigte der heftig entbrannte Streit, daß es um nichts Gleichgültiges geht. Man spricht viel und gewiß auch mit Recht von Epigonentum, aber man übersieht dabei doch, daß Trapp, im Gegensatz zur herrschenden Mode und bewußter als seine Umwelt von der Programmusik wieder zum Absoluten der Sonatenform hinstrebt. Etwas ganz Persönliches hat Trapp mit seiner Musik zu einem Puppenspiel aus Mörikes „Der letzte König von Orplid" zu Papier gebracht. Die Vertiefung in Klangliches, Dichterisches, Mythisches und Bildhaftes zeigt bei dieser „Gelegenheitsarbeit" eine stille, wohl kaum bewußte Liebe zur dramatischen Musik, die auch einem größeren Vorwurf gegenüber ihre Lebensfähigkeit hätte erweisen können. Von den Werken der Vorkriegszeit sind die Rhapsodie für Klavier (op. 10), der Prolog für Orchester (op. 11) und die Variationen für 2 Klaviere (op. 13) bekannt geworden. Das Nocturno für kleines Orchester stellt einen Wendepunkt dar. Die Loslösung von Strauß vollzieht sich zugunsten einer Vereinfachung des Notenbildes.

Zur zweiten Phase kann bereits die 2. Sinfonie gezählt werden. Noch ist in den Ecksätzen die heftig ausladende Geste vorhanden, die ihre Vorbilder in dem sinfonischen Schaffen von Brahms bis zu Strauß hat. Das Scherzo dagegen zeigt in seiner ganzen harmonischen und rhythmischen Durchbildung ein ganz anderes Gepräge, und das sichere, starke Wachstum, der breite Atem der melodischen Phrasen geben dem Adagio eine thematische Charakteristik, die von der Handschrift des Komponisten etwas sehr Wesentliches aussagt.

Die 3. Sinfonie ist eine Durchgangsstation. Ihre gebrochene melodische Linienführung erschöpft sich in einem Spiel mit Klangfiguren und in einer überraschenden Häufung von Taktwechseln. In dem folgenden Violinkonzert (op. 21) wird die freie sinfonische Form mit dem Solistenkonzert überlieferter Satzbegriffe in Einklang gebracht. Nach diesem Werke verzweigen sich die Wege. Die eine Linie führt zur Figuralmusik, die andere findet ihr schnelles Ende in dem kompakten Wurf der 4. Sinfonie. In ihr wird

noch einmal das ganz Perſönliche mit einer bis zum Fanatismus geſteigerten Heftigkeit ausgedrückt. Nach dieſer „klärenden" Ausſprache mit dem eigenen Ich konnte es zu einer weiteren Steigerung des Prinzips nicht mehr kommen. Die Vierte iſt Endentwicklung einer durch und durch individualiſtiſchen Kunſt, nach der der Schritt zum ſogenannten „Überperſönlichen" erfolgen mußte.

Der Trapp unſerer Zeit.

Die natürlichſte und unvermeidliche Reaktion nach einem ſolchen ſeeliſchen Sichausringen konnte nur die Rückkehr zu einem zweiſtimmigen Kontrapunkt ſein, wie ſie ſich in Trapps Klavierſonatine (op. 25), das Werk der 2. Wende, darſtellt. Sie zeigt jene Schreibweiſe, in der nicht mehr das Pſychologiſche, d. h. die harmoniſche, melodiſche oder rhythmiſche „Beichte" niedergelegt wird. Die Form wird nicht mehr zum Schlachtfeld heterogener Elemente gemacht. Sie ſoll nicht mehr zum „Stimmungsbericht" perſönlicher Erlebniſſe herangezogen werden; ſie wird nun wieder Grundlage für die Betätigung eines Spieltriebes, der als einfachſter, aber auch urſprünglichſter Ausdruck des abſoluten Muſizierens ſein Ziel in der ornamentalen Entwicklung der aus dem Thema gewonnenen Melodik und Rhythmik erblickt. Mit dieſer Wandlung erwacht auch wieder die Freude an einer Arbeit, die, dem Handwerklichen verbunden, ſich ganz auf die Spieltechnik des Inſtrumentes richtet. Trapps Klavier-Sonatine iſt ſchon in dieſer Hinſicht eine der beſten ſatztechniſchen Arbeiten der neuen Klavierliteratur. Zwiſchen Kontrapunkt und Arabeske ſchnurrt die einleitende Toccata ab, chromatiſch noch reich alteriert, doch völlig tonal in ihrer klaſſiſch ſymmetriſchen Zweiteiligkeit. Das phrygiſche Thema des Larghetto nimmt in ſehr ſelbſtändiger Polyphonie die Dreiteiligkeit der alten Aria wieder auf. Schlichtheit und Eindringlichkeit ergänzen ſich. Es wird weder archaiſiert noch mit Primitivität kokettiert. Eine brillante Etude ſtellt das Finale (in Rondoform) dar. Mit ſeinen geiſtreichen Ausweichungen in entlegene Tonarten findet es immer wieder ohne jede Konſtruiertheit den Anſchluß an die Grundtonart. Man muß dieſer liebenswürdigen und anregenden Arbeit beſondere Bedeutung beilegen, weil ſie in nuce die notwendige Vorbereitung und Neuordnung der Gedanken auf die Stilprinzipien der letzten Schaffensphaſe darſtellen.

Das Notenbild hat ſich weſentlich geändert. Die Gradlinigkeit im kontrapunktlichen Ablauf (1) wie in der akkordiſchen Viertelbewegung, das Flächige in der Entwicklung rhythmiſcher Figuren (2) bringen etwas Statiſches in die äußere Struktur und damit auch in die

Klavierkonzert (allegro 1. Satz)

Klav.
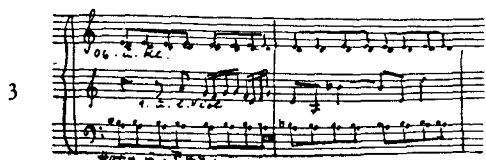
1
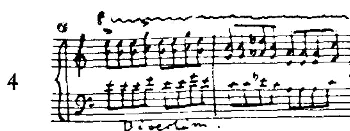
Orch.

2

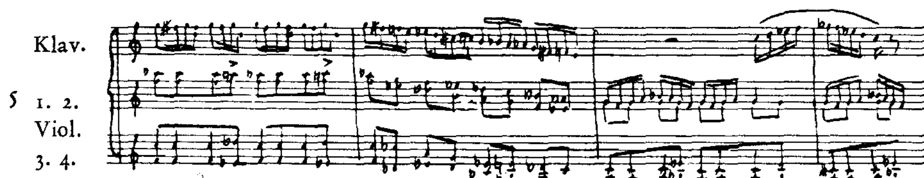
ſeeliſche Haltung. Dem figuralen Spieltrieb wird freilich volle Bewegungsfreiheit verſchafft. So betrachten wir bereits die Partitur des Klavierkonzertes mit ganz anderen Augen. Dieſes vehemente Werk 26 läßt in großem Ausmaße alles zum Zuge kommen, was in der Sonatine an neuer Technik und Objektivierung des Stiles erworben wurde. Für die letzten Werke Max Trapps, die den Form- und Ausdruckswillen einer neuen Zeit faſt diktatoriſch verkünden, werden die vorſtehend zitierten Takte aus dem Klavierkonzert geradezu „tonangebend".

Es ſind dieſelben Schriftzüge, die gleich am Anfang des Divertimento (op. 27) ſtehen (3). In ihnen wird mit dem gehämmerten Orgelpunkt der Mittel- und Oberſtimmen
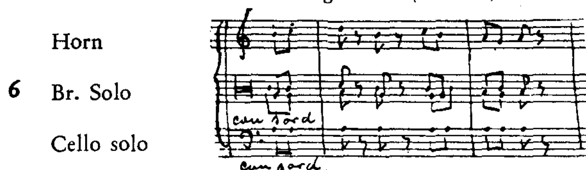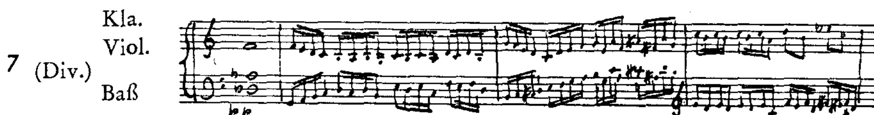




die Beweglichkeit einer an der Barockmusik orientierten Motiventwicklung sichtbar. Das concertante Element kommt wieder zum Recht. Dieses Divertimento ist nach den schwer gefügten Werken der mittleren Periode die natürlichste und erlösende Hinwendung zur Heiterkeit. Eine Spielmusik im besten Sinne des Wortes wurde hier geschrieben. Themen wie dieses (4) hatte die frühere sinfonische und kammermusikalische Arbeit Trapps nicht aufzuweisen. Diese ungemachte Fröhlichkeit kommt aus der Stimmung der Sonatine, mit der offensichtlich eine unerklärbare innere Hemmung überwunden wurde. Diese Aufgeschlossenheit Max Trapps für das Heitere löst plötzlich neue, produktive Kräfte. Auch das Beispiel (5) spricht dafür. Ein Stück von hoher Anmut ist die leicht exotisierende Serenata des Divertimento (6), ein kleines Meisterwerk an Erfindung und Sicherheit des



Andantino grazioso (Divert.)
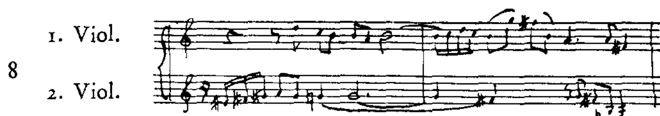


Aufbaus. Nach dem spritzigen Scherzetto, dessen kontrapunktische Geschäftigkeit auch an manche Vorbilder des „motorischen Zeitalters" erinnert (7), wird mit der fast somnambulen
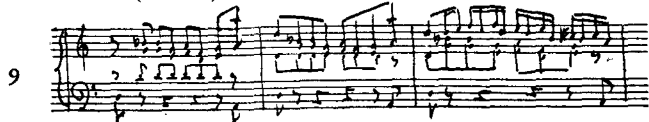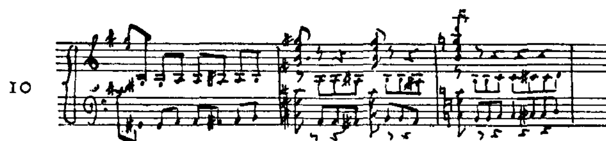


Stimmung der Aria ein verblüffender Gegensatz geschaffen. Dieses Stück zieht mit seinen fein gebogenen Stimmführungen (8), mit dem klanglichen Schimmer und der Verschwommenheit seiner reich durchwirkten Polyphonie noch einmal wie eine Erinnerung an die 3. Sinfonie vorüber. Als Tanzstück von unerhörtem Schwung fliegt das Finale auf. Sein Hauptthema (9) oder das derb betonte unisono (10) zeigt bereits die ganze Physiognomie des

Aria (Divert.)



Finale (Divert.)



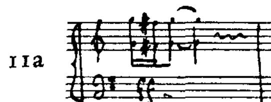
10


gereiften Trapp und des überlegenen Könners, der ſchon damals, in der Mitte der Vierzig, mit einem Schlage führend in die Reihe der jungen Komponiſten „aufrückte“.

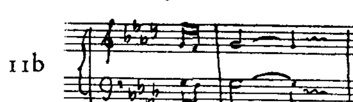
Das Ziel.

An die Stelle des Überwindenwollens und Überwindenmüſſens iſt jetzt die klare Ausrichtung auf ein Ziel getreten. Im Divertimento iſt es zum erſten Mal triumphal herausgeſtellt. Mit dieſem unbändigen Schwung einer neuerworbenen, innerlich freien Schaffenskraft entſtehen die folgenden Werke: die ſinfoniſche Suite op. 30, das Klavierquartett op. 31 und das Konzert für Orcheſter op. 32, die fünfte Sinfonie op. 33 und das Cellokonzert op. 34 in den Jahren 1933—37. Nehmen wir von den drei erſten dieſer Werke nur den Anfang (11a, b, c), ſo zeigt ſich ſchon aus dieſen wenigen Noten, daß ſich immer wieder

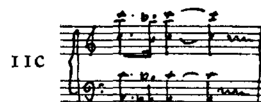
Sinfon. Suite

11a


Klavier-Quartett
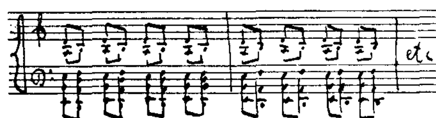
11b


Konzert für Orch.
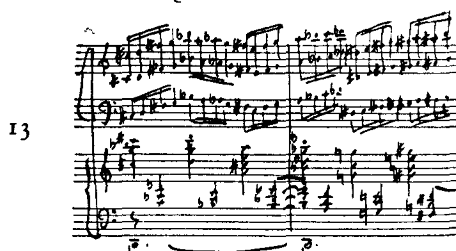
11c


dieſelben Energien behaupten. Der kurz geſchlagene Akzent, die „raſſelnden“ Kontrapunkte, die gerade Anlage flächenmäßig verbreiteter Rhythmen oder Viertelnoten, die das ſtählerne Gerüſt der Tonart darſtellen (12), das ſind Elemente, aus denen der fantaſtiſche Zug der Figurationen ſeine Kraft ſchöpft (13). Auch das geteilte oder vollendete unisono wird jetzt für die handfeſte Bauart der Eckſätze vorherrſchend.

Sinfon. Suite

12 Viol. Baß


Klavier-Quartett

13


Das Divertimento mit ſeinem friſch und z. T. auch frech fröhlichen Muſizierdrang, mit ſeiner immer noch unverhohlenen Freude an diſſonanten Zuſpitzungen hat in der ſinfoniſchen Suite ſein Gegenſtück. Die Formausmaße ſind freilich wieder größer geworden und auch die orcheſtrale Apparatur hat ſich erweitert. Der Grundzug wirkt dagegen ruhiger. Dieſes Werk iſt in gleichem Maße auf die gute Laune der Hörer und Spieler angelegt. Das Klavier-Quartett mit ſeiner Hinwendung zur reinen kammermuſikaliſchen Form bedingt eine neue, verſtärkte Konzentration auf Knappheit und Vereinfachung der Mittel. Das Sichheranfühlen an die Sinfonie unter den geänderten ſtiliſtiſchen Geſichtspunkten verlangt einen Abſtand. Auf dieſem Wege zur Sinfonie wurden das Divertimento, die ſinfoniſche Suite und auch das Klavier-Quartett wie Verſuchsballone vorgeſchickt.

Als unmittelbare Vorstufe zum klassischen Bau der 5. Sinfonie wird das Konzert für Orchester entworfen. Es ist fraglos der erste Gipfelpunkt der letzten Entwicklung. Als Furtwängler mit diesem op. 32 im Jahre 1935 an die Öffentlichkeit tritt, fliegt Trapp vor allem die helle Begeisterung der Jugend zu. Das Werk findet, wie kein anderes, die gleiche Aufnahme in allen maßgebenden Konzertsälen Deutschlands. Man spürt den starken, beherrschten Formwillen einer neuen Zeit. Das Stück schafft wieder „Rückgrat" durch die straffe Haltung jeder rhythmischen Bewegung. Der nervige, ungemein mobile Kontrapunkt hat allen satztechnischen „Schmuck" abgelegt. Es ist die spontane Äußerung eines unbefangenen Musizierens, das trotz aller Unverbindlichkeit das Melodische wieder zum höchsten Prinzip erhebt. Sicherheit der Proportionen und konsequentes „Durchhalten" auf ein formales Ziel ergeben die imponierenden, edlen Gliederungen dieses Satzbaues, in dem keine „Füllstimmen", kein aufgequollenes harmonisches Gewebe die Orientierung erschweren oder den Schwung belasten. In klarer Gegensätzlichkeit vollzieht sich der kraftvolle Aufbau der tutti-Stellen (14), deren Linien plötzlich durch eine bewundernswerte Leichtigkeit der Federführung verjüngt werden, um rein concertanten Episoden Geltung zu verschaffen (15). So wird mit

Orchesterkonz. 1. Satz

14 Blech / Str.

Konz. für Orch.

15

diesem Werke wieder die alte Form der Sinfonie concertante erneuert, deren wohltuende Geschlossenheit der Anlage auch unser wiedergewonnenes Verhältnis zur Barockmusik bedingt. Der Hauptsatz des Orchesterkonzertes ist dem Stil des concerto grosso am meisten nachgebildet. Das Finale greift dagegen auf die Symmetrie des klassischen Rondo zurück. Der Bau vollzieht sich nach dem Prinzip A—B—C—B—A, ohne irgendwie die Strenge des Schemas fühlbar werden zu lassen. Wir sagten: die Sehnsucht nach Klarheit und Einfachheit, nach ausgeglichenen Maßverhältnissen, nach innerer und äußerer Ordnung der Gedanken war das Ziel Max Trapps. Er hat es in seinem Orchesterkonzert erreicht, denn hier vereinen sich alle formal-künstlerischen Begriffe vom Musikalisch-Schönen, ohne jede kalte kontrapunktische Konstruktion.

Die letzten Werke.

Auf der Höhe dieses Könnens geht Trapp aber in der Vereinfachung von Form und Ausdruck noch weiter, als er im Jahre 1936 die Verbindung mit der Sinfonie wieder aufnimmt. Die fünfte (F-dur) Sinfonie ist das eigentliche Abbild dieser gesteigerten geistigen Diszipliniertheit. Auch im Ausland wirkt diese „Bereinigung" des Notensatzes wie die Erlösung von einem reichlich überalterten System. Henry Barraud schreibt in den deutsch-französischen Monatsheften 5/1937:

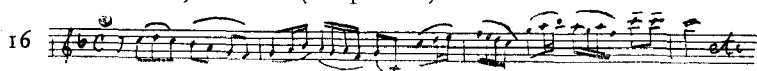
> „Es wäre auch gewiß nützlich, wenn man in Frankreich die gegenwärtige Ausrichtung der deutschen Musik kennen würde. . . . Eine Sinfonie von Trapp (die 5.), hat mich in dem Gefühl bestärkt, daß dieser Musiker durch Einfachheit und Klarheit seiner Komposition, durch den Geist des Maßes, der den Ausdruck seines Gefühls beherrscht und die ausgeglichene Gliederung seiner Werke nicht verfehlen würde, ein Pariser Publikum zu packen."

In Deutschland haben sich freilich schon wieder Stimmen geltend gemacht, die nach dem großen, allgemeinen Erfolg des Orchester-Konzertes in Trapps 5. Sinfonie einen „Rückschritt" feststellen mußten. Warum? Weil wir noch immer auf die Sensation im Konzertsaal als Hörer abgerichtet sind. Weil wir nichts für voll nehmen, was nicht nach irgendeiner Richtung hin verblüfft und den „Mut" zum Experiment aufbringt. Dieser Snobismus kann nur durch einen besseren Mut allmählich überwunden werden. Durch den Mut zur Einfachheit, zur Problemlosigkeit, zum Bekenntnis einer Bodenständigkeit, die im Tonalen wurzelt. Diesen Mut hat Trapp mit der unbeirrten Konzeption seiner Fünften aufgebracht und er hat etwas Entscheidendes damit getan, denn eine solche Musik muß alle Komplexe lösen, die Jahrzehnte des Nihilierens in uns hineingetragen haben. Max Trapp hat uns mit seiner Fünften einen Vorsprung nach der Richtung gegeben, in der das eigentlich Deutsche unseres Musizierens ewig verankert liegt. Er hat mit diesem Werke ein Wort eingelöst, das von ihm schon im Jahre 1922, also mitten im Tumult der atonalen Inflationskrise, eindeutig, klar und bedingungslos in den Spalten dieser Zeitschrift ausgesprochen wurde. Er schrieb damals, im Dezemberheft der ZFM (1922):

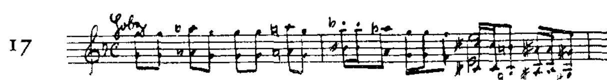
> „Ich strebe nach Melodie. — — Bei so vielen neuen Kompositionen werde ich das Gefühl nicht los, daß der Autor sich scheut, natürlich zu sein, und lieber die kompliziertesten Krämpfe erleidet, als daß er sich der Gefahr aussetzt, durch seine Natürlichkeit Angriffsflächen zu schaffen. Natürlichkeit ist Kraft, Gesundheit, Wahrheit, Größe. Der Intellekt verleitet zur Lüge. — — — Warum umgeht man so häufig die Melodik? Glaubt man, daß sich die Fundamentalstufen abgenutzt haben? Glaubt man, daß eine Wendung, die das Ohr sofort erfassen kann, unbedingt trivial sein muß? Ist Atonalität ein Ersatz für Modulation und Kadenz? Ich meine, es muß auch heute noch Interpunktionen, Stabilität und Kontraste geben. — Die Gefahr der Äußerlichkeit ist da — man muß dagegen steuern — bescheiden, einfach, naiv sein können, auf eine stetige, ruhige Entwicklung vertrauen, und nicht den Boden, auf dem wir gewachsen sind, verleugnen. — — — Fort mit den Anschauungen „modern — unmodern". Gut und schlecht kann der einzige Maßstab sein. Verschmelzung von Inhalt und Form. Ihr strebe ich zu."

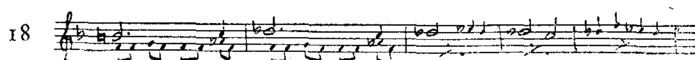
Melodie, Modulation, Kadenz, Interpunktion, Stabilität und Kontraste, das sind auch die Grundzüge, auf denen die Fünfte errichtet ist. Sie ergeben das Geheimnis der kategorischen Wirkung. Gleich der erste, unvermittelte Einsatz des pastoralen Hauptthemas (16), mit seinem unverwaschenen F-dur ist das überzeugende Bekenntnis zu dieser „Melodie". In energischem Gegensatz zu ihm steht das 2. akzentuierte Thema der Bläser (17). Die Forderung nach Melodie findet durch zwei weitere Gedanken ihre nachdrücklichen Steigerungen (18 u. 19).

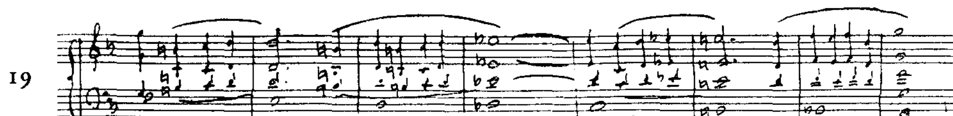
1. Viol. 5. Sinfonia (Hauptthema)

16 

5. Sinfonia (2. Thema)

17 

18 

19 

Mit ihnen werden 16 und 17 nach einer zarten h-moll-Umdeutung des Hauptthemas zu einer kurzen, aber erregten Durchführung zusammengefaßt. Das 2. Thema behält das Übergewicht, bis auf einem codalen Orgelpunkt mit beruhigenden Sexten der Hörner der Übergang zur Reprise vorbereitet wird. Auf ihr ruht das Schwergewicht des ganzen Satzes. Die Klarinette gibt das Hauptthema an die Celli ab. Die Zwischenspiele verbreitern sich und mit ihnen wächst der Reichtum der kontrapunktischen Ornamente. Die neue, noch wesentlich temperamentvollere Verarbeitung der Themen kommt einer 2. Durchführung gleich. Aus der motivischen Triebhaftigkeit des Hauptthemas bricht die Fantasie des Komponisten mit einem geradezu tänzerischen Überschwang hervor (20). Der ungeheuer lebendige Fluß der Stimmführungen

20 

verliert sich nirgends in kontrapunktische Gerinsel. Alles wird organisch zusammengehalten durch die Kraft der gradgeschnittenen Rhythmen, bis sich dieses freie Kräftespiel kerniger Figurationen mit einer vollendeten Grazie löst, um aus einer Variante des Hauptthemas der Klarinette den cadenzialen Ausklang dieses Satzes zu überlassen.

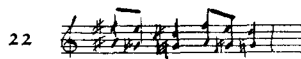
Die langsamen Sätze.

Bei der Besprechung der letzten Werke richtete sich die Darstellung fast ausschließlich auf die Gestalt der Eckfätze, ohne etwas von der edlen Elegie, von der cantabilen Schönheit und dem klanglichen Reichtum der langsamen Sätze zu sagen. Es ist das „ewig Romantische" des Deutschen, das aus diesen Sätzen widerklingt, und dafür bietet gerade das Adagio der 5. Sinfonie eines der besten Vorbilder. Trapp hat dem Adagio, dem Lento, oder dem Larghetto meist die dreiteilige Liedform zugrunde gelegt. Das Ebenmaß dieser Sätze wird vielfach von einer hochgewölbten Melodik überdacht, die aus einer thematischen Keimzelle bis zur weit ausladenden melodischen Antithese aufsteigt und mit einer ungemein feinfühligen Abregistrierung des gesamten Klangapparates wieder zur Grundstimmung des Anfangs zurückleitet. So vollzieht sich der Aufbau der Aria im Divertimento, so schließt sich im Lento der sinfonischen Suite die leidenschaftliche, zackige Linie der Streicher über dem wuchtig herausgestellten Pesante zu einer reichen polyphonen Liedform, und so erleben wir auch im Konzert für Orchester die eindrucksvolle Steigerung jenes zart aufklingenden Larghetto, das abschließend wieder die fein verwobene Thematik und die Klanggeheimnisse dieses Nachtgesanges aufnimmt.
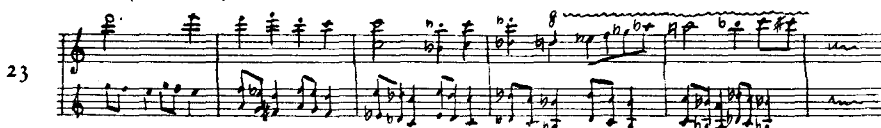
Das Adagio der Fünften beginnt mit einem volkstümlichen, fast homophonen Thema in den Violinen (21). Die Sequenz des Hauptsatzes (19) tritt als Nachsatz in Erscheinung. Mit dem Einsatz der Soloflöte macht sich im Mittelteil ein Rhythmus (22) geltend, der zum Träger jener großangelegten melodischen Entladung wird, die vorstehend als melodische Antithese bezeichnet wurde (23). Nach diesem steilen Aufstieg erfolgt in reiner Symmetrie

(Adagio)

21 
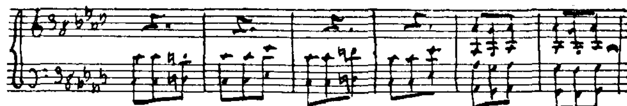
22 

1. Viol. *(antithese)*

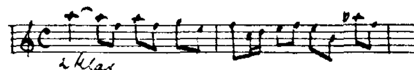
23 
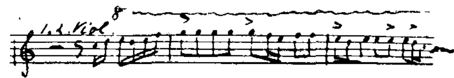
(A—B—A) die Rückkehr zur liedhaften Kleinform des Anfangs. Das Scherzo hämmert ununterbrochen einen harten, teilweise chromatisch stark kontrastierenden Rhythmus (24) bis zum Eintritt des Trio, dessen Leitgedanke (25) in einem tanzartigen Gegenthema (26) einen

Scherzo

24 

Trio

25 

26 

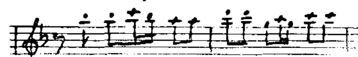
heiteren Partner für temperamentvolle Kontrapunktierungen findet. Die Ähnlichkeit dieser Figur mit dem variierten Thema des Hauptsatzes (20) ist ein neues Beispiel für die innere Organik dieser Sinfonie. Wir begegnen diesem Gedanken bald wieder im ersten Seitenthema des Finale. Zuvor haben die Hörner diesen Satz mit einem echten Rondothema (27) burschikos eröffnet. Als zweites Seitenthema wird eine neue Umbildung von (28) heftig kontrapunktiert. Die Vergrößerung von (29) bietet Gelegenheit zu einer breitflächigen Fugierung.

Finale (Hauptthema)

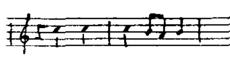
27 

4 *F* Hörner.

(2. Seitenthema)

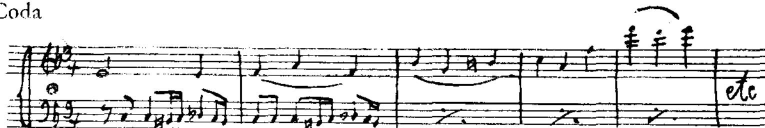
28 

3. Seitenthema

29 

Sie drängt in schweren orchestralen Klangballungen zum Halbschluß C-dur. Mit dem heiteren F-dur-Einsatz der Klarinetten hebt eine neue, ungemein bewegliche Fugierung des Hauptthemas an, bei der der Kontrapunktiker Max Trapp noch einmal zum vollen Einsatz seines Könnens ausholt. Die Coda wird von einer hymnisch aufsteigenden Cantilene (30) überwölbt,

Coda

30 

mit der das Hauptthema zum extatischen Aufschwung seiner rhythmischen Energien geführt wird.

Das letzte Werk (34), ein Cellokonzert, hat, wie das Violinkonzert die dreiteilige Sonatenform in einem Satze zur Grundlage. Der Abstand zwischen beiden Stilcharakteren ist gewaltig. Während im Violinkonzert das meiste noch auf große solistische Wirkungen, ja auf dekorative Mittel des echten Podiumsstückes angelegt war, ist das Cellokonzert ganz aus den barocken Bewegungsformen einer teilweise fast bachischen Motivarbeit gebaut. Der Duktus dieser Musik wird in die Hände des Solisten gelegt. Es ist auch bei dieser Arbeit lohnend, zu verfolgen, wie Trapp trotz der zugrundegelegten Sonatenform zu einer eigenen Gesetzmäßigkeit der Bautechnik gelangt. Der Begriff der Dislocation, der Umstellung gewisser Satzteile, wurde schon mehrfach bei der Besprechung anderer Werke erörtert. Nach dem Ablauf der beiden Hauptthemen erfolgt in Trapps sinfonischen Werken oft eine direkte Überleitung zur Reprise, die dann in der erweiterten Form der Themendarstellungen und Zwischenspiele zum eigentlichen Schauplatz der Durchführung gemacht wird. Zuweilen gewinnt auch die Coda nach Abschluß des ersten Teiles oder am Schlusse des Hauptsatzes ein Ausmaß, das ihr die Bedeutung eines dritten Satzteiles zuweist. Diese Dislocation hat schon im Klavierkonzert ihre besondere Physiognomie, wo mit dem Auftritt des Themas dessen sofortige Durchführung beginnt und in der Reprise nicht das zweite, sondern das erste Thema zum krönenden Abschluß erhoben wird.

Im Cellokonzert ergibt die Einsätzigkeit folgende Aufteilung: Der Hauptsatz steht in C-dur, der Seitensatz in G-dur, der Schlußsatz beginnt in a-moll. Der langsame Satz stellt die eigentliche Durchführung dar. Das Finale ist die Reprise. Ziel dieser Arbeit ist, durch die Geschlossenheit und den Zusammenhang des Themenmaterials eine erhöhte Konzentration zu erreichen. Wieder „in medias res" setzt das Hauptthema mit einer fast festlichen Gehobenheit und Gravität im Cello ein (31). Seine barocke Breite zeigt deutlich die Zweiteilung in Vorder- und Nachsatz, wobei wiederum die hier mit a—d bezeichneten Motive wichtig

Hauptthema Vordersatz

31

a b

Nachsatz

c d a d b

d b

werden für die weitere Eingliederung in den Gesamtorganismus des Werkes. Entscheidend für den Ablauf wird auch der Kontrapunkt, der mit dem Einsatz des Themas bei den tiefen Streichern in Erscheinung tritt (32). Ein kraftvolles Tutti nimmt den Hauptgedanken auf,

32

während kurz darauf in Oboen und Fagotten rhythmische Anspielungen auf das 2. Thema erfolgen. Eine kunstvolle Durchführung im Solocello, Horn, hohen Holz und in der ersten Violine setzt sich mit den Motiven a—d—b des Hauptthemas und mit 32 auseinander. Das verbindende Zwischenspiel gibt dem Soloinstrument Raum zur Entfaltung reicher Figurationen. Das nun auftretende Seitenthema (33) in G-dur der gedämpften Violinen wird vom Cello

Tranquillo
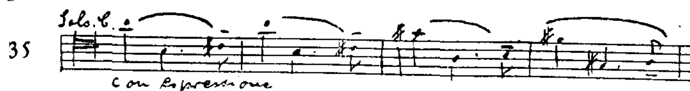
33
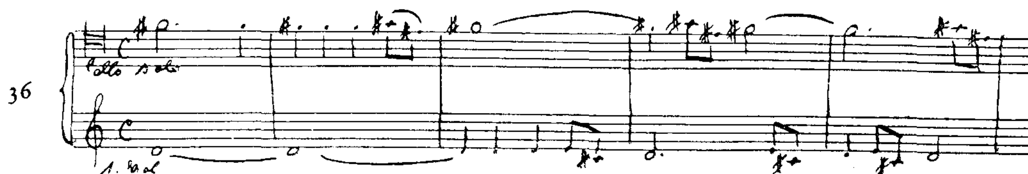
aufgenommen und hochbarock entwickelt. Aus dem anfänglichen tranquillo ist ein belebtes grazioso geworden. Mit dieser Entwicklung ist der Hauptsatz zum a-moll-Abschluß gelangt, aus dem das Solocello nach weiteren graziösen Glossierungen des Seitenthemas zu einer Kantilene (34) übergeht. Sie ist aus dem Motiv c des Hauptthemas entwickelt. Motivische Um-

Solo Cello

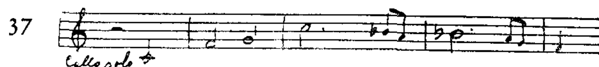
34

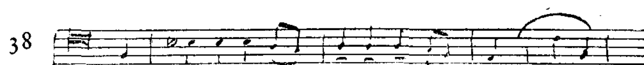
ſchreibungen des Seitenthemas in den tiefen Streichern bilden ihre Baſis. Danach wird die Cantilene auf Flöte und Horn kanoniſch verteilt. Mit einem beruhigenden Zeitmaß gewinnt nun im Solocello die letzte Motivbildung des Hauptthemas d—b beſondere Bedeutung (35). Das Horn nimmt dieſen einprägſamen Gedanken auf, während das Seitenthema in Vergrößerung (36) den Ausklang des Hauptſatzes (D-dur) und damit auch die Überleitung zum F-dur des Adagio bildet.

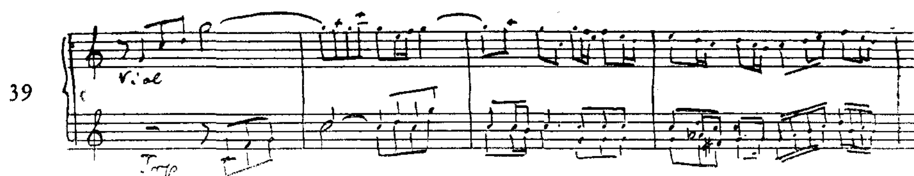
35


36


Das **Adagio** beginnt als Durchführung des ganzen Werkes in breiten Halben mit einem 30 Takte langen Thema, das aus dem Anfang des Hauptthemas (a) ſeine Form ableitet (37). Die Neugeſtaltung dieſes Gedankens läßt den Zuſammenhang kaum erkennen. Zur Durchhaltung eines ſo großen Atems wird das Seitenthema mit herangezogen (38). Das Zwiſchenſpiel des Orcheſters bringt Umkehrungen und Engführungen des Hauptgedankens. Vorübergehend wird die Feierlichkeit dieſes Satzes auch durch die Wiederaufnahme des Seitenthemas weſentlich beeinflußt. Ein canoniſches Zwiſchenſpiel von Solo, Cello und Orcheſter, das ſich wieder das Hauptthema zum Richtpunkt nimmt (39), geht in einer großangelegten Cadenz auf.
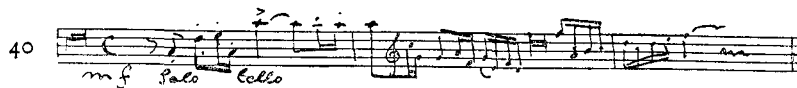
37


38


39


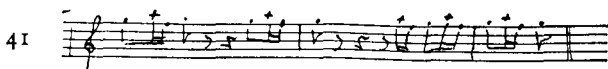
Sie wird nicht mehr, wie einſt, als virtuoſes Glanzſtück behandelt, ſondern ſie bietet in der Geſtalt einer freien Soloſonate oder Fantaſie dem Celliſten Gelegenheit, ſich in Doppelgriffen, Akkorden und Figuren noch einmal mit Haupt- und Seitenthema leidenſchaftlich auseinanderzuſetzen.

Im **Finale** wird vom Solocello das Hauptthema „giocoso" (40) markant an die Spitze

40


geſtellt. In der capriciöſen canoniſchen Fortführung des Orcheſters zeigt ſich wieder die ungemein leichte Hand des Contrapunktikers Max Trapp. Dieſes Finale als Repriſe hat abermals Rondoform. Der Hauptſatz wird erweitert. Das Seitenthema in F-dur als Mittelſatz zeigt zwiſchen Cello und Orcheſter feinziſelierte Engführungen. In energiſchen Tanzrhythmen wird das Seitenthema vom Cello variiert. Seine Vergrößerung erfolgt nun im $^{3}/_{4}$-Takt. Das Prinzip der klaſſiſchen Symmetrie iſt mit dieſer Wendung wieder vollendet durchgebildet. Die zwangloſe Rückkehr zum C-dur bringt den Wiedereinſatz des „giocoso",

der in kräftigen Akzenten des ganzen Orchesters die typischen Floskeln des Trappschen Rhythmus (41) zeigt und dem Werke zu einer hinreißenden Schlußwirkung verhilft.

41 

Mit dem Cellokonzert hat Trapp eines der wertvollsten Werke seiner Gattung geschaffen. Es ist mit der letzten Trappschen Ziel- und Stilsicherheit aus dem Charakter des Soloinstrumentes heraus gestaltet. Eine Erneuerung barocken Musiziergeistes mit den rhythmischen Bewegungstypen und melodischen Sprachwendungen unserer Zeit wurde hier erreicht, die in Form und Inhalt Vergangenheit und Gegenwart zu einer außerordentlich glücklichen Synthese zusammenschließt. Die Uraufführung des Werkes soll noch in diesem Winter erfolgen.

Trapp und „die Moderne".

Die Betrachtung der letzten Werke konnte uns eine Analyse nicht ersparen. Es sollte damit ein tieferer Einblick in die Satztechnik des Komponisten verschafft werden, aus dem für die generelle Bewertung mancherlei Schlüsse gezogen werden können. Das Lebenswerk des Fünfzigjährigen liegt vor uns in seinen drei Phasen. Was uns an dieser Persönlichkeit heute am meisten fesselt, ist in den Werken der letzten fünf Jahre niedergelegt. Daraus ergibt sich bereits ein sehr wesentliches Aktivum. Nur allzu oft haben wir es erlebt, daß vielversprechende Talente mit dem 50ten Lebensjahre stagnierten, daß ihre Eigenart zur Routine erstarrte. Der Stilbruch, in den alle Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts gerieten, zwang auch Trapp in eine Abwehrstellung. Was die jüngere Generation nach ihm als Abstoßfläche benutzen konnte, mußte von ihm durch eine Kette von inneren und äußeren Metamorphosen überwunden werden. Gerade in den letzten Werken zeigt es sich, wie Trapp diese Wandlung noch einmal mit der ganzen Leidenschaft der Jugend erlebte. So steht er heute, ein Fünfzigjähriger, mitten in der Reihe der „jungen Komponisten", in der er an Reife und Können die meisten um Hauptеslänge überragt.

Noch etwas sehr Wesentliches hat uns Trapp für die Gegenwart zu sagen: Trapp ist eigentlich nie „ein Moderner" gewesen. In seinen Werken gab es niemals einen „Eklat". Ein Musiker von seinem Instinkt und seiner Hellhörigkeit hätte es leicht gehabt, mit etwas „Niedagewesenem" im Zeitalter des atonalen Alpdrückens von sich reden zu machen und Geschäftigeren um einige Nasenlängen den Rekord abzutrumpfen. Gerade in dieser Zeit (1922) erfolgt Trapps schon zitiertes Bekenntnis, das den Künstler von dem Modeschöpfer unterscheidet: „Fort mit den Anschauungen modern-unmodern. Gut und schlecht kann der einzige Maßstab sein." Und weiter heißt es in diesem Bekenntnis: „All meinen Arbeiten ist eins gemeinsam: Eindeutigkeit in den Absichten, Ehrlichkeit und Klarheit. Wie weit mir manches geglückt ist, muß ich dem Urteil der Zeit überlassen."

Das Urteil der Zeit.

Diese Zeit hat jetzt ein Recht, über den Fünfzigjährigen zu sprechen: Das Streben nach Eindeutigkeit, Ehrlichkeit und Klarheit in den Werken der letzten Jahre ist „geglückt".

Einfachheit und Klarheit sind nicht „Sachlichkeit". Anders steht das letzte Schaffen Max Trapps zu diesem vielmißbrauchten Schlagwort. Das eigene schöpferische Unvermögen sollte mit ihm hinter der nackten Materie versteckt werden. Mit diesem Geschwätz machte man schließlich ein ehrliches Kunsthandwerk zu einer spekulativen Artistik. Gewiß, der Begriff „Sachlichkeit" ist bereits ein Schlagwort von vorgestern geworden. Aber wir haben an seine Stelle ein anderes gesetzt. Es ist das meist sehr oberflächliche Gefasel vom „Überpersönlichen" in der Kunst. Auch dieses Wort weckt heute Begeisterung bei denen, die nichts an Persönlichkeit aufzuweisen haben. Dieser jüngsten „geistigen Dividende" verdanken wir in der Musik ein verstandesmäßiges, papierenes, kaltes Kontrapunktieren am laufenden Bande, ein rein konstruktives Hantieren mit linearen Stimmführungen, das von keinem einzigen musikalischen Gedanken gespeist wird, das weder Entwicklung noch Ziel hat,

das jederzeit gebrauchsfertig eingesetzt werden kann, das sich nach Belieben mit der Schere zu- und abschneiden läßt. Von diesem „Überpersönlichen" ist Trapp durch eine Welt getrennt. Und doch war gerade in dieser Abhandlung vom Überpersönlichen die Rede! Es geschah aus dem Bewußtsein, daß hier das Wort zu Recht besteht. Trapps letzte Werke haben uns gezeigt, daß es in der deutschen Musik etwas Allgemeingültiges gibt. Wir sind durch Geschlechter an bestimmte musikalische Sprachwendungen gebunden, die sich in unserer Abhängigkeit von der Tonart, oder von der Cadenz, in unserem eingeborenen Gefühl für ganz bestimmte Formtypen des Thematischen, Melodischen oder Rhythmischen äußern. Das ist das Überpersönliche am Schaffen Trapps. Sein Kontrapunktieren ist kein verlegenes Herumreden um den Einfall. Es ist gesunder musikantischer Spieltrieb eines gewaltigen Temperamentes, das sich an seinen Gedanken entzündet und doch über aller Leidenschaftlichkeit immer wieder die weise Ordnung, die klare Gestaltungskraft einer deutschen Geistigkeit herrschen läßt. Je reifer und tiefer diese Geistigkeit wurde, desto einfacher und übersichtlicher wurde das Notenbild. Nicht in der Fülle der Mittel, sondern in der Sparsamkeit, in der „Notwendigkeit" der Stimmführungen, in der Sicherheit, in dem natürlichen Maßverhältnis tritt diese Reife zutage. Wer mit der nackten Melodie eines Adagio wieder so viel Eigenes zu sagen hatte, brauchte sich um „Neues" nicht zu kümmern.

Trapp und seine Umwelt.

Die großen und notwendigen Entwicklungen, die sich bei Trapp zeigten, sind das Zeichen seines künstlerischen Wachstums, aber niemals die Wendungen eines konjunkturtüchtigen Sichumstellens auf das Neue vom Tage, mit dem sich viele verklungene Namen um ihn als Gevatter Schneider und Handschuhmacher oder als musikalische Journalisten auf die Wanderschaft durch die Epochen der geistigen Regierungswechsel in Deutschland begaben.

Der dilettantischen Frage, welche Bedeutung das Trappsche Schaffen für die Zukunft behalten wird, wollen wir in einer Fachzeitung nicht Raum geben. Wir wissen: Der Name Trapp ist gerade in dieser Zeit auf dem Gebiete der neuen Musik einer der ganz wenigen Aktivposten geblieben, der aus seiner Vergangenheit nichts zu verschweigen oder zu verleugnen braucht. Für die Gegenwart hat Max Trapp jedenfalls sehr wesentlich zur Lösung verkrampfter und verschrobener Begriffe beigetragen. Er ist dieser Zeit nichts schuldig geblieben, denn er hat zur „positiven Entwicklung" der Kunst beigetragen. Wir haben von ihm und seinen Erfolgen gelernt, daß es nicht auf das Wie, sondern auf das Was ankommt. Wenn wir ehrliche Rechenschaft über den steilen Aufstieg der letzten Jahre ablegen, so müssen wir zugeben, er beruht nicht zuletzt auf jener künstlerischen Gesinnung, die Trapp in einem Satze niedergelegt hat: „Meiner Anschauung nach kommt es weniger darauf an, in jedem Takt absolut Neues zu sagen. Der Geist des Ganzen ist das Ausschlaggebende. Gelingt es eine noch so einfache Phrase keimkräftig zu machen, so wird sie stärker, überzeugender wirken, als die ängstliche Vermeidung jeder „Unkompliziertheit". Aus diesem Grunde sind so oft Reminiscenzen unwesentlich."

Trapp und Furtwängler.

Trapp hatte manche Cliquen gegen sich, aber nie eine „Clique" für sich. Wilhelm Furtwängler, der Förderer Max Trapps, hat oft den Vorwurf hinnehmen müssen, er kümmere sich zu wenig um neue Musik. So urteilen die „Plauderer". Es gibt nur wenige deutsche Dirigenten, die die junge Musik in einem solchen Ausmaß gesucht, gehört und studiert haben, wie er. Wenn Furtwängler trotzdem verhältnismäßig nur selten Veranlassung hatte, sich mit neuen Werken auseinanderzusetzen, so geschah es aus Mangel an wirklich guten Kompositionen. Ein Dirigent seines Formates kann sich dem „Referat" nicht verpflichtet fühlen. Daß dieser schärfste und ehrlichste Kritiker Furtwängler an dem Aufstieg Max Trapps starken Anteil hat, ist wohl das objektivste und zuverlässigste Werturteil, das an den Schluß einer solchen biographischen Abhandlung gesetzt werden kann. Diese erste Skizze konnte bei der Fülle des Materials nicht alle Werke für eine Auseinandersetzung heranziehen. Das weitere Schaffen wird fraglos bald die dankbare Aufgabe und Verpflichtung für den Entwurf einer umfassenden Biographie bieten.

Etwas über J. S. Bach's „Englische Suiten".

Von August Schmid-Lindner, München.

Nicht über die Werke selbst will ich sprechen, sondern nur über deren Namen und damit eine Frage anschneiden, welche Musiker und Musikfreunde oftmals beschäftigte, ohne bisher geklärt zu werden. Wohl ist kein Beweis zu erbringen, daß Bach selbst die Suiten „englische" genannt, aber mit dem bloßen Hinweis darauf ist die Frage denn doch nicht abzutun, da der Titel allem Anschein nach schon zu Lebzeiten des Autors, gleichsam unter seinen Augen, gebraucht wurde. J. N. Forkel, dessen Wort angesichts seiner Beziehungen zur Familie Bach Gewicht hat, berichtet bekanntlich von der Bestimmung der Werke „für einen vornehmen Engländer"[1], doch mußte diese Deutung im Laufe der Jahrhunderte an Kraft verlieren, da der forschenden Wissenschaft inzwischen sicher eine Klärung hätte gelingen müssen, wie auch die Familie des also Ausgezeichneten kaum dauernd im Dunkel geblieben wäre. Die Biographen begnügten sich mit dem Hinweis auf Forkels Behauptung, mit der sie den auf einer Handschrift der Suiten, ehemals im Besitz des jüngsten Sohnes Joh. Christian (des „Londoner Bach"), befindlichen Vermerk in Einklang zu bringen suchten. Es stehen dort die etwas rätselhaften Worte: „fait pour les Anglois". An sachliche Gründe, die den Titel rechtfertigen könnten, dachte niemand und so schrieb Ph. Spitta: „Der Name bezieht sich noch weniger, als bei den „französischen" auf den musikalischen Charakter. Es ist auch schwer zu sagen, was Bach als Suitenkomponist von den Engländern hätte annehmen sollen." (Spitta II S. 633.)

Zur Zeit, da Spitta diese Worte schrieb (in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts), waren des größten englischen Komponisten Henry Purcell's Werke noch im Dunkeln. Erst 1876 begann die „Purcell Society" mit deren Herausgabe ihr verdienstvolles Werk und im Jahre 1895 reihten sich in diese Gesamtveröffentlichungen die Klavierwerke ein (6. Band, Harpsichord Works, herausgegeben von William Barclay Squire). Drei Jahre früher hatte die Bach-Gesellschaft in ihrem 42. Band unter Werken, deren Echtheit nicht sicher steht, eine „Toccata quasi fantasia con fuga" veröffentlicht, die sich nun im 6. Band der englischen Veröffentlichung als Werk Purcell's unter dem Titel „Toccata" vorfand[2]. So hatte denn J. S. Bach, der stets ein offenes Auge für alle bedeutenden Erscheinungen des In- und Auslandes hatte, hier wie so oft ein ihn interessierendes Werk in Abschrift genommen. Die von Bachs Hand gefertigte Niederschrift scheint aber verloren zu sein, denn der Revisor der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Ernst Naumann, mußte nach einer Copie „leider wenig korrekt und vieles zweifelhaft lassend" arbeiten, wie er sagt, und es erklären sich daraus manche offensichtliche Verstümmelungen. Abgesehen davon lassen manche bedeutsame Abweichungen den Schluß zu, entweder, daß Bach eine der englischen Redaktion nicht bekannte Vorlage benützte oder daß sein schöpferisch stets drängender Geist es sich nicht versagen konnte, da und dort zu feilen. Schon die erweiterte Fassung des Titels „Toccata quasi fantasia con fuga"[3] zeugt von feiner Einsicht in den formellen Plan und in ähnlichem Sinn wirken sich noch andere Zufügungen und Änderungen aus.

Nach Veröffentlichung der „Harpsichord Works" nahm die Musikwissenschaft von der Identität der beiden Werke Kenntnis, ohne freilich die noch zu berührenden besonderen Beziehungen zwischen dem Fugato in Purcells Werk und dem Präludium der ersten englischen Suite zu bemerken. Zu verwundern ist es, daß auch englischerseits der Zusammenhang übersehen wurde, wo dessen Kenntnis sicher nicht unwillkommen gewesen wäre. Denn die etwas schnöde Abfertigung durch Spitta hatte begreiflicherweise die englische Musikwissenschaft in Eifer versetzt, als deren Exponent Parry mit berechtigtem Stolz auf die große Clavicinistenperiode von Elisa-

[1] J. N. Forkel, Über J. S. Bach's Leben und Kunstwerke.

[2] Es darf hier nicht verschwiegen werden, daß das gleiche Werk bereits 1879 in einem von Ernst Pauer herausgegebenen Sammelband enthalten war (Harpsichord Works by English Composers, Augener, London).

[3] Der englischen Redaktion lagen laut Mitteilung des Herausgebers zwei Handschriften vor: beide „Toccata" betitelt.

beths Zeiten bis zu Purcell hinweist[4], dann freilich über das Ziel hinausschießt, wenn er den Deutschen das Verständnis für echte englische Musik abspricht („the invincible distaste, which Germans have for genuinely English music") und wenn er klagt, daß der gebührenden Anerkennung der englischen Suiten deren Titel im Wege stünden (the misterious title seems to have hindered the acceptance of the view that the English suites are really Bach's last word[5] in that form" — scheinbar ohne zu fühlen, daß er sich selbst einer Befangenheit des Urteils verdächtig macht, die er anderen vorwirft, letzteres aber mit Unrecht; denn daß die Benennung „Deutsche Suiten", die sich im Rellstab'schen Verzeichnis von 1790 findet (Spitta II S. 636), die Einschätzung der Partiten in Deutschland günstig beeinflußt hätte, müßte erst bewiesen werden.

Aber Parry kommt dem Kern der Sache nahe, wenn er auf die zwischen Purcells und Bachs Musik bestehende Verwandtschaft hinweist, welche, wie er meint, den Titel „Englische Suiten" hinreichend rechtfertigen würde („It does happen that — in view of the quality and scheme of Purcells suites — there would be ample justification for calling them English Suites"). Mit Spannung folgen wir seinen Worten „it is just possible, that Bach had come across them (d. i. Purcells Suiten)" — mit der gleichen Spannung, mit welcher der Kreis spielender Kinder den Bewegungen des nach dem Ziel tappenden Knaben folgt. Hart am Ziel — doch daneben! Parry, der die beiden von ihm ausführlich besprochenen Vergleichsobjekte doch kennen mußte, hat übersehen, daß das in der Purcell'schen Toccata eingewobene Fugato ($^{18}/_{16}$-Takt, fis-moll, überleitend zur Dominante von A-dur) das in der thematischen Gestaltung nur etwas knapper gefaßte Fugato des Präludiums in der ersten englischen Suite ist. Bach, der die neun Noten des Themas zu sechs verkürzt und den $^{18}/_{16}$-Takt zum $^{12}/_{8}$-Takt wandelt, lehnt sich hier so deutlich an sein Vorbild an, daß von Unabsichtlichkeit nicht gesprochen werden könnte.

Parry verkennt diese wichtige Beziehung und bringt sich durch diesen bei einem Gelehrten seines Ranges kaum begreiflichen Mangel an Gründlichkeit um den Triumph, eine e n g l i s ch e Quelle, aus der Bach geschöpft, entdeckt zu haben[6]. Doch glaubt er die Quelle gefunden zu haben, indem er überraschender Weise auf die Gigue aus einer Suite Dieupart's hinweist, eines in England lebenden französischen Komponisten, welchen Edw. Dannreuther — nebenbei gesagt der Lehrer Parry's — in seinen „Musical Ornamentations" aufmerksam behandelt. Eine ähnliche Beziehung zu Bachs Präludium entdeckte der Franzose Pirro, der ebenfalls Purcells Toccata nicht zu kennen scheint, in einem Klavierstück seines Landsmannes Le Roux (André Pirro, J. S. Bach) und so könnten vielleicht noch weitere ähnliche Fälle aus dem Dunkel gezogen werden; sie alle weisen auf die gemeinschaftliche Quelle Henry Purcell hin, dessen Toccata sich offenbar allgemeiner Beachtung erfreute. In diesem Sinn sind solche Nachbildungen zu verstehen, mit denen man — abgesehen vom naheliegenden Zweck der Übung und Schulung — die Anerkennung und Huldigung für einen verehrten Meister zum Ausdruck brachte[7]. Aus dieser Auffassung heraus würde sich auch die Bemerkung auf Joh. Christians Exemplar „fait pour les Anglois" erklären; denn „fait" kann sich, soll nicht ein grammatikalischer Fehler angenommen werden, weder auf „englische Suiten" noch auf eine derselben, sondern nur auf den Singular „Präludium" beziehen. Als eine Art von Höflichkeitserweisung ist das vom großen englischen Meister inspirierte Stück hier den Engländern dargeboten.

Außer den Beziehungen von Purcells Toccata her sind noch weitere Fäden nachweisbar, welche von diesem Meister zu den englischen Suiten leiten, wenn auch nicht die gleiche Absichtlichkeit wie im obigen Fall vorliegt. Vor allem ist hier die Allemande aus der F-dur-Suite zu

[4] C. Hubert H. Parry, J. S. Bach, the story of the development oft a great personality, 1909.

[5] „Bachs letzte Worte" ist eine Anspielung auf Spitta, der den gleichen Ausdruck, aber mit Bezug auf die Partiten gebraucht hatte (Spitta II, S. 644).
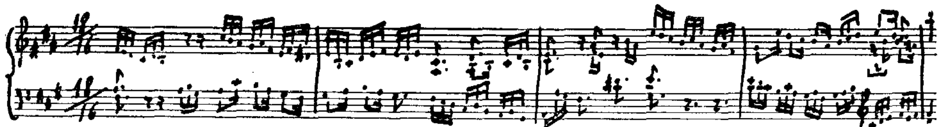
[6] Diese Flüchtigkeit wird ihm an anderer Stelle zum vollen Verhängnis, da er die Gigue der e-moll-Partita, von Bach zweimal (Notenbüchlein der Anna Magdalene und Klavierübung I) in verschiedenen Notenwerten, sonst aber unverändert aufgeschrieben, im zweiten Fall nicht wiedererkennt und von zwei verschiedenen Stücken spricht (Parry S. 461). Zur Bewertung seines Urteils über die Partiten ist diese Feststellung vonnöten.

[7] S. Frobergers F-dur-Fuge, erst von J. K. F. Fischer, dann von J. S. Bach aufgenommen und wiedergegeben. (Fischer, „Ariadne musica", Bach W. T. Kl. II.).

nennen, welche unverkennbar ihr Vorbild in Purcell's Almand (P. S. VI, S. 21) hat, dann aber auch die Allemande der 6. englischen Suite, zu deren Vergleich man Purcell's Almand (S. 18) heranziehe. Nur ein Blick auf das Notenbild des letzteren Stückes zeigt Bach'sche Faktur; man spürt den gleichen Geist, ohne daß die Verwandtschaft äußerlich direkt nachzuweisen ist. Noch andere Beziehungen wären zu nennen, die aber hier ausschalten, weil sie zwar von Purcell zu Bach, aber nicht gerade zu den englischen Suiten führen; sie könnten nur beweisen, daß sich J. S. Bach mehr als oberflächlich mit H. Purcell beschäftigte und von dessen Genialität tief berührt war.
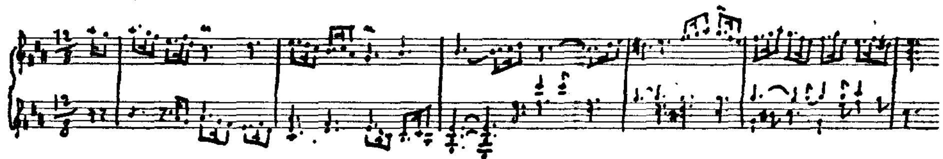
Es erübrigt noch, die vier angezogenen Fälle dem Leser vorzuführen, damit er sich über deren Verwandtschaft selbst eine Meinung bilde. Auffallen wird hier, daß sämtliche drei Nachbildungen die Zusammenziehung des Themas von 9 auf 6 Noten gemeinsam haben; auch sind besondere Beziehungen in Bezug auf Metrik und Melodik zwischen Purcell und Bach einerseits, zwischen Dieupart und Le Roux andererseits zu bemerken. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die beiden letzteren noch irgendwie in besonderer Abhängigkeit standen. Interessant wäre die Feststellung (sollte sie überhaupt möglich sein), wann Le Roux, von dessen Leben man nicht viel weiß, sein Werk schrieb, wann Dieupart, der als Cembalist an der Londoner Oper unter Händel wirkte, das seinige. Bach verfaßte die Englischen Suiten ungefähr 1725.

Henry Purcell (1658—1695)
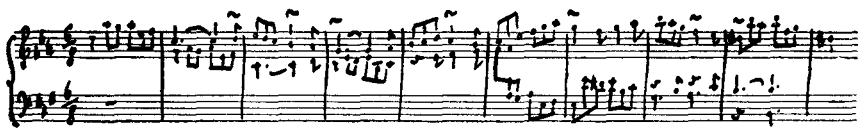


(Abschr. nach der Ausgabe der Purcell society)

Caspar Le Roux (geb. um 1660, gest. zwischen 1705 und 1710)
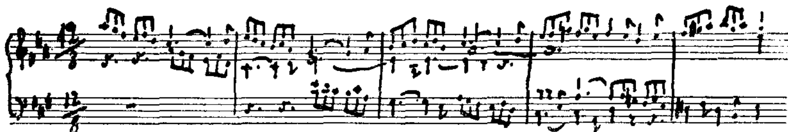


(Abschr. nach Pirro)

Charles Dieupart (circa 1670—1740)
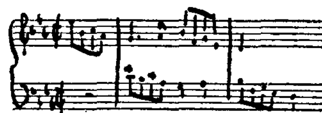


(Abschr. nach Dannreuther)

J. S. Bach (1685—1750)



Hier noch den Anfang der Gavotte aus der französischen Suite in Es anzuführen



kann ich mir deshalb nicht versagen, weil der Vergleich dieser sicher unbewußten Nachbildung mit der auf das gleiche Vorbild gerichteten absichtlichen, wie sie in der eng-

liſchen Suite vorliegt, zu intereſſant iſt. Die franzöſiſchen Suiten entſtanden kurz vor den engliſchen; der Zeitpunkt, da Bach ſich mit Purcells Werken beſchäftigte, wird kaum zu ermitteln ſein.

Zur Frage: „Was iſt muſikaliſch ſchön?"

Von Heinrich Lemacher, Köln.

So ſchwierig es iſt, das Schöne begrifflich zu erfaſſen und auf eine erkenntnisklare Formel zu bringen, immer wieder wird die Frage: „Was iſt ſchön?", ſelbſt wenn ſie vom Verſtande wohl nie eindeutig beantwortet werden kann, Gemüt und Vernunft beſchäftigen zumal in Zeiten, die, wie die unſrige, geradezu auf eine grundſätzliche Deutung des Schönheitsbegriffes drängt. Es iſt ſicher, daß derartige Überlegungen im Hinblick auf die geſamte Kunſtpraxis von Wert ſein können und nicht unbedingt trockene Spekulationen zu ſein brauchen; ſondern es darf wohl behauptet werden, daß ſie vielfach auf die Schaffenden, wenn nicht bei der urſprünglichen Einfallsbegnadung, die ewig ein Geheimnis bleiben wird, ſo doch beim ſchöpferiſchen Willensakt weſentlichen Einfluß haben kann. Im guten und im ſchlechten Sinne weiß darüber die Geſchichte der Äſthetik zu berichten.

Im allgemeinen waren und ſind wir vielfach noch gewöhnt, vermittels der ſog. „Einfühlung", d. h. ausſchließlich vom Subjekt aus ein Kunſtwerk zu werten. Die zweifellos daraus entſpringende Relativierung und individuelle Überſpitzung des Urteils mit der anfänglich nicht beobachteten Begleiterſcheinung der im Hintergrunde des egozentriſchen Einfühlungsprozeſſes lauernden anarchiſchen Inſtinkte hat letzten Endes, wie das erſte Viertel des 20. Jahrhunderts uns zeigt, zu einer babyloniſchen Sprachverwirrung geführt. Das äſthetiſche Scherbengericht brachte dann eine gewaltſame Reaktion: eine Verſachlichung des Kunſturteils, wie ſie ja zugleich auch für das Kunſtſchaffen proklamiert wurde. Auf Grund dieſer Erkenntnis des „Muſikaliſch-Schönen" bekam ein Hanslick erneut befremdende Bedeutung.

Nun iſt es, hiſtoriſch betrachtet, nicht unintereſſant feſtzuſtellen, daß die idealiſtiſche Philoſophie zur Gewinnung eines überragenden Standpunktes, in der Formulierung des Schönheitsbegriffes den Weg vom Objekt zum Subjekt genommen hat derart, daß das Individuum vom vorgeſtellten Gegenſtande her in ſeinem Geſchmack „affiziert" wird, ſein Urteil alſo „zur Erkenntnis des Gegenſtandes nichts beiträgt" (Kant), ſomit alſo nichts Wirkliches am Gegenſtande dieſem Urteil entſpricht. An dieſem kritiſchen Punkte hakt Theodor Haecker in ſeinem Verſuch über die „Schönheit" dank ſeiner vom Realen köſtlich erfriſchten Urteilskraft ein mit einem künſtleriſch ungemein anregenden Philoſophieren über das Schöne, zu deſſen Gedankengängen wir vom Muſikaliſchen her vorſtoßen wollen.

Hören wir ſein kategoriſches Diktum im Hinblick auf die von uns gewählte klingende Realität als Ausgangspunkt allgemeingültiger Reflektionen: „Als Realiſten ſagen wir: das Volkslied iſt ſchön. Und meinen es ſo. Oder allgemein: Schönheit iſt eine Eigenheit des Seins. Eine unterſchiedbare, gewiß. Sie iſt nicht „das Sein". Aber das iſt auch die Wahrheit, auch die Gutheit iſt es. Alle drei ſind uns, jeweils in einem anderen Sinne, „gegeben". Wir Realiſten haben ſie nicht zu erſchaffen, ſei es auch nur begrifflich. Sie ſind da. Schönheit iſt da und zwar nicht bloß in unſerer trügeriſchen Subjektivität, die vom „Sein" umſchloſſen iſt, aber die gefährliche Gabe hat, im Irrealen denken zu können, eine Gabe, die mißbraucht werden kann."

Der „Mißbrauch", der mit der Kunſt, insbeſondere mit der Muſik getrieben wird, indem ſie als eine Angelegenheit mehr oder minder kultivierter Unterhaltung oder gar als gefälliges Mittel bloßer Zerſtreuung angeſehen und verwertet wird, hat außer in dem erwähnten „Einfühlungs"-Naturalismus ſeinen Hauptgrund ſicherlich in einer uneingeſtandenen Minderbewertung der eben nur als gemütsanregend und höchſtens erbaulich empfundenen äſthetiſchen Emanationen im Gegenſatz zu den geiſtig konkret zu faſſenden Seinsbegriffen des „Wahren" und des „Guten". Sicherlich wird das Schöne am Guten und Wahren auch empfunden, aber nur als eine Art Fluidum; und ſo erhält alles Schöne vor allem in ſeiner reinſten Offenbarung in der Kunſt die bloße Geſchmacksbewertung eines Aromas oder eines Äthers, muſikaliſch

betrachtet, eines klingenden Formenspiels. Wo bleibt dann aber die „tiefere Bedeutung" alles künstlerischen Schaffens, wie wir sie den Werken eines Bach, Beethoven oder Bruckner zuerkennen! Der Erkenntnis des gleichsam transzendentalen Schönheitswertes ihrer Schöpfungen kommt eine Betrachtungsweise am nächsten, die erkenntnisgemäß den Schönheitsbegriff als einen eigenen Seinsbegriff gleichberechtigt mit dem des Guten und Wahren anerkennt, und diese Dreiheit als eine miteinander korrespondierende Einheit auffaßt. Dann wird auch die Anerkennung des Wahren und Guten als Essenz des Schönen deutlich; denn diese beiden wirken sich ihrerseits durch die Meisterwerke der Kunst aus. Für eine Kunstschau aus deutschem Wesen heraus wird diese Erkenntnis folgerichtig zum Bekenntnis.

Die Frage nach dem vollkommen Schönen wirft das Hauptproblem alles künstlerischen Schaffens: das Verhältnis von Inhalt und Form auf. Ist die landläufige Meinung, die anscheinend immer mehr an Verbreitung gewinnt, haltbar, daß nämlich das Klassische eines Kunstwerkes eine vom Künstler instinktiv gestaltete Gleichschaltung des Stofflichen und Geformten ist? Dann müßten wir in der Sinfonischen Dichtung Liszts eine Idealkunstform sehen oder in dem Herausstellen der „poetischen Idee", wie Arnold Schering sie auffaßt, als des bisher übersehenen stofflichen Elementes der Beethovenschen Sinfonien und Quartette endlich die Erkenntnis des wahren Schönheitsideals dieser in gewissem Sinne sicher zu formalistisch aufgefaßten Meisterwerke erblicken. Zweifellos behandelt nämlich die musikalische Formenlehre in ihrem rein analytischen Verfahren das Stilgewordene in einem notgedrungen empirischen Verfahren vorwiegend formalistisch; doch wird mit der Kenntnis dieses Meßbaren des Kunstwerkes der Erkenntnis seiner nur intuitiv erfaßbaren transzendentalen Form erst der notwendige freie Spielraum gegeben. Mit Recht betont Haecker daher: „Der Akzent liegt für alle Kunst so sehr auf der Form, daß sie in ihrer immanent erstrebten Reinheit überhaupt nur noch absolute Form sein möchte, was zu tragischen Experimenten in einzelnen Künsten (musikalischer Expressionismus) und bei einzelnen Künstlern führen kann, die in einem Furor des künstlerischen Schaffens gegen ein unentrinnbares und untrennbares Sein selber wüten: daß Form nicht ist ohne Materie, so wenig wie umgekehrt. . . . Der Primat der Form, also des Geistes in der Kunst, ist so absolut, daß es für sie die Materie nur gerade noch gibt, gerade noch! Also nahe bis zum Verschwinden. Nicht mehr! Freilich auch nicht weniger! Bis nahezu zum Verschwinden muß sie da sein."

Als „Form der Form" stände demnach die Musik vor allem in der dem deutschen Unendlichkeitsstreben nach typischen Ausprägung als absolute Musik an der Spitze aller Künste. Insofern muß z. B. das Klarinettenquintett Mozarts in seiner hellenischen Schönheit als ein schlechthin einmaliges und überzeitliches Kunstwerk angesprochen werden; restlos ist hier alles Stoffliche überwunden; es findet sich kein Merkmal einer Auseinandersetzung zwischen Inhalt und Form; höchste Begnadung entströmt diesem göttlichen Formenspiel. Hier scheint jegliche menschliche Begrenzung aufgehoben: ein Eigenreich der Kunst will sich vor uns auftun, in dem die Musik in voller Selbstherrlichkeit waltet. Und dennoch ist sie nur eine einzige glühende Farbe im Himmelspektrum. An diesem Punkt setzt Haeckers Überlegung mit der Einschränkung des absoluten Primates der Musik ein: „Nicht in jedem Betracht ist für die menschlichen Künste die Musik der Gipfel der Kunst, sie ist es nur im Aspekt einer seligen Gnadeneinheit, nicht der realen, die dem Schöpfer als Künstler zukommt, sondern einer sozusagen geschöpflich antizipierten, vorweg genommenen, einer natürlichen Vorahnung, die das Eigentliche ausläßt und auslassen muß. Nur als ein Bild absoluter Überwindung jeglichen Widerstandes ist die menschliche Musik der Gipfel menschlicher Kunst. . . . Etwas von einem seligen Traum und seiner Täuschung hat in diesem Äon alle Schönheit der Kunst und im besonderen: der Musik, die am ehesten von allen Künsten alles real durch Gnade zu überwunden zu haben scheint, wozu für den Menschen noch Arbeit und Mühe, das heroische Sagen der Wahrheit, das heroische Tun des Guten gefordert wird. Eben weil die Musik unter dem Aspekt der Unmittelbarkeit, der spielenden Überwindung aller Hindernisse, der klaren Durchsichtigkeit des In- und Auseinander ihrer Ordnungen auf Grund von nur wenigen gegebenen Elementen der Gipfel aller Künste ist, zeigt sie auch am klarsten oder kann sie auch zeigen die Grenzen aller Künste, der Kunst des Menschen." (Th. Haecker: „Schönheit", ein Versuch.)

Muſikfeſte 1936/37.

Ein Rückblick und eine Bilanz.

Von Alfred Braſch, Eſſen.

Mehr Muſikfeſte als Wochen hat das vergangene Muſikjahr gehabt. Und wenn man die einzelnen Veranſtaltungen dieſer Feſte gleichmäßig auf das Jahr verteilen würde, ſo brauchte kein Tag ohne ein muſikfeſtliches Ereignis auszukommen. Dabei würde dieſes tägliche muſikfeſtliche Ereignis ſchon neben ſchätzungsweiſe einem halben Dutzend ernſter aber „unfeſtlicher" Konzerte und mehreren Dutzend „alltäglicher" Opernaufführungen ſtehen, die Muſik nicht gerechnet, die der Rundfunk noch dazugibt. Nun, ein hoher Muſik-„Verbrauch" iſt für ein Volk ſicherlich keine Schande. Und wenn es möglich wäre, die Zahl der „unfeſtlichen" Konzerte, der Abonnementskonzerte der Städte und großen Orcheſter etwa, zu verdoppeln und auch Hörer dafür zu gewinnen, ſo würde das jeder nur begrüßen.

Anders aber ſieht es mit der Hochflut von „Feſten" aus. Die Stimmen Beſonnener, die vor einem Allzuviel auf dieſem Gebiet warnen, verhallen ſeit vielen Jahren ungehört. In jeder Spielzeit ſind wieder neue mehrtägige Muſikveranſtaltungen hervorgehobenen Charakters zu verzeichnen, und faſt hat es den Anſchein, als ob ſich die deutſchen Muſikfreunde nach dem Winter der Entbehrungen mit nur zwei bis drei örtlichen Konzerten im Monat zum Sommer hin jeweils eine Woche lang erſt einmal an Muſik ſattgenießen müßten, ehe ſie in die Ferien fahren könnten. Und für den Fall, daß ihnen zu Haus kein Muſikfeſt bereitet wird, ſorgen dann Kurorte und ſolche Großſtädte vor, in denen die Ferienreiſe bequem zu unterbrechen iſt, und bringen ihrerſeits ein Muſikfeſt.

Als Richard Wagner ſein Feſtſpielhaus baute, da hatte er die Vorſtellung, ſeine Zuhörer müßten ſich ganz frei machen für das rechte Erlebnis des Werkes, müßten ſich ein paar Tage lang mit nichts anderem beſchäftigen. Wenn man einen großen Teil deſſen anſieht, was heute als Feſt gilt, ſo ſcheint der innere Maßſtab dafür genau der entgegengeſetzte zu ſein: nicht geſteigertes ſondern vermehrtes Erlebnis, nicht über das Übliche hinausgehende Sammlung ſondern ungewöhnliche, verſchwenderiſche Fülle. Aus einer Hochzeit des Erlebniſſes iſt vielfach ein Hochzeitsſchmaus geworden. Aber ein ſolcher muſikaliſcher Hochzeitsſchmaus iſt normalerweiſe unverdaulich und damit ſchädlich oder doch zum wenigſten ſinnlos.

Eine Art von Muſikfeſten nimmt natürlich von vornherein eine beſondere Stellung ein: die für Muſiker, die neues Schaffen vor Fachleuten zur Diskuſſion ſtellen. Der Allgemeine Deutſche Muſikverein hat das vor einigen Jahren beſonders betont, als er die Bezeichnung ſeiner Jahrestreffen aus dem jüngeren Titel „Tonkünſtlerfeſte" zurückverwandelte in den urſprünglichen: „Tonkünſtler-Verſammlungen". Mag über ihren muſikaliſchen Ertrag in Einzelfällen zu Recht geſtritten worden ſein: die vergangene letzte Tonkünſtler-Verſammlung hat mit ihren mannigfachen Veranſtaltungen in Frankfurt (Main) und Darmſtadt ein Beiſpiel gegeben, wie wertvoll und anregend ſolche Zuſammenkünfte ſein können. Die künftigen Reichsmuſiktage, die die Tonkünſtler-Verſammlungen ablöſen ſollen, werden in dieſer Hinſicht nach dem Plan des Präſidenten der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, ſyſtematiſch ausgebaut werden, darüber hinaus allerdings auch den Laien ſtärker zu intereſſieren ſuchen und alſo zu einer neuen Form von Muſikfeſten für Fachleute u n d Muſikfreunde hinführen. — Tonkünſtler-Verſammlungen ſind auch die Feſte des Ständigen Rates für internationale Zuſammenarbeit der Komponiſten, der in der verfloſſenen Spielzeit in Dresden mit zehn für das Schaffen der verſchiedenen beteiligten Nationen aufſchlußreichen Veranſtaltungen aufwartete, und — obwohl nicht von einer muſikaliſchen Körperſchaft veranſtaltet — das im Hinblick auf das junge Schaffen immer intereſſante Internationale zeitgenöſſiſche Muſikfeſt in Baden-Baden. Für einen engeren Kreis und nicht ſo ſehr wie die vorgenannten auf das Schaffen als vielmehr auf die Kameradſchaft der Schaffenden den Ton legend, käme dazu noch die Jahrestagung der Reichsfachſchaft Komponiſten in der Reichsmuſikkammer auf Schloß Burg. Das alles ſind Veranſtaltungen, an denen die Bevölkerung der betreffenden Orte zwar einen gewiſſen repräſentativen Anteil nimmt, die im Weſentlichen jedoch der fachlichen Auseinanderſetzung gehören und nur in ihrem ſyſtematiſierten Bild der Preſſeberichte eine größere Öffentlichkeit berühren.

Die Anteilnahme der Presse als „öffentlicher Meinung“ gibt übrigens für die große Anzahl der Musikfeste einen guten Maßstab ab, da sie nur von dem Notiz nehmen kann, was irgendwie allgemein interessiert. Der Kunstschriftleiter der Tageszeitung, der seine Leser, die eben doch nur zu einem kleinen Teil Musikfreunde sind, nicht langweilen will, sieht sich ständig erneut vor die Frage gestellt: läßt du dieses Musikfest in X., jene Musiktage in Y. und die Opernfestspiele in Z. besprechen oder nicht? Er kann schließlich nicht jeden zweiten Tag einen Hundertzeilenbericht über ein letzten Endes immer ähnlich verlaufendes Ereignis bringen. Er wird sich — soweit es sich nicht um örtliche Veranstaltungen handelt — etwa die Fragen stellen müssen, ob von einem bekannten lebenden oder toten Komponisten etwas bisher Unbekanntes aufgeführt wird, über das er seine Leser informieren muß, und ob außergewöhnlicher Kräfteeinsatz besondere Beachtung verlangt. Eine Frage wird er sich bestimmt nicht vorlegen, die nämlich, ob dort gute Musik gut musiziert wird. Denn das allein rechtfertigt noch nicht ein „Fest“ und rechtfertigt damit auch noch nicht die Beachtung der betreffenden Veranstaltung in der gesamten deutschen Presse, sondern ist die selbstverständliche Voraussetzung für jedes öffentliche Musizieren: daß es nach Werken und Wiedergaben gut sei.

Eine Gefahr scheint allerdings in dieser Einstellung der Presse verborgen zu liegen. Wenn sie — gemäß ihrer Bestimmung, Neuigkeiten zu verbreiten — auf die musikalischen Neuheiten den entscheidenden Wert legen muß, so scheint sie damit die Uraufführungs-Psychose zu unterstützen, die unter den Programmgestaltern grassiert und trotz aller Ermahnungen nicht aussterben will. Aber nicht die Presse kann sie ausrotten; da ist schon die Selbstdisziplin der unmittelbar Verantwortlichen nötig, unter denen es immer noch solche gibt, die an zeitgenössischen Werken nur dann Interesse haben, wenn sie sie als Uraufführung bringen können. Die Tatsache, daß viele Werke über ihre Uraufführung nicht hinauskommen, beleuchtet die Situation. Prof. Dr. Raabe sprach in Darmstadt bei der Darlegung seiner neuen Pläne davon, die in diesem Punkte besondere Maßnahmen vorsehen. Im Normalfall handelt es sich bei solchen nur uraufgeführten Werken um Mittelgut, das weder nach Form noch Inhalt besonders interessiert. Interessieren tut dann eben nur die Tatsache des ersten Erklingens.

Ein besonderes Kapitel der Musikfeste des verflossenen Musikwinters und -sommers gehört den Veranstaltungen, die nach Form oder Inhalt neue Musik in den Mittelpunkt volkstümlicher Musikpflege stellen wollten. Eine Reihe deutscher Bäder hat größere geschlossene Veranstaltungen gebracht, die ganz oder teilweise nach einer neuen, zugleich volkstümlichen und künstlerisch wertvollen leichten Musik trachteten. Den größtangelegten Versuch hat zweifellos Bad Pyrmont mit seinen sechs Konzerten „Neue unterhaltsame Musik“ gemacht; sie brachten unter 32 Werken vorwiegend junger Zeitgenossen neun Uraufführungen und dazu einige Werke der alten Musik; ihr Sinn: Nachweis und Erprobung neuer Unterhaltungsmusik vor dem Publikum. Mit der Fülle des Programms nimmt das Pyrmonter Musikfest fast schon eine Zwischenstellung zwischen Fach- und Volksveranstaltung ein. Einen ähnlichen Gedanken der Erprobung von Werken vor dem Publikum läßt ein anderes Musikfest erkennen. Bad Orb rüstete es unter der Schirmherrschaft Paul Graeners, der auf den Burger Komponistentagungen immer wieder den Gedanken der guten unterhaltsamen Musik in den Vordergrund rückt, zur Feier seines hundertjährigen Bestehens; es zeigte dafür einen regelrechten Wettbewerb neuer Unterhaltungsmusiken an, bei dem das Publikum abstimmen sollte. Ebenfalls neue Unterhaltungsmusik brachte das Musikfest des Bades Ems, das für sieben Konzerte ein in seiner Ausgewogenheit zwischen neu und alt ausgezeichnetes Programm vorlegte. Worum an allen diesen und noch an vielen anderen, hier wegen der Vielzahl der Ereignisse nicht sämtlich zu nennenden Stellen gerungen wurde: die „Kurmusik auf neuen Wegen“, das glaubt ein Seebad bereits errungen zu haben. Aber sein unter diesem Leitwort stehendes Programm enthüllt ein durchaus übliches Bild; statt der Erprobung neuer Werke stellt es in einem von sechs Konzerten den Geschmack des Publikums auf die Probe: seine Musikfestwoche bringt auch ein Wunschkonzert, und nur die vorsorglich gemachte Einschränkung, daß die Berücksichtigung der Wünsche durch die Reichsmusikkammer entschieden würde, dämmt ein wenig diese Musikorgie.

Unter dem Motto „Volksmusik“ hat sich im verflossenen Jahr viel ereignet. Das repräsentative große Ereignis war natürlich das Deutsche Sängerbundesfest in Breslau, über dessen weit über das Musikalische hinausgehenden Sinn hier nichts mehr gesagt zu werden braucht. Aber nicht nur die vokale sondern auch die instrumentale Volksmusik hat — in Karlsruhe — ein ertragreiches Treffen zu verzeichnen. Von diesem Karlsruher Fest und den Kurmusik-Veranstaltungen abgesehen, ist die instrumentale Volksmusik nur in einzelnen Veranstaltungen in größerem Rahmen zu Worte gekommen, so beim Allgemeinen Deutschen Musikverein und bei den Musiktagen in Leipzig und Witten.

Diese „Musiktage“, die bereits in einer beträchtlichen Zahl deutscher Städte in allen Teilen des Reiches begangen wurden, scheinen sich zu einer aller Repräsentation abholden Abart der Musikfeste zu entwickeln; in ihrer Vielgestaltigkeit — hier sich heimatlichen oder auch auslandsdeutschen Komponisten zuwendend, dort Werkkonzert, HJ- oder Hausmusik einbeziehend, einmal von der betreffenden Stadt, ein andermal von den Kulturorganisationen oder im Rahmen der Gaukulturwoche veranstaltet — scheinen sie fruchtbare neue Ansätze zu festlich gehobenem, von der Gemeinschaft getragenen Musikerlebnis zu entfalten.

Nur vereinzelt noch begegnet man in kleineren Städten dem „Musikfest“, meist nur dort, wo es sich dabei um die Erhaltung einer mehr oder weniger großen Tradition handelt. Selten ereignet sich der Fall, daß eine Stadt wirklich einmal sich selbst ein musikalisches Fest bereitet und berühmte Chöre und Orchester zu mehreren aufeinanderfolgenden Konzerten mit geschlossenem Programm einlädt, wie Görlitz das (unter Miteinsatz seiner ad hoc zusammengeschlossenen Chorvereinigungen) tat. Meist ist es so, daß die Musikfeste anderen bereitet werden, und zwar aus eigenen Kräften heraus. Die Festspiele der namhaften Bühnen sind da vornehmlich zu nennen, zu denen sich in diesem Jahre Nürnberg gesellte und zu denen Mannheim mit einigen aus dem üblichen Repertoire-Rahmen fallenden Werken (Lortzings „Prinz Caramo“, Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich“ in der Inszenierung seines Sohnes Wieland, der Uraufführung von Wolf-Ferraris „Italienischem Liederbuch“, einer Oper Bodarts u. a.) und Braunschweig mit einer Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten (u. a. Uraufführung von Strawinskys Ballett „Persephone‘,) interessante Beiträge gaben.

Die augenfälligste Art von Musikfesten haben wir noch nicht berührt: die einem bestimmten Komponisten gewidmeten. Meist erscheinen sie aus Anlaß eines Gedenktages, und es ist selbstverständlich, daß z. B. in Lübeck der 300. Geburtstag Buxtehudes mit einem repräsentativen Buxtehude-Fest gefeiert wurde, daß Regensburg anläßlich der Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla das Fest der Internationalen Brucknergesellschaft beherbergte, daß an dem gleichen Ereignis die Reichshauptstadt nicht vorüberging, daß Bayreuth den 50. Todestag Franz Liszts (unter Mitwirkung der Budapester Oper) feierlich beging und Meiningen es sich nicht nehmen ließ, seines Max Reger am 20. Todestag zu gedenken. Auch die traditionellen Musikfeste und Festspiele: für Händel in Göttingen, für Mozart in Würzburg und für Beethoven in Bonn haben sozusagen sicheren Boden unter sich. Die Bayreuther und auch die Zoppoter Wagner-Aufführungen beanspruchen in diesem Rahmen natürlich besondere Plätze. Mehr zu den „Musiktagen“ als zu den Musikfesten und Festspielen gehört wohl die in diesem Jahr mit Erfolg zugleich zu einer Beethovenfeier ausgebaute Detmolder Wagner-Woche, die mit ihren ausgedehnten Einführungen neben den Aufführungen mit Gästen und ihrer Eingliederung der „Kraft-durch-Freude“-Gemeinschaft in den Kreis des Publikums vorzüglich Dienst am Werk ist.

Kritisch wird das Bild dort, wo ohne ersichtliche Veranlassung und womöglich auch noch ohne die zum Festgeben nun einmal gehörenden Mittel, die die alten Festspielstätten eben besitzen, irgendein Meister der Musikgeschichte zum Gegenstand einer spontan aufquellenden Verehrung gemacht wird, die sich u. E. in den Jahreskonzertprogrammen viel gesünder auswirken könnte als auf einmal in einem ganzen Fest. Ein Schubert-Fest möchten wir jedoch gesondert nennen; es überstieg den üblichen Rahmen solcher Feste in so erheblichem Maße, daß man es herausheben muß aus Veranstaltungen, die ihm der Plakatierung nach ähnlich sehen. Schon sein Termin war ungewöhnlich: nicht der frühe Sommer, sondern (im Februar und März) die Mitte der Saison. Es war also kein Fest für Fremde. Die Stadt Flensburg

hat einige Wochen unter dem Zeichen Schuberts gestanden: 15 Veranstaltungen und dazu noch 22 in den Schulen — Konzerte, Haus- und Kirchenmusiken — unter aktiver Beteiligung aller musikalischen Kräfte der Stadt, u. a. der Jugendorganisationen und der Männergesangvereine, haben dieses Schubertfest ausgemacht.

Zum Abschluß sei — nachdem vorher auf ein Zuviel hingewiesen wurde — auch auf eine bemerkenswerte Tatsache aufmerksam gemacht, die bei aller scheinbaren Mächtigkeit unseres musikfestlichen Lebens erkennen läßt, wie dünn am Rande die Schichtung des Interesses ist. Den 300. Geburtstag Buxtehudes und den 20. Todestag Regers hat man, soweit wir sehen, mit größeren Veranstaltungen außer an den beiden erwähnten Hauptplätzen nur je einmal noch gefeiert: Buxtehude mit einem stilgerecht zusammengestellten Programm von acht Veranstaltungen in Stuttgart, Reger mit drei Kammer- und Orgelkonzerten (also ohne Berücksichtigung seiner Orchesterwerke) in Berlin. In beiden Fällen waren es private Kammermusikvereinigungen, die die Initiative aufbrachten.

Friedrich Nietzsche als Komponist.

Von Ernst Ludwig Schellenberg, Weimar.

Auch wer nicht das gesamte Werk Friedrich Nietzsches in seinen mannigfachen Windungen und Wandlungen sich zu eigen gemacht, sondern nur wenige Schriften mit innerem Lauschen aufgenommen, wird sich von der schicksalhaften Verbundenheit des Philosophen mit der Tonkunst überzeugt haben. Nicht nur stilistisch: in der klingenden Fügung der Worte und Sätze, in Melodie und Zeitmaß der Gefühle, wie das Nachtlied, das Grablied und die Tanzlieder aus dem Zarathustra beweisen, oder in manchen spielenden Anlauten und scherzohaften Sprüngen, deren Absichtlichkeit allzu erkennbar ist („alle die Zöllner und Krämer und Könige und andren Länder- und Ladenhüter"), sondern vor allem in den zahlreichen Bekundungen über Musik und Musiker, jenen besorgten oder liebenden Bekenntnissen, die sehr deutlich — mögen sie im Wechsel der Jahre sich auch einander widersprechend verhalten — die nimmermüde Hingabe und tiefe Einsicht des Künstlers bewähren.

Allgemach hat sich auch die Kenntnis davon verbreitet, daß Nietzsche selbst sich mehr als ein Mal compositorisch versucht hat. Über sein Klavierspiel, namentlich wenn er improvisierte, sind anerkennende Zeugnisse überliefert. Peter Gast erzählt über seine Studienzeit in Basel: „Nietzsches Anschlag war von großer Intensität, ohne doch hart zu sein, sein Spiel sprechend, polyphon, von mannigfaltiger Abstufung, so daß aus seinem Orchesterklang sich hier das Horn oder Flöten und Geigen, bald Posaunen deutlich hervorhoben." Malvida von Meysenburg erinnert sich (1875): „Ihr Spiel hat mir einen so tiefen, nicht zu vergessenden Eindruck hinterlassen." Ebenso Erwin Rohde (1867): „Vor allem denke ich mit Freude zurück an die Abende, wo Du mir im Finstern auf dem Clavier vorspieltest." (Im Gegensatz zu diesen Äußerungen weiß Hans Richter zu erzählen, daß man in Bayreuth Nietzsches „dilettantisches Phantasieren" belächelt und daß Wagner sich geäußert habe: „Nein, Nietzsche, Sie spielen zu gut für einen Professor.") Auf dem Gebiete der Komposition ist Nietzsche zweifellos Autodidakt gewesen. Zwar finden sich unter seinen musikalischen Papieren ein paar Blätter fremder Handschrift mit Aufzeichnungen von Intervallen und Akkordverbindungen, aber so für den Anfänger bestimmt, daß man eben nur erste Anregungen darin vermuten kann. Wenn er im Jahre 1865 dem Freunde Gersdorff mitteilt: „Ich gehe nun zwar nicht nach Leipzig, um dort nur Philologie zu treiben, sondern ich will mich wesentlich in der Musik ausbilden", so ist dieser Wunsch unerfüllbar geblieben.

Nun ist es ja bei geistvollen Dilettanten, wie Schopenhauer sie verstanden wissen möchte (Parerga und Paralipomena II, § 249), „welche eine Wissenschaft oder Kunst aus Liebe zu ihr und Freude an ihr, per il loro diletto, treiben", häufig so bestellt, daß sie Wollen und Können verwechseln, Absicht mit Ausführung, daß sie in ihren Versuch mehr hineindenken, als sich daraus erkennen läßt. Diese Täuschung jedoch ist insofern nicht unnütz und tadelnswert, als sich für den wahren Kenner umso gewisser eine Besserung und Verwirklichung nach-

holen läßt, aus der sich dann jene Schöpfung des Dilettanten in eigenem Lichte herauszulösen vermag, während es andererseits Darbietungen sogenannter Könner gibt, die trotz technischer Sicherheit völlig unfruchtbar und belanglos bleiben. Nietzsche hat sich gern einer Selbsttäuschung überlassen, wo er liebte und dankbar war. Sonst wäre es unbegreiflich, wie sein Beifall über das Schaffen seines Schülers und Freundes Peter Gast jede Berechtigung so völlig übersteigen kann. Er vergißt sich so weit, die Oper „Der Loewe von Venedig", welche in der Handlung übrigens mit Cimarosas „Il matrimonio segreto" übereinstimmt, der Mutter und Schwester als die „schönste Musik seit Mozart" zu preisen, als seine „himmlische Leib- und Trostmusik"; er rühmt Overbeck gegenüber diesen „neuen Mozart — ich habe keine andere Empfindung mehr!", fügt allerdings später das einschränkende Bekenntnis hinzu: „Es mag aber sein, daß ich dergleichen Musik nötiger habe als Andere, und insofern auch weniger befähigt bin, ihren Wert festzustellen." Wer guten Willens und ohne Befangenheit sich des Klavierauszugs annimmt, wird von diesem „Musiker ersten Ranges", über den behauptet wird: „Was er kann, kann ihm unter den Lebenden keiner nachmachen", lediglich der Überzeugung teilhaftig, daß es dem Komponisten nicht an munterer Biederkeit, an treuherziger Einfalt gebricht, daß jedoch zur Maßlosigkeit keinerlei Anspruch gegeben ist. Ein solcher Eifer ist sicherlich dem Betroffenen nicht eben günstig gewesen, weil die Übertreibung natürlich das Erwartete völlig beschatten und entfärben mußte. Diese Musik ist gewiß redlich, nachgiebig, genügend, angemessen, — aber man wird geneigt sein, der Behauptung Nietzsches: „Es ist gerade die Musik, die zu meiner Philosophie gehört" die Bestätigung zu verweigern. Er verwechselte allzu willig Harmlosigkeit mit „Herzlichkeit", Unschädlichkeit mit „Heiterkeit", Unbedenklichkeit mit „Erfindungsüberfluß"; und was „die Leichtigkeit der kontrapunktischen Meisterschaft" betrifft, so wird man allenfalls eine bewegliche Stimmführung anerkennen mögen.

Es wäre nun zu fragen, inwiefern etwa Nietzsche, angesichts solcher Irrtümer, über seine kompositorischen Seitenwege, deren er oft und gern Erwähnung tut, sich getäuscht hat. Und es bleibt mir — nachdem die Leitung des Nietzsche-Archivs in Weimar mir ungehinderten Einblick in die zugehörigen Handschriften bewilligt hat — gleich zu Beginn dieser Betrachtungen die Abgrenzung zu erfüllen, daß vornehmlich biographischer Wert diese frühen Arbeiten bestimmt, und daß sie vielleicht völlig unbemerkt geblieben wären, wenn nicht eben Friedrich Nietzsche als ihr Schöpfer zu beachten wäre. Und dann möge die einschränkende Bemerkung gestattet sein, daß technische Unzulänglichkeiten, harmonische und formale Mängel, namentlich bei den weit ausgreifenden, umfänglichen Werken, entschuldigend vorausgesetzt werden müssen. Anderseits erfährt man aus diesen kompositorischen Übungen, daß Nietzsches Urteile nicht nur auf laienhafter Fassungskraft gegründet waren, sondern daß er sehr wohl um die künstlerischen Bedingungen gewußt hat. Und schließlich gibt es einige Stücke, die es unzweifelhaft verdienen, erkannt und gefördert zu werden. —

An die Schwester schreibt er am 28. Juli 1862: „Ich habe viel Klavier gespielt, wie Du wahrscheinlich auch bei Deiner Lehrerin; ich schicke Dir nächstens ein paar kleine Kompositionen von mir. Wie hübsch, wenn Du mir sie später in Naumburg vorspielen kannst. Du kannst Dir selbst aus meinen ungarischen Skizzen auswählen, was Du haben willst. Die fertigen Stücke sind: Heldenklage, Nachts auf der Haide, Haidenschenke, Zigeunertanz, Heimweh usw." Über die ersten Versuche des Knaben, vierhändige Walzer und manche ähnlichen bedeutungslosen Bemühungen, mag nur im Vorübergehen ein Wort verloren werden; ebenso über eine Mazurka, die seltsamerweise im $^2/_4$-Takt geschrieben ist und das bezeichnende Motto trägt „Unserer Altvordern eingedenk" (Nietzsche gefiel sich ja in dem Glauben, daß seine Vorfahren aus Polen gebürtig seien) oder über Bruchstücke zweier Klaviersonaten. Kurze Klavierstücke wie „Im Mondschein auf der Pußta" oder „Aus der Czarda" (beide 1862) in ihrer schlichten Formung sammeln die Teilnahme auf gefällige Weise, denn hier bestätigt sich eine freundliche und anmutige Erfindungsgabe, wie denn gerade überall dort, wo Nietzsche nicht ins Weite strebt, bleibende Gaben zu vermuten sind. Ein Kyrie aus dem Jahre 1866, der Mutter zum Geburtstage dargeboten, und ein „Fragment an sich" für den Freund Rohde (1871), nur in wenigen Takten noch vorhanden, lassen kein endgültiges Urteil zu; eine vier-

händige Fantasie mit den Worten Kerners „Schmerz ist der Grundton der Natur" als Motto (Hundstagferien 1861) vermag durch ihre Ungeschicklichkeit nicht zu überzeugen.

Gerade an vierhändiger Klaviermusik hat Nietzsche sich des öfteren versucht; aber hier ist zu bemerken, daß die beiden Ausführenden sich mehr einander ablösen als wirklich in Gemeinsamkeit sich entfalten können, wobei der linke Spieler zumeist nur dem rechten durch akkordliche Stützen beistehen muß, und so mag es nicht verwundern, daß Peter Gast, als er dem „Hymnus an das Leben" ein Klavier-Arrangement angedeihen lassen soll, ausdrücklich gebeten wird: „Vierhändig, mit jenem Raffinement der Vierhändigkeit, auf welches man sich jetzt versteht und von dem ich, als ich jung war, gar nichts wußte." Lassen wir eine vierhändige Studie „Die Heidenwelt" abseits, so verdient das folgende Werk eine genauere Betrachtung. An Gersdorff (ähnlich an Rohde) meldet Nietzsche voll Munterkeit am 18. November 1871: „Nun noch etwas Neues. Denke Dir, lieber Freund, in welch seltsamer Weise jene erwärmenden Tage meiner Ferienzusammenkunft in mir hinterdrein wieder zum Vorschein gekommen sind. Nämlich in Form einer größeren vierhändigen Komposition, in der alles wiederklingt von einem schönen sonnenwarmen Herbste. Genannt ist das opus, weil es anknüpft an eine Jugenderinnerung, ‚Nachhall einer Sylvesternacht mit Prozessionslied, Bauerntanz und Mitternachtsglocke'. Das ist doch ein lustiger Titel: man hätte ebenso gut zu viel noch erwarten dürfen ‚mit Punschbowle und Neujahrsgratulation'. Overbeck und ich spielen sie, es ist jetzt unser Spezificum, was wir allen vierhändigen Menschen voraushaben. Weihnachten wird Frau Wagner mit dieser Musik beschenkt und überrascht." Dieses unverächtliche Stück nun, komponiert vom 1.—7. November 1871 und der Mutter und Schwester zu Weihnachten dargebracht, würde in einer wohlmeinenden Überarbeitung sich auch heute noch bewähren, wenngleich es — besonders in den Tanz-Rhythmen — ein wenig starr und beinahe verlegen anmutet. (Es ist nicht zu verwechseln mit der Fantasie „Eine Sylvesternacht" für Klavier und Violine aus dem Jahre 1863, deren Umfang auch durch die nachträglich vermerkte Streichung nicht zu entschuldigen ist, abgesehen von technischen Unziemlichkeiten.)

Besondere Beachtung erheischt die umstrittene Manfred-Meditation aus dem Frühling 1872. Noch in Ecce homo hat Nietzsche dieses Werkes gedacht: „Ich habe eigens, aus Ingrimm gegen diesen süßlichen Sachsen (es ist Schumann gemeint) eine Gegenouvertüre zum Manfred komponiert, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehen: das sei Notzucht an Euterpe." Aus dem Urteil Bülow's nur einige Kernsätze (23. Juli 1872): „Ihre Manfred-Meditation ist das Extremste von phantastischer Extravaganz, das Unerquicklichste und Antimusikalischeste, was mir seit lange von Aufzeichnungen auf Notenpapier zu Gesicht gekommen ist. . . . Abgesehen vom psychologischen Interesse — denn in Ihrem musikalischen Fieberprodukt ist ein ungewöhnlicher, bei aller Verirrung distinguierter Geist zu spüren — hat Ihre Meditation vom musikalischen Standpunkte aus nur den Wert eines Verbrechens in der musikalischen Welt. . . . Nochmals — nichts für ungut — Sie haben übrigens selbst Ihre Musik als ‚entsetzlich' bezeichnet —, sie ist's in der Tat, entsetzlicher als Sie vermeinten; zwar nicht gemeinschädlich, aber schlimmer als das: schädlich für Sie selbst, der Sie sogar etwaigen Überfluß an Muße nicht schlechter totschlagen können, als in ähnlicher Weise Euterpe zu notzüchtigen." Peter Gast hingegen verteidigt das so ungewöhnlich geschmähte Tongedicht mit dem liebenden Eifer des Jüngers: „Das Stück ist in jedem Betracht, in Erfindung, Contrasten, Aufbau, Detailtechnik, eine hervorragende smphonische Leistung, von einer Veracität und Größe des Ausdrucks, wie die nur einem dereinstigen Schöpfer des Zarathustra eigen sein konnte." Und schließlich hat sich sogar Richard Wagner vernehmen lassen in einem Briefe, der sich in zwiefacher Hinsicht als aufschlußreich erweist (24. Oktober 1872): „Das Urteil Bülow's über Sie fand er (nämlich Liszt), nach Kenntnisnahme Ihrer Sylvesterklänge, sehr desparat; ohne daß Sie ihm das Stück vorgetragen hatten (was bei uns entscheidend war), glaubte er s e i n Urteil durchaus anders und günstiger über Ihre Musik stellen zu müssen. Also, lassen wir dieses B'sche Intermezzo für jetzt auf sich beruhen: mir ist's, als ob hier zwei Absonderlichkeiten der allerernstesten Art auf einander gestoßen seien. Aber dies sage ich Ihnen nur nebenbei: denn im Ganzen und in der Hauptsache muß wohl jedes durch sich, und nicht durch andere, über sich in das Reine kommen." Ich habe das befehdete Werk mit ge-
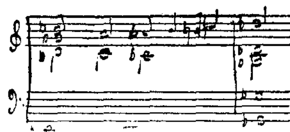
bührender Aufmerksamkeit geprüft und muß eingestehen, daß der Lobpreis Peter Gasts mich übermäßig und einseitig bedünkt. Es scheint mir auch hier sich so zu verhalten, daß Nietzsche in seine Komposition Tieferes hineingehört hat, als er wirklich zu beleben vermochte; die Musik ist gequollen und von einer gewollten Wichtigkeit, die schließlich am technischen Unvermögen sich begnügen mußte. (Der Bonner Musikdirektor Brambach hatte nicht mit Unrecht den dringenden Rat erteilt, „Unterricht im Contrapunkt zu nehmen".) Es handelt sich keineswegs nur um theoretische Mängel, die aufgehoben werden können, sondern vor allem um jene innere Berufung, um das musikalische Denken an sich, aus dem heraus der vorbestimmte, eingeborene Musiker überzeugend schaltet und gestaltet. (Ähnlich — wenn auch in gewissem Abstande — ist es um die „symphonische Dichtung" aus den Jahren 1861—62 bestellt, „Ermanerisch" benannt, aus der Nietzsche einen „Sturmmarsch" als Klavierstück herausgelöst hat, und die sogar für eine Orchesterbearbeitung vorbereitet erscheint.)

Aus Wagners Zeilen ist aber auch erwiesen, daß Nietzsche seinen „Nachklang einer Sylvesternacht" (man gab ihm dort auch den Namen „Sylvesterglocken") in Triebschen selber zu Gehör gebracht hat. Auf jenes Ereignis bezieht sich offenbar die Erzählung Hans Richters, Wagner hätte sein Urteil über diese Musik dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er schweigend sein Barett geknetet und schließlich das Zimmer verlassen habe. Der Diener Jakob hätte, erschrocken über den Zorn seines Herrn, ihn mit den Worten „Das scheint mir nicht gut zu sein" zu dem lachenden Umschwung bewogen: „Da verkehrt man schon $1^1/_2$ Jahre mit diesem Menschen, ohne dergleichen zu ahnen, und nun kommt er, meuchlings die Partitur im Gewande!" Wie es sich auch verhalten mag, — jedenfalls ist es ein voreiliger Irrtum, dieses Geschehnis für Nietzsches „Abfall" verantwortlich zu machen. Wie er eine harte Kritik aufzunehmen wußte, beweist seine vornehme Antwort an Bülow: „Dabei glaube ich jetzt noch, daß Sie um einen Grad günstiger — um einen geringen Grad natürlich — geurteilt haben würden, wenn ich Ihnen jene Unmusik in meiner Art, schlecht, doch ausdrucksvoll, vorgespielt hätte: mancherlei ist wahrscheinlich durch technisches Ungeschick so querbeinig auf's Papier gekommen, daß jedes Anstands- und Reinlichkeitsgefühl eines wahren Musikers dadurch beleidigt sein muß. Denken Sie, daß ich bis jetzt, seit meiner frühsten Jugend, somit in der tollen Illusion gelebt und sehr viel Freude an meiner Musik gehabt habe! Sie sehen, wie es mit der ‚Erleuchtung meines Verstandes' steht, von dem Sie eine so gute Meinung zu haben scheinen. . . . Meine andere ‚Musik' ist, was Sie mir glauben müssen, menschlicher, sanfter und auch reinlicher." (29. Oktober 1872.) Auch hat er ja niemals jenen ablehnenden Brief gegen seine Freunde zu verleugnen getrachtet.

In ihren Tagebuchnotizen berichtet nun Cosima über jene „Sylvesterglocken" dieses: „Ich setzte mich hin und spielte. Jakob Stock, mein damaliger Diener, ein vortrefflicher Schweizer, blieb beim Abdecken des Tisches in der Mitte der Stube stehen, hörte aufmerksam zu und wandte sich endlich ab mit den Worten ‚schint mir nicht gut'. Ich gestehe, daß ich vor Lachen, trotz meiner damaligen Freundschaft, gar nicht weiterspielen konnte." Es ist anzunehmen, daß Hans Richter von diesem Vorfall durch Erzählen Kenntnis erhalten und ihn dann in der Erinnerung auf Richard Wagner übertragen hat. Wenn Cosimas Aufzeichnungen fortfahren: „Was würde Jakob Stock zum ‚Affekt' sagen? Leider aber kann ich über das Thema nicht mehr lachen, denn ein ‚Hymnus an die Freundschaft' hat eigentlich den Bruch begonnen, der kam nach Bayreuth und war sehr traurig", so ist hier offenbar ein bisher unbekanntes Geschehnis angedeutet, das mancherlei Vermutungen offen läßt. Und was das Wort „Affekt" anlangt, so ist hier die Deutung ungewiß. In den Handschriften beider Werke ist jedenfalls eine hierauf bezügliche Vortragsbezeichnung nicht zu entdecken. — Richard Wagner selbst, der namentlich von jungen Musikern um seine Meinung gedrängt wurde und solchen Zumutungen geflissentlich auszuweichen pflegte, hat seine Ansicht über Nietzsche's Kompositionen sehr behutsam und verhüllt dargeboten: „Sehen Sie, wie elend ich mich mit der Philologie abgefunden habe, und wie gut es dagegen ist, daß Sie sich ungefähr ebenso mit der Musik abgefunden haben. Wären Sie Musiker geworden, so würden Sie ungefähr das sein, was ich geworden wäre, wenn ich mich auf die Philologie obstiniert hätte." Und dann wieder: „Ich verstehe Sie auch mit dem Sinne der musikalischen Composition, mit welcher Sie uns so sinnig überraschten.

Nun fällt es mir schwer, mein Verständnis Ihnen mitzuteilen. Und daß ich diese Schwierigkeit empfinde, beklemmt mich eben." — —

Als die Pflegetochter seiner mütterlichen Freundin Malvida von Meysenburg, Olga Herzen, sich mit dem französischen Gelehrten Monod verheiratete, schickte Nietzsche als Hochzeitsgabe eine vierhändige Komposition, über deren scherzhaften Titel er dem Freunde Gersdorff schreibt (24. Februar 1873): „Zur Vermählungsfeier von Fräulein Olga habe ich eine eigene vierhändige Musik nach Florenz geschickt, mit dem Titel ‚Une Monodie à deux': der als Prognostikon einer guten Ehe aufgefaßt werden möge. Der Spieler rechts ist Madame Monod, der Spieler links Monsieur Monod". Und an Malvida gibt er noch die Erläuterung: „Zu Grunde liegt ein Thema aus meinem fünfzehnten Jahre, das meine Schwester dieses Weihnachten unter alten Manuskripten von mir aufgefunden und das ich in den letzten Wochen etwas ausgeführt habe" (Ende Februar 1873). Dieses „Lob der Barmherzigkeit", ein inniges und klangreiches Werkchen, verdient es, der Versunkenheit enthoben zu werden. Nietzsche äußert sich Rohde gegenüber voll Befriedigung: „Das Stück ist gut geraten und würde mir keine Bülow'schen Briefe zuziehn". Und wirklich ist Wollen und Können hier in willkommenem Gleichmaße. Das Thema ist, wie ich feststellen konnte, einem vierhändigen Bruchstück aus dem Jahre 1861 entnommen, „Einleitung zur Verkündigung Mariae", das einem Weihnachtsoratorium angehört, von dem mannigfache Entwürfe vorhanden sind. Auf dieses Oratorium bezieht sich übrigens eine Briefstelle an Peter Gast (25. Juli 1882): „Sonntags war ich in Naumburg, um meine Schwester ein wenig noch auf den Parsifal vorzubereiten. Da ging es mir seltsam genug! Schließlich sagte ich: ‚meine liebe Schwester, ganz diese Art Musik habe ich als Knabe gemacht, damals als ich mein Oratorium machte' — und nun habe ich die alten Papiere hervorgeholt und, nach langer Zwischenzeit, wieder abgespielt; die Identität von Stimmung und Ausdruck war märchenhaft! Ja, einige Stellen, z. B. „Der Tod der Könige", schienen uns beiden ergreifender als Alles, was wir uns aus dem P. vorgeführt hatten, aber doch ganz parsifalesk." Dieser „Tod der Könige", ein kleines Adagio in f-moll, ist nun freilich voll mancherlei Ungeschicklichkeiten; immerhin ist ein Takt wie dieser vielleicht für Nietzsches Vergleich nicht unerheblich:



Malvida erfährt am 24. März 1875: „Seit Neujahr ist auch, ganz nebenbei, ein neues größeres Musikstück fertig gemacht, ein ‚Hymnus auf die Einsamkeit', deren schauerliche Schönheit ich aus vollem dankbaren Herzen verherrlicht habe." Und ebenso an Rohde (2. Februar 1875): „In den seltensten Stunden arbeite ich jetzt, alle paar Wochen zehn Minuten, an einem Hymnus an die Einsamkeit. Ich will sie in ihrer ganzen schauerlichen Schönheit fassen." Von diesem Werke ist nichts erhalten geblieben; doch entsinnt sich Peter Gast noch, es in Basel vernommen zu haben: „Im Gedächtnis blieb mir zumal sein ‚Hymnus an die Einsamkeit', ein Stück voll herber Größe und Unerbittlichkeit, in das sich sirenenhaft, doch bald mit Trotz wieder abgewiesen, bestrickende dolce-Stellen mischten."

Eine andere umfängliche Composition dagegen ist in verschiedenen Fassungen, vierhändig und zweihändig, vorhanden und ist offenbar seinem Schöpfer, der mit sehnsüchtigem Verlangen nach bewährten Freunden ausspähte, besonders teuer gewesen. Hat er sie doch auch seinen Jugendkameraden Krug und Pinder zur Hochzeit dargebracht. An Malvida berichtet er (2. Januar 1875): „Jetzt habe ich 10 Tage Ferien hinter mir: ich verlebte sie mit Mutter und Schwester und fühle mich recht erholt; ich ließ währenddem alles Denken und Sinnen hinter mir und machte Musik. Viele tausend Notenköpfchen sind hingemalt worden, und mit einer Arbeit bin ich ganz fertig. Der ‚Hymnus an die Freundschaft' ist jetzt zweihändig und vierhändig anzustimmen; seine Form ist diese:

Vorspiel: Festzug der Freunde zum Tempel der Freundschaft.
Hymnus, erste Strophe.
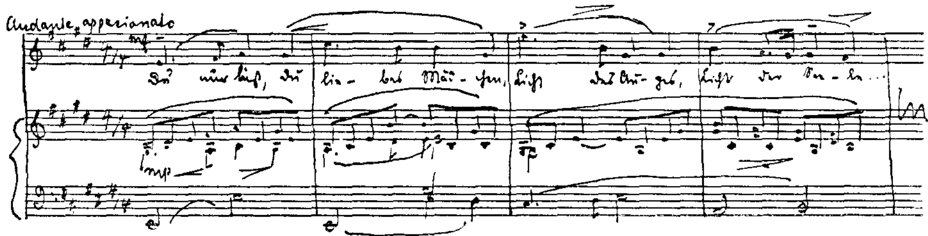
Zwischenspiel — wie in traurig-glücklicher Erinnerung.
Hymnus, zweite Strophe.
Zwischenspiel — wie eine Wahrsagung über die Zukunft. Ein Blick in weiteste Ferne.
Im Abziehen: Gesang der Freunde, dritte Strophe und Schluß.

Ich bin sehr zufrieden damit. Wollte Gott, es wären's auch andere Menschen, zumal meine Freunde! Die Dauer der ganzen Musik ist genau 15 Minuten. — Sie wissen, was darin alles vorgehen kann: gerade die Musik ist ein deutliches Argument für die Idealität der Zeit. Möchte meine Musik ein Beweis dafür sein, daß man seine Zeit vergessen kann, und daß darin Idealität liegt!" Auch Gersdorff erfährt in scherzenden Worten die beglückende Tatsache (9. Mai 1874): „Zweitens habe ich fertig und bin ‚ganz erschröcklich zufrieden' damit — den ‚Hymnus an die Freundschaft', für vier Hände und ebensoviel Freundesherzen. Ich habe noch nichts Besseres gemacht, es klingt aber auch ‚nich e Bischen' deprimiert! Sondern vielmehro im Gegenteil!" Und ähnlich an Rohde (10. Mai 1874): „Dieses Lied ist für Euch alle gesungen, und es klingt mutig und innig; ich glaube, wir halten's mit dieser Stimmung noch eine tüchtige Weile auf der Welt aus." Man fühlt es bei der Betrachtung des umfänglichen Werkes, daß sich Nietzsche mit Behagen ausgebreitet hat, immer gedehnter, ausführlicher, was jedoch den einzelnen Zwischenspielen nicht eben zum Vorteil erwachsen ist. Die einzelnen Strophen des Hymnus sind, ohne Einzeichnung der Worte, im Klaviersatz gegeben. Es besteht noch eine Bearbeitung durch Conrad Ansorge, die zum 65. und 70. Geburtstage Nietzsches im Archiv zur Darbietung gelangt ist. Ansorge hat zunächst die Chorstimmen ausgeführt und sodann — unter Weglassung der Vor- und Zwischenmusik — eine neue Klavierbegleitung beigegeben, so daß also eine keineswegs ungünstige Zusammenfassung erreicht ist, die dem feierlichen Melos erst seine volle Berechtigung schenkt. Ich entsinne mich, daß Ansorge auf meine Frage nach dem Wert dieser Musik mich damals in seiner knappen Art mit „recht fein" belehrt hat. Vielleicht ließe sich aber von der ursprünglichen Gestaltung noch etwas mehr bewahren, als es hier der Fall gewesen.

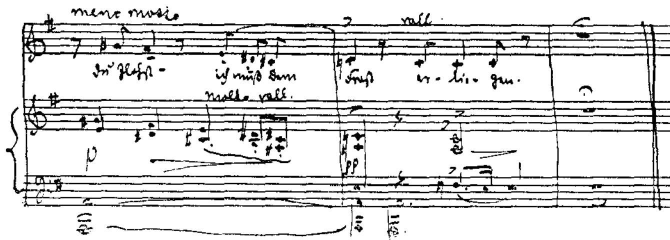
Mit diesem Hymnus aber hat es nun noch eine besondere Bewandtnis. Im Jahre 1882 überreichte die junge Lou Andreas-Salomé, die späterhin für Nietzsche die Ursache so mancher Enttäuschungen und schlimmer Zwischenfälle werden sollte, dem Philosophen ein Gedicht „Hymnus an das Leben", das diesen dermaßen entzückte, daß er eine Vertonung — es ist das letzte derartige Wagnis — vollbrachte. Und zwar zunächst als Lied mit Klavierbegleitung. Unbegreiflicherweise unternahm er es, die Melodie des Freundschafts-Hymnus in das Prokrustesbett der neuen Verse zu strecken, wodurch notwendigerweise sich mißfällige Verschiebungen ergeben mußten, abgesehen von Betonungsfehlern, die übrigens gerade in den Liedern mehr als einmal überraschen. Er schickte den Entwurf an Peter Gast mit der Erklärung (1. September 1882): „Ich möchte gern ein Lied gemacht haben, welches auch öffentlich vorgetragen werden könnte, — ‚um die Menschen zu meiner Philosophie zu verführen'. Urteilen Sie, ob dies ‚Gebet an das Leben' sich dazu schickt. Ein großer Sänger könnte mir damit die Seele aus dem Leibe ziehn; vielleicht aber, daß andre Seelen sich dabei erst recht in ihren Leib verstecken! — Ist es Ihnen möglich, der Composition als solcher etwas den laienhaften Strich und Griff zu nehmen? Daß ich mir damit nach meinem Maßstabe Mühe gegeben habe, werden Sie vielleicht glauben, nämlich auf mein Wort hin." Gast hat nun das Lied für Chor und Orchester ausgestaltet, manche melodische Wendung eingerenkt und im Grunde eine neue, selbständige Arbeit geleistet. Nietzsche sparte nicht mit Dank und Beifall und gab das Werk seinem Verleger E. W. Fritsch in Leipzig zur Veröffentlichung. Er wollte ursprünglich seinen und Gasts Namen auf dem Titelblatte nennen, aber Gast ersuchte ihn, davon Abstand zu nehmen, da ihn Presse und Kapellmeister nicht eben wohlwollend aufgenommen hätten und er nur Schaden anstatt eines Erfolges befürchte. Wenn er in seiner Bescheidenheit sogar hinzufügt: „Niemand soll wissen und erfahren, daß zufälligerweise ich die Handwerkerarbeit der Instrumentierung getan habe, ich zweifle nämlich nicht, daß Sie selbst ebenso, ja wahrscheinlich besser orchestriert haben würden", so ist dieser gefällige Einwand angesichts der vorhandenen unglücklichen Versuche Nietzsches aus früheren Jahren als Überhöhung zurückzuweisen. Nietzsche hat sich späterhin

um Aufführungen bemüht und das gedruckte Werk, das einmal zu seinem Gedächtnis gesungen werden sollte, nicht ohne verschämten Stolz an die Freunde verschenkt. Der Schwester gesteht er (26. Dezember 1887): „Aber Verse und Orchestrierung sind nicht von mir, das weißt Du auch. Es ist bei dieser Veröffentlichung ein wenig Mystifikation, die gelegentlich am rechten Ort aufgeklärt werden soll." In Ecce homo ist dann wenigstens der Name der Dichterin entschleiert worden. — Daß der Hymnus in dieser zähen, seimigen Gestalt die Begeisterung Nietzsches keineswegs zu rechtfertigen vermag, ist wohl nicht mehr zu bezweifeln. (Jetzt Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.)

Schließlich bleiben — abgesehen von dem durch Peter Gast nach einer genauen Skizze durch Klavierbegleitung ergänzten, anmutigen und beschwingten Vokalquartett „Herbstlich sonnige Tage" (Geibel) mit dem auf ein und zwei Solostimmen verteilten warmen Mittelsatze (22. April 1867) — die fünfzehn gedruckten Lieder, von denen Georg Göhler die sieben bedeutsamsten in einer vorsichtigen Bearbeitung gesondert herausgegeben hat (Verlag Siegel & Kistner, Leipzig). Und hier ist unstreitig sehr Achtbares und Erquickliches gegeben. Rückerts „Aus der Jugendzeit" (1862), voll klarer Herzlichkeit; „Wie sich Rebenranken schwingen" (Hoffmann von Fallersleben), vertont 1863, reizvoll durch den Wechsel von hoher und tiefer Stimmlage und durch den innigen Halbschluß; „Ungewitter" von Chamisso (1864), in wuchtiger Geschlossenheit — sie sind gewiß auch heute noch einer freundlichen Zustimmung sicher. Ferner die drei Gedichte von Alexander Petöfi. „Unendlich" (1864) mit einer sehnsüchtig geschwungenen, schlanken und reinen Melodiegestaltung:



„Nachspiel" (1864), in breiter Inbrunst sich verströmend. „Verwelkt" (1864), überzeugend durch die schlichte Formung, mit dem „verdorrten" Schluß, auf den Nietzsche die Schwester besonders hingewiesen:



Und zuletzt das einzige Lied nach eigenen Versen und zugleich das ungewöhnlichste, „Die Fischerin" (1865). Er hat es der Schwester angekündigt am 12. Juli 1865: „Es ist ein Lied im höchsten Zukunftsstile, mit einem natürlichen Aufschrei und dergleichen Ingredienzien einer stillen Narrheit. Zu Grunde liegt ein Gedicht, das ich als Untersekundaner gemacht habe. Ein Fischermädchen, das sich nach ihrem Schatz sehnt. — Voilà le sujet." Es sind zwei Fassungen in hastiger Niederschrift beachtenswert, weil man aus ihnen das Bemühen erkennen kann, die Gestaltung (auch textlich) zu bannen, zu vereinfachen und gleichzeitig zu durchglühen. Die harmonischen Überraschungen; die „verhaltene Leidenschaft", die nicht nur vorgezeichnet ist, zur Verzweiflung sich bäumend; die schwankende Nebelbangigkeit — das alles rechtfertigt Göhlers Wunsch und Anerkennung vollauf: „Angesichts einer solchen Leistung muß man unbedingt bedauern, daß Nietzsche seine sehr große musikalische Veranlagung nicht weiter ausgebildet und verwertet hat."

Ludwig Schemann zum 85. Geburtstag.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Schemann (geb. am 16. Oktober 1852 in Köln) erzählte 1925 die „Lebensfahrten eines Deutschen", in der Zeit des tiefsten Verfalls deutscher Art, mit trübem, hoffnungslosem Ausblick in die Zukunft. Heute wird er mit Freude bekennen, daß die ihm vornehmlich am Herzen liegende Rassenforschung in den Mittelpunkt des neuen Aufstieges trat, daß gerade das, was er am heißesten ersehnte, erfüllt wurde. Wenn sein 70. Geburtstag von tiefem Dunkel umschattet war, so leuchtet um seinen 85. wieder helles Licht. Sein Leben, das ihm schwere Sorgen und Nöte brachte, wird versöhnlich ausklingen. Der Vorkämpfer des deutschen Idealismus reinster Art schaut in eine bessere Zukunft, die mehr verspricht, als er je zu hoffen wagte!

Schemann ist Gelehrter; er war 1875 bis 1891 Bibliothekar in Göttingen, gab aus Gesundheitsrücksichten sein Amt auf und lebte seitdem in Freiburg der ihm schicksalhaft zugewiesenen Forschung. Er gehört zu den wenigen Auserwählten, die sich ihr Leben und Schaffen aus früh erkannten Hochzielen frei gestalten durften. Zwei Hauptabschnitte seiner „Lebensfahrten" sind überschrieben: „Bayreuth" und „der Feldzug für Gobineau". Und diese beiden hohen Aufgaben, denen er sich mit ganzer Seele hingab, entsprangen einer und derselben Wurzel: dem Verhältnis zu Richard Wagner. Im Alter von 13 Jahren hörte er in Koburg „Tannhäuser": „von dem Abend an war meine Seele gewissermaßen dem Schöpfer dieses Werkes verkauft. Kein anderes Werk alter und neuer Kunst hat wohl je so mein Innerstes umgewälzt, ist mir so ins Mark gedrungen, wie die Wagnerschen Tondramen." Im August 1876 trat er, wohl vorbereitet, die Wallfahrt nach Bayreuth an. Von da ab weihte er sich dem Bayreuther Gedanken, hatte das Glück, mit Wagner persönlich zu verkehren, vertiefte die Eindrücke von 1876 beim „Parsifal" 1882 und reiste zum 18. Februar 1883 wieder nach Bayreuth, zur „Totenfeier seines lieben Herrn". Wagner schätzte Schemann so sehr, daß er ihn, ähnlich wie Hans von Wolzogen, nach Bayreuth ziehen wollte, um sich hier ganz dem Gralsdienst zu widmen. Das war freilich für Schemann, den Amtspflichten in Göttingen fesselten, nicht möglich. Damals gehörte noch viel Mut dazu, sich zu Wagner zu bekennen, dem besonders die akademischen Kreise mit argem Unverständnis gegenüberstanden. Wer dort seinen Arbeits- und Wirkungskreis hatte, war in seiner Laufbahn durch offenes Eintreten für die Sache Wagners geradezu gefährdet! Schemann ließ sich aber nicht einschüchtern. In seinen Erinnerungen an Wagner (1901 und 1902) berichtet er, wie er auf einer unter erschwerenden Umständen ermöglichten Urlaubsfahrt 1877 zur Versammlung der Patrone nach Bayreuth kam. „Von diesem Zeitpunkt, wo ich mit vollem Bewußtsein das Wirken für Wagners Sache an erster Stelle mit in mein Lebensprogramm aufnahm, rechne ich eine neue Phase meines Daseins, deren nächste sechs Jahre durch die Ausbildung meiner persönlichen Beziehungen zum Meister ihre höchste unvergleichliche Weihe erhalten haben." Er durfte 1882 die Proben und acht Vorstellungen des „Parsifal" mitmachen: „So sind in diesem mir so zu sagen vom Schöpfer selbst dargereichten Werke die Offenbarungen des Menschen und des Künstlers immer als ein untrennbar Eines, und immer in ihrer höchsten Steigerung auf mich eingeströmt, und ich bin selbst erst auf dem Wege über ‚Parsifal' in des Meisters Kunst völlig hinein- und meinem innersten Wesen nach mit ihr verwachsen." Schon bei der Vorlesung der Dichtung, die Wagner am 16. September 1877 seinen Patronen gewährte, war Schemann tiefst ergriffen: „Ich kehrte von ihr noch in einem ganz anderen Sinne und in einem ganz anderen Grade wie 1876 als ein neuer Mensch von Bayreuth heim. Das Wort: ‚Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott, daß ihr berufen, ihn zu hören' — war an mir in wunderbarer Weise zur Wahrheit geworden. Mehr oder minder hatte man bisher bei der Kunst immer nur an ein Genießen gedacht, jetzt erst wurde es mir völlig klar, daß für sie zu kämpfen, zu werben und zu wirken sei." Über den machtvollen Eindruck von Wagners Persönlichkeit schreibt Schemann: „Was hier von Wahrheit ausgestrahlt ward, lehrte ein Blick in dieses Antlitz, noch ganz anders aber ein Blick aus diesem Antlitz.

Wer diesen Blick ausgehalten, ausgeschöpft, mit den Sinnen des Geistes erfaßt, in die letzten Tiefen seiner Seele hat hinabdringen lassen, dem kann kein göttliches Wunder, kein magnetisches Fortwirken in der Geisteswelt, keine gewaltigste Szene irgend eines Dramas, sei es der Literatur oder der wirklichen Geschichte, mehr unbegreiflich bleiben. Kein Wanken gab es mehr für den, dem diese Stimme erklungen, wenn ihm der Gewaltige den Scheidegruß mitgab: ‚Bleiben Sie mir treu‘." Und dann die Mahnung: „Nehmt es wahr, wenn ihr einem Großen nahen und nahe treten dürft, wenn solch' ein Weltauge auf euch ruht, solche Heroldsrufe der Ewigkeit an euer Ohr tönen: nehmt es wahr, ihr Jungen zumal, daß sie euch fort und fort im Leben nachtönen — wie wolltet ihr sonst je eine sicherere Gewähr eines Göttlichen gewinnen?"

Schemanns Lebensgeschichte wird durch Berührungen mit hervorragenden Zeitgenossen bestimmt und bietet zugleich einen Beitrag zur Würdigung eben dieser Zeitgenossen aus ihren Briefen und aus persönlicher Erinnerung. Weniger von sich selbst, als vielmehr von seinem selbstlosen Dienst am Erhabenen erzählt Schemann, wodurch seine „Erinnerungen" zum Zeitbild werden. Der Bayreuther Kreis wird in seinen Schilderungen lebendig, Begegnungen mit Hans von Bülow, Hans von Wolzogen, H. von Stein, Glasenapp, Chamberlain, Nietzsche. Seltsam erscheint mir nur, daß Schemann Liszt als Menschen bewundert, als Musiker ganz verkennt! Von Bedeutung sind Schemanns Worte über Frau Cosima, die bei den Alt-Bayreuthern oft verkannt wurde: „Sie erkannte nun einmal ihre einzigartige Bestimmung in der Kulturtat der Rettung, Bergung und Verewigung der Idee von Bayreuth, für diese opferte sie alle ihre Kräfte, hielt sie all' ihre Liebe in Bereitschaft, auf sie konzentrierte sie ihr ganzes Wesen. Und wen immer sie als Gehilfen hiefür erkannt, in wem sie einen echten Jünger und Vertreter ihres Werkes sah, dem zeigte sie ihr wahres Gesicht, der durfte sich einer Güte ohne Ende von ihr versehen. Ich kann davon sagen, denn auch auf mich ist lange Jahre ein voller, warmer Strahl jener großen Liebe gefallen." Die Briefe Cosima Wagners an Schemann, die in der Reihe „Von deutscher Musik" soeben erscheinen, geben davon unmittelbares Zeugnis. Aus eigner Erfahrung kann ich nur bestätigen, daß Frau Cosima solchen Freunden immer teilnahmsvoll folgte und mit Rat und Tat hilfreich bereit war. Schemann erlebte die Festspiele nur bis 1889, also bis zu „Tristan" und „Meistersingern". Die letzte und höchste künstlerische Leistung Frau Cosimas, „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" blieb ihm fremd.

Sehr hübsch ist Schemanns Urteil über Humperdinck: „Er ist sein ganzes Leben lang der Märchenmann geblieben, der sich durch die ihm so urfremde Welt heterogener Wirklichkeiten hindurchträumte, bis er ihr, da es gar so arg darin geworden, in das Reich der ewigen Träume entrückt wurde."

Daß Schemann in musikalischen Dingen nicht einseitig auf Bayreuth sich beschränkte, erweist sein großes zweibändiges Werk über Cherubini (1925) und seine Schrift über Martin Plüddemann und die deutsche Ballade in der „Deutschen Musikbücherei".

Aber seine letzte und wichtigste Lebensarbeit gehörte nicht der Musik, sondern der Rassenforschung, dem Grafen Gobineau, dem er noch ahnungslos einmal flüchtig in Wahnfried begegnete. Das Hauptwerk dieses welterfahrenen Forschers „Versuch über die Ungleichheit der menschlichen Rassen" war in Deutschland nur von Schopenhauer beachtet worden. Erst durch Wagner, der die Tragweite der hier niedergelegten Gedanken richtig erkannte und sich darüber in den Bayreuther Blättern vernehmen ließ, gelangte er in Deutschland zu hohen Ehren. Schemann sah seine Aufgabe darin, das Denken und Schaffen des großen Normannen in deutscher Sprache zu vermitteln, mit dem Erfolg, daß heute Gobineau zu den Meistern der Geschichtschreibung auf Grundlage der Rasse zählt. Daß alles Unheil in der Entwicklung der Menschheit von der Vermischung der höheren Rassen mit den niederen, also von der Entartung herkomme, hatte Wagner selbst aus seiner Beschäftigung mit der Geschichte erahnt. Jetzt wurde es ihm wissenschaftlich bestätigt. Gobineau sah in der arischen Rasse die höchste und reinste, die aber durch Vermischung dem Untergang geweiht sei. Das Judentum spielt dabei eine verhängnisvolle Rolle. Schemann begründete eine Gobineau-Vereinigung und in der Straßburger Bibliothek eine Gobineau-Sammlung, verfaßte eine Lebens-

beschreibung des Grafen, gab Quellen und Untersuchungen zu seinem Leben heraus, übersetzte das Rassenwerk und die Dichtungen (Die Renaissance, historische Szenen; Asiatische Novellen; Alexander, Tragödie in 5 Akten) und war unermüdlich für die Verbreitung der Geschichtsauffassung Gobineaus tätig. Diese Arbeit erforderte Glauben und Opfermut ohne gleichen, fast noch mehr als die Bayreuther Sache! Die Geschichtsforscher waren anfangs durchaus ablehnend, als der neue Gedanke in die Wissenschaft eingeführt werden sollte. Über Einzelheiten, die anfechtbar waren, verkannten sie die Berechtigung und Wahrheit des Grundgedankens. Wenn der Graf, zumal am Beispiel Frankreichs, seines Vaterlandes, nur den unaufhaltsamen Verfall und drohenden Untergang sah, den die Nachkriegszeit in Deutschland schauerlich bestätigte, so war Wagner von Anfang an anderer Meinung, die er 1880 in seinem Nachtrag zu „Religion und Kunst" (Gesammelte Schriften 10 S. 263) also formte: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne." Dieser meisterlich hoffnungsvolle Leitspruch weist auf den vollbewußten Glauben und das Streben des dritten Reiches und erhellt klar und deutlich den Gedanken von Bayreuth, der keineswegs in der Kunst befangen bleibt, sondern darüber hinaus zur tiefsten deutschen Wesensart vordringt.

So hat also Schemann im späteren Verlauf seines Schaffens sich nicht vom Meister abgewandt, sondern seine ganze Berufung und Sendung von Bayreuth her übernommen. Es ist ein ähnlicher Vorgang wie bei Chamberlain, der nach seinem unvergleichlichen Wagner-Werk sich zu den „Grundlagen des 19. Jahrhunderts", zu Kant und Goethe wandte. Schemann war und blieb der rechte Gralsritter, „zum Streiter für der Tugend Recht ernannt". Wir bedürfen heute mehr als je zuvor solcher geistigen Streiter und erblicken in Schemann das Vorbild des Kämpfers für ein früh erschautes, immer mehr geklärtes und vertieftes Hochziel, dem er bis zum letzten Atemzug treu bleibt.

Ferdinand Pfohl zum 75. Geburtstag

am 12. Oktober 1937.

Vier lebende Bilder mit Prolog und Nachbesinnung.

Von Kurt Stephenson, Hamburg.

Wollen wir es ihm wirklich antun? Wollen wir aus ihm einen Jubelgreis machen? Das sei ferne!

Zwar sind die Akten unerbittlich und bleiben dabei, daß Ferdinand Pfohl bis dato 75 Jahre hinter sich gebracht haben soll. Wir wollen ihm diese aber nicht als Vergangenheit vorrechnen, und seien sie noch so inhaltsschwer gewesen. Es würde nicht zu ihm passen. Dieser Mann hatte immer eine höchst lebendige Gegenwart und hat sie auch heute. Und wenn wir jetzt — weil der Kalender es nun einmal will — ein wenig von ihm reden, so kann das nur in Momentaufnahmen aus allzeit frisch und kraftvoll gelebtem Leben geschehen. Das paßt zu ihm.

*

Erstes Bild. Ort: Hohenelbe am Fuß des Riesengebirges, nahe den Elbquellen. Der Herr Kaplan hat zum Herrn Bau-Amtmann Pfohl geschickt: „Der Fernandl soll kommen, als Meßdiener aushelfen!" Fernandl ist gleich zur Stelle. „Geb Er Obacht, was der andere Bub macht, Er wird schon sehen", hat der Herr Kaplan gesagt und Fernandl tut sein Bestes, staunt an dem herrlichen Meßgewand des Priesters empor und läßt darüber — mitten in der Celebration — den prunkvollen Kelch mit dem Weihrauch zu Boden rollen. Nach der Messe bekommt er aber doch seine vier Kreutzerln, talergroße Kupfermünzen, sein erstes Selbstverdientes. . . .

Stolz geht er heim. Sein Blick schweift über die gewaltigen Höhenzüge des nahen Gebirges. Sie sind großartiger als die lieblichen, bewaldeten Berge, die seinen Geburtsort, die alte böh-

mische Kreisstadt Elbogen mit dem mächtigen alten Schloß, zwischen Erzgebirge und Böhmerwald, traulich umstanden. Dort hatte man frei umherstreifen können, in glücklichen, noch schulfreien Kinderjahren. Dort — wo einst auch Goethe von Marienburg aus oft und gern verweilt hatte — konnte man noch im Geröll und Gestein herrliche fliederfarbene Amethyste finden, Wunder und Märchen für die durstigen Kinderaugen. Hier jedoch, in Hohenelben, war der Ernst straffer Schulung in des Jungen Dasein getreten, neben der Bürgerschule empfing er den Unterricht im Griechischen und Lateinischen vom gütigen, alten Pater Niederle, und alsbald schrieb Fernandl seinem Vater, stolz und munter, griechische Briefe.

Am Markte wimmelndes Leben. Da konnte man sich für vier Kreuzerln eine große Gewürzgurke kaufen. „Carpe diem" dachte der kleine Humanist, just das, was er später auch immer gedacht hat, kaufte sich die riesige Gurke und verzehrte sie auf der Stelle. Es bekam ihm schlecht. . . .

*

Zweites Bild. Orchesterkonzert in der Albert-Halle zu Leipzig. Da ist ein junger Musiker aus Böhmen gekommen, der sein „Opus eins" aufführen will. Man sagt, er sei eigentlich ein Studiosus Juris, er sei jedoch über den Pandekten in Prag totunglücklich gewesen und habe, gleich nach der ersten Staatsprüfung seinen einzigen Besitz, sein Bett, für zehn Gulden verkauft, um damit in die deutsche Musikstadt zu flüchten, sehr zum Kummer des wohlmeinenden Vaters.

In Leipzig sei es ihm zuerst miserabel ergangen, zum Mittagessen habe es selten gereicht. Er habe sich zwei Partituren berühmter Ouvertüren gekauft, habe daraus ersehen, wie man so etwas macht und habe dann — unbekümmert, naiv und hochbegabt — ein Orchesterwerk höchst sauber in Partitur gebracht. Aus ihr spräche so recht von Herzen das quellende böhmische Musikantentum. Nur eine Überschrift habe er nicht gewußt. Die habe ihm der junge Russe, der Klaviervirtuose Siloti gemacht: „Weißt du, das muß jetzt alles nach „symphonischer Dichtung" schmecken. Sagen wir mal: ‚Die Absarase' oder ‚Indische Tempelszene'. . . .

„Großartig!" habe Professor Oscar Paul gemeint, „wie lange haben Sie denn schon Komposition studiert?" — „Noch garnicht!" — „Wollen Sie das Werk denn selbst aufführen?" habe Arthur Friedheim gefragt: „Natürlich!" — „Haben Sie denn schon dirigiert?" — „Nein, noch nie."

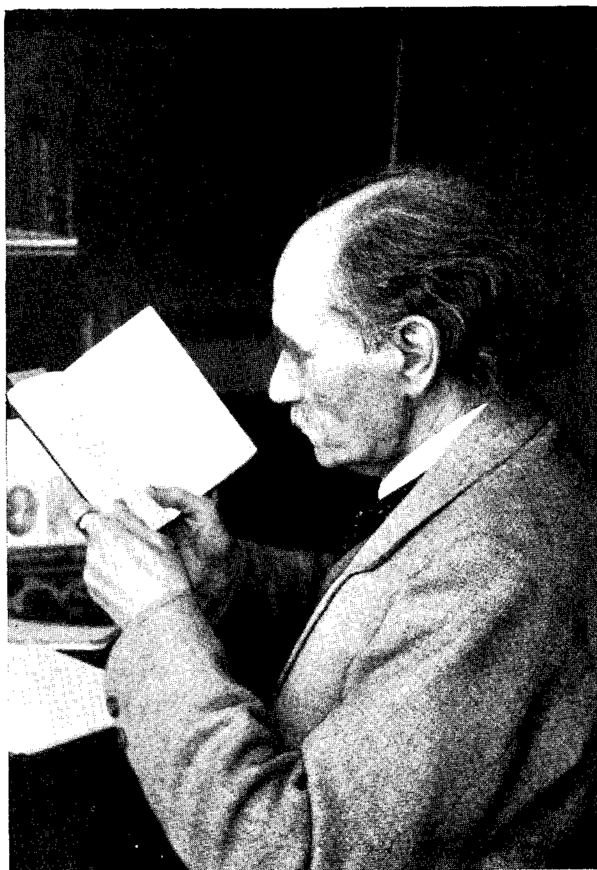
Und nun steht der freundliche, lebhafte Jüngling Pfohl am Pult und fühlt sich ganz ungezwungen, obwohl er sich von einem getreuen Freunde die schwarzen Hosen und von einem mitfühlenden Oberkellner den Frack hat pumpen müssen. Es wurde ein ganzer Erfolg. Dreitausend Menschen, unter ihnen Busoni, bestätigten vergnügt das Werk als überzeugende Talentprobe.

*

Drittes Bild. Hamburg, neun Uhr vormittags. In seinem geräumigen Arbeitszimmer sitzt der kgl. Professor und Rostocker Ehrendoktor Pfohl am Schreibtisch. Er ist mit Lederweste, grüner Lodenhose und schweren Stiefeln bekleidet. Seit einer Stunde schreibt er schon, schnell und doch bedächtig, es wird eine lange Fahne wiedermal: Konzert der Berliner Philharmoniker unter Nikisch. Es schellt. „Der Bote von den Hamburger Nachrichten." — „Soll noch einen Augenblick warten."

Es fehlen noch einige Daten: ein paar Griffe in die reiche, stattlich aufgetürmte Privatbibliothek, auch noch ein Blick in das eigene Nikisch-Buch! Es steht neben dem „Höllenbreughel als Erzieher", der als Erstling aus der Feder des inzwischen berühmt gewordenen Schriftstellers mit seinem Humor und seiner guten Laune prächtig einschlug und dem jungen Musikbeflissenen und flotten Musikreferenten in Leipzig manch blanken Taler eingebracht hatte. Daneben: die „Bayreuther Fanfaren", „Die Nibelungen in Bayreuth", ein Buch über die „Moderne Oper" (1894), eine umfangreiche Wagner-Biographie, eine Biographie des feinen Lübecker Musikers Carl Grammann und eine Reihe von Opernführern.

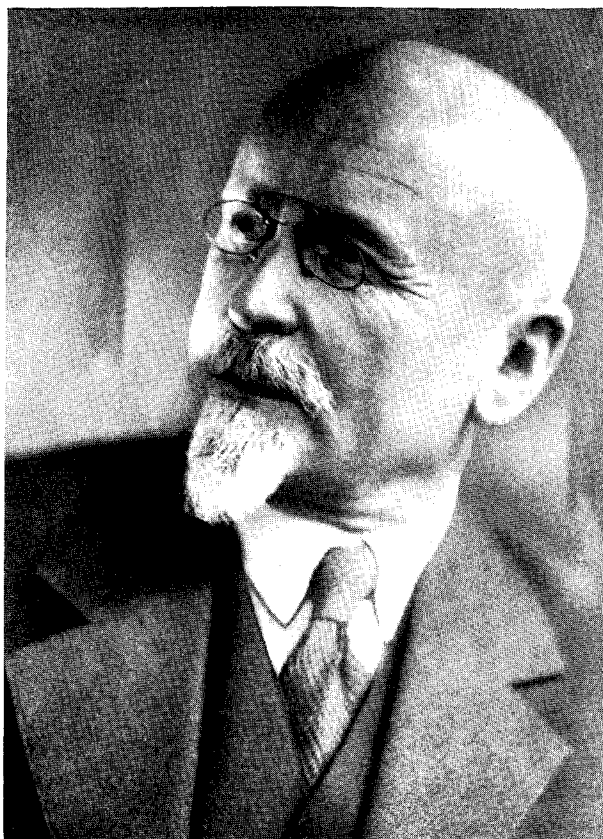
Der Bericht ist fertig. Pfohl geht in das anstoßende große Besuchszimmer, wo der Bote einsam in weichem Sessel wartet. In diesem Sessel hat noch gestern nachmittag Meister Nikisch



ZFM Archiv

Prof. Dr. Ludwig Schemann

Geb. 16. Oktober 1852



Aufnahme A. Mocsigay, Hamburg

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl

Geb. 12. Oktober 1862

ſelbſt geſeſſen und mit dem unbeſchreiblichen Charme ſeiner Perſönlichkeit und ſeinen langſam herausgeſprochenen Worten eine vielköpfige Tee-Geſellſchaft in Entzücken verſetzt.

„Hier iſt eine Zigarre für Sie, junger Freund", knurrt der Profeſſor freundlich, „und ich habe auch eine verdient." Der Bote eilt davon.

Im Vorraum prangen zahlreiche Jagdtrophäen, ſelbſt aus dem fernen Afrika. Pfohl ſtülpt ſich den weichen Lodenhut auf den Kopf und ſchwingt ſich die Büchſe über die Schulter. Bis Montag gibt es für ihn keine Symphonien mehr, keine Redaktion und keine Vorträge im Konſervatorium, keine Muſiker, nicht Weib noch Kind. . . .

Er wird wieder ganz der Natur gehören, wie einſt als Bub dahinten am Böhmerwald.

*

Viertes Bild. Wer heute beim Ferdinand Pfohl ein Taſſe Tee trinken will, der muß von Hamburg eine gute Viertelſtunde mit der Eiſenbahn fahren, ſüdoſtwärts, durch feuchtes Weideland im Stromgebiet der Elbe, dem Sachſenwalde zu. In Bergedorf verläßt er den Zug und geht eine der bewaldeten Anhöhen, die das „Dorf in den Bergen" beſchirmen, halb hinauf. Er kommt in eine ſtille Straße, wo nur freundliche Häuschen und hübſche Gärten zu ſehen ſind. Gras wächſt zwiſchen den Pflaſterſteinen hervor.

Hier hat ſich Pfohl mit der treu ſorgenden Gattin geborgen. „In Bergedorf an der Bille!" ruft er dem Beſucher fröhlich entgegen. „Sehen Sie, auch die Bille ſchlängelt ſich in die Elbe, wie die Eger und die Pleiße. Die Elbe iſt und bleibt mein Schickſalsfluß." Und dann erzählt er nicht von ſeinen Büchern und ſeiner Schriftſtellerei, ſondern von ſeinem Komponieren, bei dem er ſich vom Schreiben für die „Hamburger Nachrichten" und für ein Dutzend anderer führender Zeitungen im Reiche von jeher erholt hat. Da iſt die oft geſungene Kantate „Twardowsky" (der polniſche Fauſt) für Mezzoſopran, Männerchor und Orcheſter, 1889 von Hermann Kretzſchmar in Leipzig aus der Taufe gehoben und ſeitdem häufig wiederholt von Heinrich Zöllner, Brandes, Max Reger, Hans Sitt, Max Krug, Gellert, Buſchkötter, Eibenſchütz u. a., eine fünfſätzige „Meer-Symphonie" und da ſind weitere Orcheſterwerke: Ballettſzene, Scherzo, ruſſiſche Phantaſie, Nachtmuſik, „Am Marmara-Meer" und „Germaniſches Sternenbild", eine „Kosmiſche Symphonie"; mit Chor: „Morituri", Gruß an das Leben (Platen), eine Chorſuite „Lieder der deutſchen Arbeit" für gem. Chor a cappella (Worte von Max Barthel, Heinrich Lerſch, Georg Zemke); da iſt viel Klaviermuſik: Strandbilder, Elegiſche Suite u. a. m., da ſind Sololieder: „Lieder der Sirene", die viel geſungenen „Turmballaden" (Dichtungen von Max Haushofer), „Mondrondels" (Dichtungen aus Otto Erich Hartlebens „Pierrot lunaire") und vieles andere.

Mit unverbrauchtem Temperament ſingt und ſpielt Pfohl aus den Partituren und Heften. Jene Offenheit und Heiterkeit, die ihm den Weg durchs Daſein ſo glücklich gebahnt hat, ſpricht ungetrübt aus ſeinem Weſen und aus ſeiner Muſik. Dieſe Muſik iſt immer zügig, ja großzügig, dramatiſch, ſymphoniſch gedacht auch in den kleinen Formen. Seine Harmonik iſt oft kühn, doch ſtets natürlich, bunt, immer reizvoll. Reger ſtudierte ſie mit kenneriſcher Genugtuung . . .

*

Nachwort. Wenn man ſich die Titel der Pfohlſchen Kompoſitionen anſchaut, dann entdeckt man in ihnen eine Weltanſchauung, die für den Enkel eines Mesners und den Zögling der Geiſtlichkeit auffällig iſt: keinerlei Kirchlichkeit, aber naturnahes, kosmiſches Denken und Fühlen. In ihm gipfelt ſein jüngſtes und vielleicht bedeutendſtes Werk, eine große, mehrteilige Kantate „Der junge Tag" für Doppelchor, zwei Soloſtimmen und großes Orcheſter. Hier gibt Pfohl ſein Ureigenes, die Summe ſeines Lebens und ſeiner Perſönlichkeit. Zwangsläufig wurde er dabei ſein eigener Textdichter; Kernworte großer Deutſcher gaben ihm ſelbſtverſtändliches Geleit: Worte von Kant, Schiller, Goethe, Klopſtock u. a.

Die muſikaliſche Faſſung bezeugt den urſprünglich und ſtark fühlenden Muſiker und den erfahrenen Meiſter. Dies Werk iſt Pfohls lebendige Gegenwart. Und unſere Gegenwart ſollte eigentlich nicht daran vorübergehen.

E. T. A. Hoffmann als Musikkritiker.

Von Gustav Funke, Frankfurt a. M.

In seinem Vortrag „Vom Kunstrichter zum Kunstdiener", den Ministerialrat Alfred-Ingemar Berndt auf der Tagung des „Reichskultursenats" am 29. November vor. Js. hielt, gab dieser einen ausführlichen Rückblick über die historische Entwicklung der Musikkritik, wobei, als heute wie damals richtungweisend, neben den Schriften Carl Maria von Webers, Robert Schumanns und Richard Wagners auch die Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns genannt wurden.

Tatsächlich hat der geniale, am 24. Januar 1776 zu Königsberg geborene, bald als Dirigent, bald als Jurist tätige romantische Dichter der musikalischen Berichterstattung, insbesondere der sog. „thematischen Analyse", jene Form gegeben, die bis auf den heutigen Tag, von zeitbedingten, stilistischen Wandlungen abgesehen, als Grundlage jeder ernsthaften, urteilsfähigen Kunstkritik angesehen werden muß. Es ist daher kein Wunder, wenn Komponisten wie Hector Berlioz, Robert Schumann, Richard Wagner, Hans Pfitzner und Ferruccio Busoni, neben den Schriftstellern Alfred de Musset, Balzac, Baudelaire, Walter Scott, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Dostojewski, Wilhelm Hauff u. a. aus dem literarischen Vermächtnis des seltsamen „Kapellmeisters Kreisler" schöpferische Gedanken und die Form zu ihrer künstlerischen Gestaltung empfingen. Hoffmann aber erfüllte schon damals — neben wenigen — die hohen Voraussetzungen, die Hans Pfitzner an Kunstreferenten stellt: „Künstler sollen Kritiker werden, Anti- und Selbstkritiker. Das werden die Besten nicht wollen. Und Kritiker sollen Künstler werden. Das werden die meisten nicht können!"[1] Wenn heute an Stelle der bisherigen „Kritik", als Mittler zwischen Werk und Nation, die „Kunstbetrachtung" tritt, so wird der wichtigste Wesensbestandteil Hoffmannscher Musikkritik erneut zum Ausgangspunkt künstlerisch-wissenschaftlicher Analyse gewählt.

Hoffmanns Rezensententätigkeit fiel überwiegend in die Jahre 1809—1815. Er schrieb für die bekannte „Allgemeine musikalische Zeitung", die Friedrich Rochlitz (1769—1814) 1798 gründete, seit 1815 bis zu seinem Tode meistens in der „Vossischen Zeitung" und der „Zeitung für Theater und Musik" (Berlin).

Oberster Grundsatz Hoffmanns bleibt es, dem Leser eine so ausführliche Kenntnis des betreffenden Werkes zu geben, als dies eben auf dem Wege des geschriebenen Wortes möglich erscheint. Es ist daher in sämtlichen Berichten die gleiche Methode der Darstellung zu erkennen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, gelingt es Hoffmann, tatsächlich ein klares Bild der betreffenden Komposition zu geben, das durch vergleichende, dichterisch romantische Redewendungen noch plastisch vertieft wird. Daneben legt Hoffmann, soweit die „Allgemeine musikalische Zeitung" in Frage kommt, Wert auf zahlreiche, geschickt ausgewählte Notenbeispiele, um in seiner Darstellung von vornherein jedes Mißverständnis auszuschließen.

Der Gefahr, sich bei der Zergliederung des Werkes in Einzelheiten zu verlieren und so die scharfe Linie der charakteristischen Struktur zu verwischen, begegnet Hoffmann dadurch, daß er seiner Analyse eine allgemeine Betrachtung vorausschickt, die das Werk in den Rahmen irgendeiner bereits bekannten Richtung hineinstellt oder zum mindesten an eine solche anlehnt und so dem Vorstellungsvermögen des Lesers erheblich entgegenkommt. Als Beispiel sei die Rezension von Beethovens 5. Symphonie (c-moll) herangezogen, in der Hoffmann die Entwicklungstendenzen bei Haydn und Mozart aufgreift und als wesentliche Vorstadien Beethovenscher Instrumentalmusik erscheinen läßt. So heißt es u. a.: „. . . Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in

[1] Von den zahlreichen Kompositionen E. T. A. Hoffmanns hat Hans Pfitzner bereits 1907 den Klavierauszug zur „Undine" (Peters, Leipzig) herausgegeben. Seit 1922 ist Prof. Gustav Becking (Prag) mit der Veröffentlichung der kammermusikalischen Werke Hoffmanns beschäftigt. (Kistner & Siegel, Leipzig). Der in Bamberg lebende, ehemalige Humperdinck-Schüler Lukas Böttcher hat inzwischen Hoffmanns romantische Oper „Aurora", die Opera buffa „Liebe und Eifersucht" und das „Harlekin-Ballett" bearbeitet. Eine Studie über E. T. A Hoffmann als Musiker" von Erwin Kroll, erschien 1923 (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt. Der Charakter der Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. Der Ausdruck eines kindlichen Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. . . . Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend. . . . In die Tiefen des Geisterreiches führt uns Mozart. Furcht umfängt uns. Aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Stimmen, . . . in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die freundlich uns in ihre Reihen winken, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen (z. B. Mozarts Symphonie in Es-dur . . .). . . . . . So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen. . . . . Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf, er ist kommensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im inneren Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzens und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. . . . Wie ästhetische Meßkünstler im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist. . . ."

Daß Hoffmann keineswegs nur die Klassiker als Vorbild musikalischen Schaffens betrachtet wissen will, ergibt sich daraus, daß er den zeitgenössischen Komponisten zwar empfiehlt, sich durch eifriges Studium jener Werke ein solides Rüstzeug anzueignen, aber daneben die Fortschritte der modernen Instrumentation nicht außer acht zu lassen. „Setzt nun Rez(ensent) noch hinzu, daß Gluck überall reichen harmonischen Stoff verarbeitet und jede leere Phrase verachtet", schreibt Hoffmann in seiner Besprechung eines neuerschienenen Klavierauszuges zu „Iphigenie in Aulis", „weshalb bei der höchsten Präzision, bei der höchsten Klarheit, der Satz überall . . . gediegen und stark bleibt: so glaubt er das Wichtigste berührt zu haben, weshalb die Gluckschen Opern klassische Meisterwerke sind und bleiben, die jeder junge Tonsetzer, der sich an ernste tragische Dramen wagen will, nicht genug studieren kann. Sind seine Schwingen auch nicht stark genug, jenen hohen Genius in seinem Adlerflug zu erreichen, so wird er doch dem Sumpfe, in dem sich die Gemeinheit so wohl befindet, entfliegen. . . . Die Bühne bedarf des Neuen, daher wird so viel komponiert. Aber schnelles Vergessen bestraft die Charakterlosigkeit, den verfehlten Stil oder vielmehr den gänzlichen Mangel jedes Stils mancher Komposition, der es sonst an einzelnen glücklichen Ideen, an guten, fließenden Melodien nicht fehlt und die nur der Mode und den Bedürfnissen der eitlen Sänger fröhnten. . . ."

Wichtigste Grundlage für die Bewertung eines Werkes ist das Vorhandensein künstlerischer Intuition, die es allein ermöglicht, den musikalischen Gedanken logisch und überzeugend zu entwickeln. Eine zweite Aufgabe sieht Hoffmann darin, festzustellen, ob das Thema, sowohl seinem eigentlichen Wesen entsprechend, als auch instrumental, ausreichend behandelt wird. Auf diese Weise gelangt er zum Unterschied von „Stil" und „Manier". Von letzterer redet er, wenn die „Melodie", besser gesagt: die Thematik, trotz aller Gewandtheit und Originalität des Kontrapunktes, nicht dem wirklichen Charakter des dichterischen Motivs entspricht. Hoffmann scheut sich daher nicht, dem damals allgemein gefeierten und von ihm selbst hochverehrten Spontini (dessen Oper „Olympia" er übrigens für die deutsche Bühne bearbeitete) gelegentlich einer Besprechung des „Ferdinand Cortez", „Mangel des wahrhaften Stils" vorzuwerfen. „Nur zu deutlich entdeckt man überall das beinahe ängstliche Streben nach dem frappantesten Effekt. Aber schon durch das sichtliche Hervortreten jenes Strebens wird dieser vernichtet. . . . Rastlos wird der Zuhörer hin- und hergestoßen, und kein Moment der Handlung kann ihn wahrhaft ergreifen. . . ." Andererseits ist Hoffmann keineswegs abgeneigt, die Bedeutung Spontinis für die damalige Zeit anzuerkennen. „Glaube aber ja nicht", heißt es in dem erwähnten Bericht, „daß, so ungünstig Dir mein Urteil über den Cortez erscheinen mag, ich dem Meister Genie und Talent absprече, vielmehr halte ich ihn für viel besser als er sich bis jetzt gezeigt hat. . . . Sollte Spontinis Genius nicht ganz etwas anderes

schaffen können, das, wäre es vielleicht auch nicht tragisch-groß zu nennen, schon darum viel besser sein möchte, weil es wahrhaft aus seinem Innern hervorgegangen wäre? . . ." Mit einer damals begreiflichen, aber kaum ins Gewicht fallenden Einschränkung, die aus seinem individuellen Hang zur Klassik und zur italienischen Musik erklärt werden muß, erkennt der Spontinienthusiast Hoffmann die epochale Bedeutung des „Freischütz", wenn er feststellt, „daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben ist, als Beethovens „Fidelio" und dieser „Freischütz". Weber, so scheint es, habe alle, in unzählige Lieder und Instrumentalkompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerten Genius kühn in einem Brennpunkt gesammelt, denn mit seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder: Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Übermut in den Harmonien, seltener Reichtum der Fantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intensionen, und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber dieses, sein neuestes Werk gewebt hat. . . ."

Daß Hoffmann auch schon die Synthese von Wort und Ton als höchstes Ideal des musikalischen Dramas erkannte, dessen Erfüllung Jahrzehnte später Richard Wagner vorbehalten blieb, geht aus dem Gespräch „Der Dichter und der Komponist" (1813) hervor, das sich in der Novellensammlung „Die Serapionsbrüder" befindet. „Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person ist?" Hans von Wolzogen hat in seinem Büchlein „E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher" (C. F. W. Siegel, Leipzig, 1922) „Harmonien und Parallelen" der beiden Meister mit außerordentlicher Sorgfalt aufgezeichnet und beispielsweise die Charakteristik der Gestalten von Hoffmanns dichterisch schwacher Novelle „Der Kampf der Sänger" und Wagners „Tannhäuser" gegenübergestellt. Ähnliche Vergleiche zieht der Verfasser zwischen der wunderschönen Erzählung „Meister Martin, der Küfner" und den „Meistersingern von Nürnberg".

Besonderes Interesse verdient auch Hoffmanns Ansicht über die Art und Weise der Interpretation. „Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er im Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend, ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen, ... seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, . . . raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen."

Aber auch von den Kritikern fordert E. T. A. Hoffmann die Beachtung bestimmter Grundsätze. „. . . Scharf mag die Beurteilung eines Kunstwerkes sein, aber nicht animos." In allen Berichten, auch da, wo Hoffmann glaubt, ablehnen zu müssen, wird der Eifer des Komponisten, sein ehrlicher Wille nach Vollkommenheit rückhaltlos anerkannt. Daher läßt Hoffmann auch die Werke gediegener „Durchschnittsmusiker" gelten, die er nach individuellen Maßstäben betrachtet. Nie ist seine Kritik irgendwie verletzend im Ton oder gar von persönlicher Abneigung diktiert. (Vgl. die Referate über Bergts heute vergessenes „Passionsoratorium" oder Rombergs „Pater noster".) Da allerdings, wo Talent und angeborener Geschmack erhöhte Leistungen rechtfertigen, deckt Hoffmann die Mängel ehrlich und wohlwollend auf. Stets ist auch dann seine Kritik, im wahrsten Sinne des Wortes, positiv und deshalb für den schaffenden Künstler von nicht zu unterschätzendem Wert. So stellt Hoffmann die Genialität Ludwig Spohrs fest, über dessen erste Symphonie (op. 26) er u. a. berichtet: „Die Symphonie ist in einem gehaltvollen Stile geschrieben, mit Kenntnis des Effekts instrumentiert und in allen ihren Teilen gut geordnet." Wenn er nachträglich diese und jene Mängel aufzeichnet, so wird gerade dadurch die bejahende Einstellung zu Werk und Schöpfer unterstrichen. „Mit welcher Aufmerksamkeit Rez(ensent) das Werk des braven Komponisten gehört und gelesen, wie sehr er ihn daraus schätzen gelernt — dies beweise, daß er nicht umhin kann, tiefer in die gehaltvolle Komposition einzugehen und, indem er sich hier und da kleine Rügen erlaubt, auch die Trefflichkeit einzelner Momente des Werks in volles Licht zu stellen . . ."

Über die Ausübung seines künstlerischen „Richteramtes", das auch dem Laien, d. h. der Masse, begreiflich sein soll, äußert sich Hoffmann: „Die Art über musikalische Gegenstände zu reden (sei es mündlich oder schriftlich) muß den „Eingeweihten" genügen, ohne dabei „den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein". Und zu dem der Kritik vielfach ablehnend gegenüberstehenden Tonkünstler wendet sich Hoffmann mit den Worten: „. . . Sage nicht, o Komponist, daß es eben keine Freude sei, sich alles das, was man gedacht, empfunden, wie ein Exempel vorrechnen zu lassen. Die Freude, von einem verwandten Geiste verstanden zu sein, ist es, die den Gedanken an jenes pedantische Vorrechnen nicht aufkommen läßt . . ."

Franz Anton Hoffmeister und die „Göttweiger Sonaten".

Von Ernst Fritz Schmid, Ansbach-Tübingen.

(Schluß.)

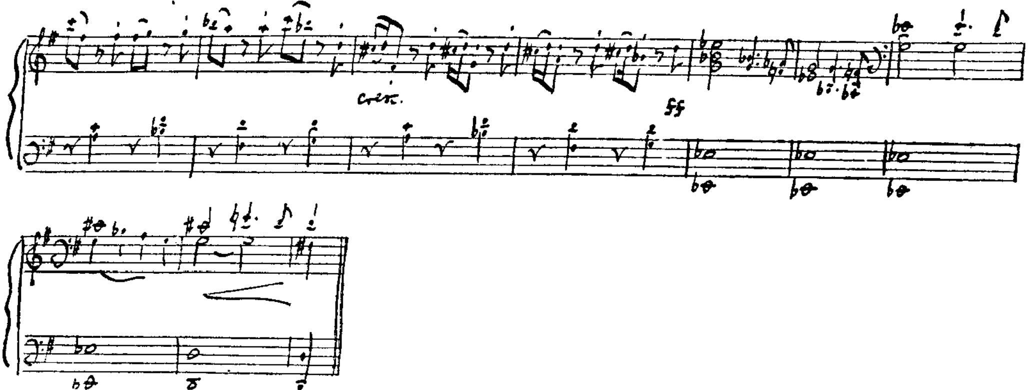
Wir haben festgestellt, daß mehr als sechs Verleger von Rang die „Göttweiger Sonaten" in der Zeit zwischen 1787 und 1826 als Werke Franz Anton Hoffmeisters veröffentlicht haben. Daß hievon mindestens vier weit verbreitete Ausgaben noch lange vor Haydns Tod erschienen und drei davon sogar in Wien, wo der Meister der „Jahreszeiten" damals fast ausschließlich seinen Wohnsitz hatte, legt die Annahme sehr nahe, daß Haydn diese Sonaten gekannt hat, ja möglicherweise selbst die Veranlassung dazu bot, daß sie durch seinen Kopisten Radnitzky, von dem die Göttweiger Handschrift herrührt, abgeschrieben wurden. Jedenfalls wäre uns sicherlich irgend eine Äußerung von ihm direkt oder durch Gewährsleute überliefert, wenn die „Göttweiger Sonaten" etwa ein Plagiat Hoffmeisters an einem Haydnschen Werk gewesen wären. Schon die gedruckte Überschrift der Sonaten schließt also Haydns Verfasserschaft aus und weist sie seinem Verleger Hoffmeister zu.

Diese Entscheidung wird aber auch durch innere Gründe wesentlich gestützt. Vorausgeschickt sei, daß die von mir veröffentlichte Göttweiger Handschrift nicht vom Nachstich Hummels, sondern von der Originalausgabe Hoffmeisters bzw. ihrem Nachstich durch Artaria abhängt. Dies zeigen allerlei Einzelheiten des Notenbildes, namentlich auch die der Göttweiger Handschrift und der Originalausgabe gemeinsame Bezeichnung des Finale der Sonate 3 (Nr. 4c) als „Vivace alla tedesco"; der Hummelsche Stich nennt diesen Satz nur „Vivace". Andrerseits führt der Hummelsche Stich im ersten Satz der Sonate 2 (Nr. 4b) die Bezeichnungen „Minore" und „Maggiore" ein, welche weder die Göttweiger Handschrift, noch die Originalausgabe kennen. Weitere Anhaltspunkte solcher Art bietet namentlich die Ornamentik. Es würde hier zu weit führen einen vergleichenden Revisionsbericht sämtlicher Drucke und der Göttweiger Handschrift zu geben. Es mag die Angabe genügen, daß sich die Abweichungen fast nur auf Kleinigkeiten beschränken. Der Notentext selbst stimmt bis auf seltene und minimale Kleinigkeiten, wie Oktavverdoppelungen im Baß der linken Hand und flüchtige Weglassung oder Hinzufügung einer oder der andern Note eines mehrstimmigen Akkords der Begleitung überein. Die meisten Abweichungen kommen in Dynamik, Phrasierung und Ornamentik vor. Diese Abweichungen gegenüber dem Originaldruck gehen meist auf Flüchtigkeiten des Schreibers der Göttweiger Handschrift zurück. Mit den Verzierungen hat es sich der Schreiber der Göttweiger Handschrift leicht gemacht. Die frühen Drucke geben überall die von mir in der Ausgabe als vermutlicher Sinn der stereotypen *tr*-Zeichen des Schreibers angenommenen Doppelschläge; so z. B. im ersten Satz der 1. Sonate (Nr. 4a) und im ersten Satz der 2. Sonate (Nr. 4b). Nur erscheinen die Doppelschläge durchstrichen nach Art der Mordente. Hie und da müßten im Neudruck der Göttweiger Sonaten auch noch einzelne dynamische Zeichen und Ornamente nach dem Text des Originaldrucks neu eingesetzt oder verschoben werden, wo der Schreiber der Göttweiger Handschrift nicht genau kopiert hatte.

Das Bild, das die Göttweiger Sonaten hinsichtlich ihres Audrucksgehalts und der Anwendung der kompositionstechnischen Mittel bieten, fügt sich ohne weiteres in das der anderen uns überlieferten Klaviersonaten Hoffmeisters ein. Es muß allerdings gesagt werden, daß die Göttweiger
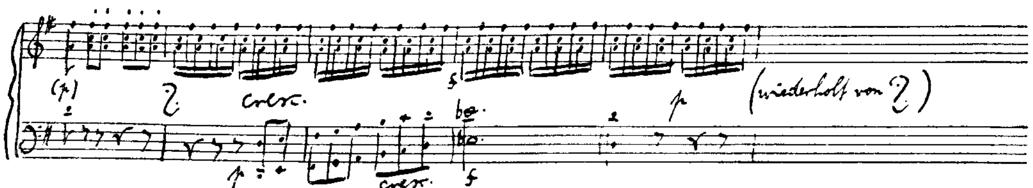
Sonaten, ähnlich wie die oben unter Nr. 9) angeführten, einen beſonders glücklichen Wurf im Rahmen ſeines Klavierſchaffens bedeuten. Aber der Geiſt und die Mittel, mit denen ſie geſchaffen wurden, treten uns auch in ſchwächeren Klavierſonaten Hoffmeiſters in beſcheidenerer Form entgegen. Hiefür ſeien im Folgenden einige Belege erbracht.

Die Behandlung der Harmonik iſt bei Hoffmeiſter an den Stellen, die er durch eine gewiſſe Kühnheit hervorheben will, immer durch ein beſonderes Überraſchungsmoment gekennzeichnet, das mit einer gewiſſen Vorliebe auf Neapolitanereffekte ferner liegender Art ausgeht. Eine Hauptrolle ſpielt dabei immer wieder der Neapolitanerakkord der Dominant, ja der Wechſeldominant. Im 1. Satz der Sonate Nr. 1a) erſcheint am Ende einer melodiſch durchbrochenen Phraſe, von der noch die Rede ſein wird, überraſchend der Neapolitaner der Dominant im *ff* als Trugſchluß ſtatt der Dominant ſelbſt, und zwar in Terzverwandtſchaft zur Mollvariante der Tonika, die vorangeht:
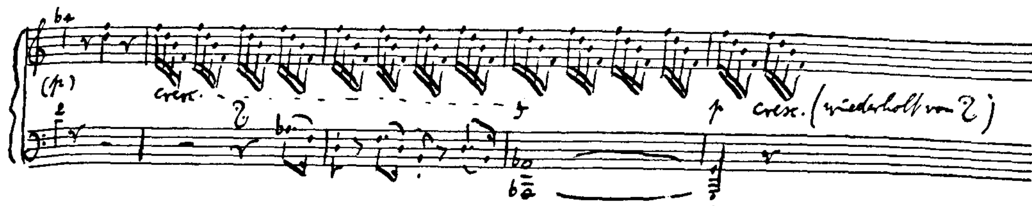


Beſonders die Durchführungen Hoffmeiſters, und öfters ſogar ihr unmittelbarer Beginn, zeigen ſolche harmoniſche Überraſchungseffekte. So beginnt die Durchführung im 1. Satz der Sonate Nr. 2) mit demſelben harmoniſchen Effekt der fernliegenden Tonart, wie wir ihn etwa zu Beginn der Durchführung des 1. Satzes der Göttweiger Sonate Nr. 4a) antreffen. Auch die weiteren kühnen Modulationen entſprechen ſich in ihrer Ausdrucksrichtung. Überhaupt ſpielt ſich in Hoffmeiſters meiſt ſehr breit angelegten Durchführungen mit ihren originellen Rückleitungen viel Intereſſantes ab. Sonate Nr. 1b) führt hier in der Durchführung des 1. Satzes ſogar ein drittes Thema ein und zeichnet ſich, wie die Sonaten Nr. 1a) und 9b) durch beſondere harmoniſche Feinheit aus. Ähnliches finden wir ja auch in den Durchführungen der erſten Sätze der Göttweiger Sonaten, zumal in Nr. 4a) und 4c). In den Rondoſätzen wendet Hoffmeiſter harmoniſche Überraſchungsmomente gelegentlich auch bei Wiederholung des Refrains in gänzlich entfernter Tonart an. So tritt in der D-dur-Sonate Nr. 6) im Finale der Refrain plötzlich in der Tonart des Neapolitaners der Wechſeldominante in Erſcheinung, genau derſelbe Effekt, der in der Göttweiger Sonate Nr. 4c) zu Beginn der Durchführung des erſten Satzes auftritt (F-dur in D-dur). Immer wieder finden wir den Neapolitanereffekt an Gipfelſtellen des muſikaliſchen Ausdrucks, um die Spannung des Moments aufs höchſte zu ſteigern. Eine beſonders typiſche Stelle dieſer Art tritt gleicherweiſe in Hoffmeiſters Sonate Nr. 1a) wie in der Göttweiger Sonate Nr. 4a) jeweils auf dem Gipfelpunkt der Spannungsenergien in der Durchführung des erſten Satzes auf. Von übereinſtimmendem Charakter iſt die unheimlich drängende und drohende Baßfigur mit ihrer dynamiſchen Spannung vom *crescendo* zum *f* auf dem neapolitaniſchen Vorhalt:

Sonate G-dur Nr. 1a):
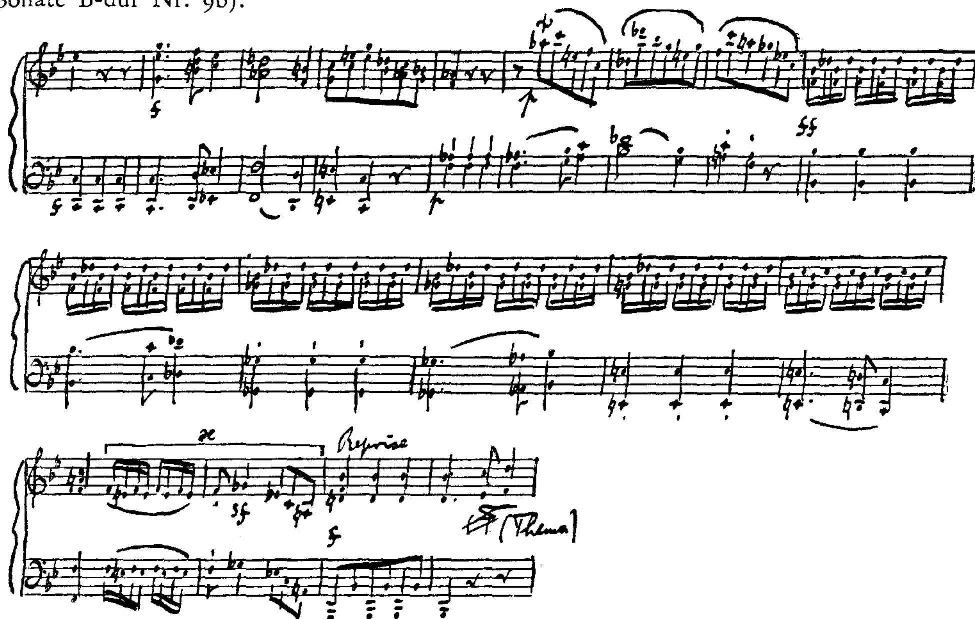


Sonate C-dur Nr. 4a):
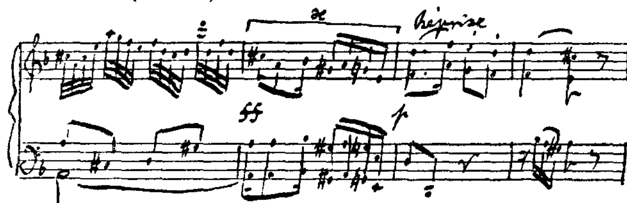


Kühne Modulation zeigt auch die Durchführung aus dem ersten Satz der Sonate Nr. 9b), deren Rückleitung in ihren chromatisch geschärften Oktavengängen derjenigen der Göttweiger Sonate Nr. 4c), Mittelsatz, entspricht; das Thema liegt zunächst, wie so gerne in der thematischen Verarbeitung bei Hoffmeister, im Baß (vgl. das Thema des 1. Satzes in Sonate 9b):
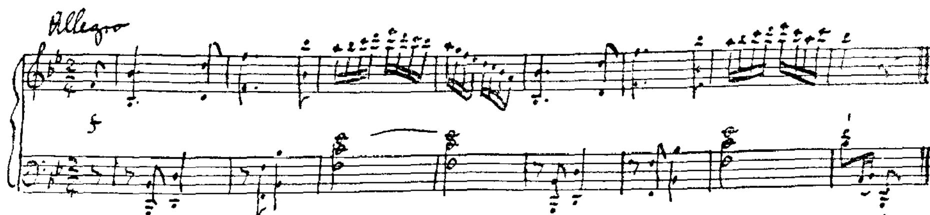
Sonate B-dur Nr. 9b):



Sonate Nr. 4c), Mittelsatz (d-moll):
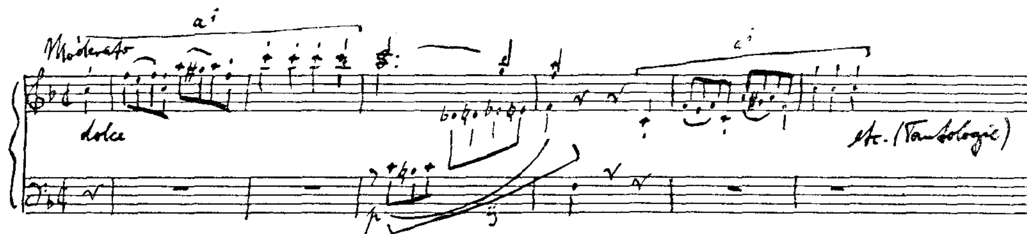


Hoffmeisters thematische Erfindung ist meist von einer großen Frische, Lebendigkeit und Natürlichkeit. Dies gilt noch in erhöhtem Maß von den Finalsätzen seiner Klaviersonaten; als hübsche Beispiele für die Unmittelbarkeit seines thematischen Einfalls können im oben gegebenen thematischen Katalog die Schlußsätze der Sonaten Nr. 2), 3), 7), 9a) und 9b) dienen. Entsprechendes gilt durchaus auch für die Göttweiger Sonaten; es sei nur etwa an die Themen der Schlußsätze von Nr. 4a) und 4b) etc. erinnert. Humor und volkstümlich deutsche Tanzrhythmen breitspuriger Art finden wir hier nicht selten, unterstützt von rhythmisch eckiger Begleitung. Ein Thema, dessen allerdings etwas verfeinertes Wesen an die Art des Finale zur Göttweiger Sonate Nr. 4c) erinnert, tritt uns im Rondo von Sonate Nr. 9b) entgegen:
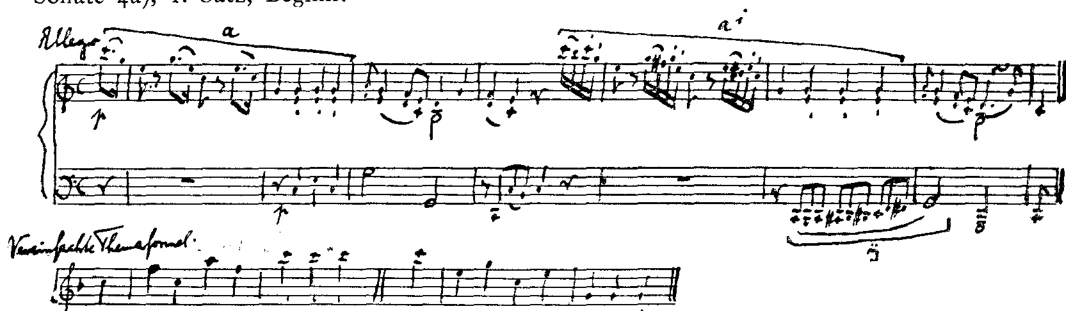


Ganz entſprechend der Göttweiger Sonate Nr. 4a), erſter Satz, iſt die Themenbildung im erſten Satz der Sonate Nr. 9a). Hier wie dort zeigt ſich ſtufenweiſes, bzw. leicht koloriſtiſch umſpieltes Auf- bzw. Abſteigen des Motivs im Dreiklang der Haupttonart, Beruhigung über einer chromatiſch aufſteigenden Baßlinie mit Abkadenzierung in der Tonika und tautologiſche Wiederholung des Halbſatzes mit erneuter Kadenzierung in der Tonika. Die Tautologie wird im einen Fall durch Koloriſtik, im andern durch die Farbe der Tonlage (Oktavierung nach unten) verfeinert.

Sonate 9a), 1. Satz, Beginn:
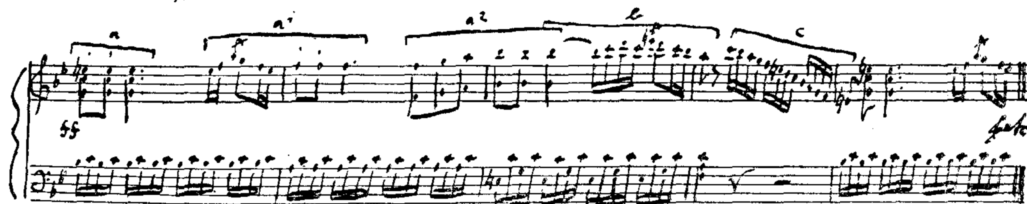


Sonate 4a), 1. Satz, Beginn:

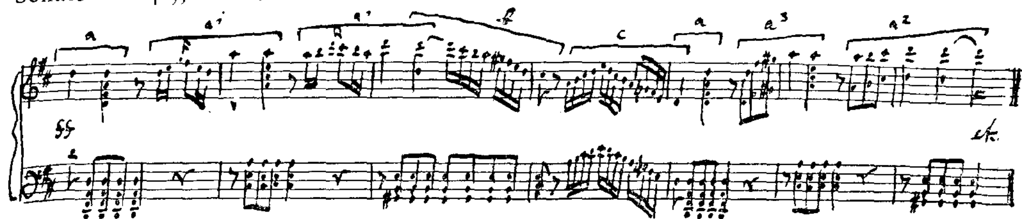


Charakteriſtiſch für Hoffmeiſters Thematik iſt die rhythmiſch pulſierende Wiederholung melodiſch betonter Töne, wobei im Grunde eine Art lombardiſchen Effekts erzielt wird. Ein Motiv ſolcher Art erſcheint in ganz ähnlicher Verwendung mit einem energiſch koloriſtiſchen oder in eckigen Oktaven ſchreitenden Auftakt ſowohl in Sonate Nr. 1b) als in der Göttweiger Sonate Nr. 4c). Nur das Medium der Begleitung iſt ein verſchiedenes.

Sonate Nr. 1b), 1. Satz:
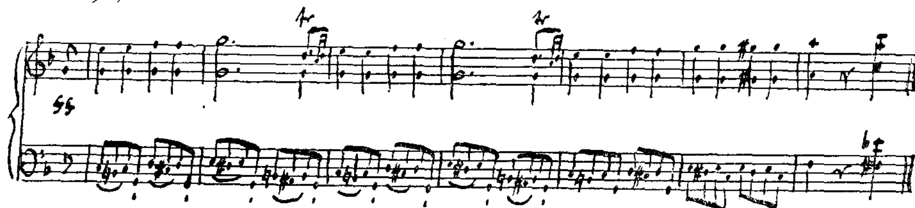


Sonate Nr. 4c), 1. Satz:
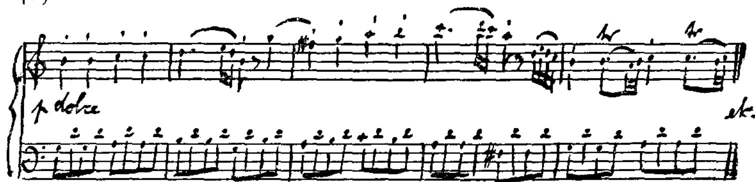


Das kolorierte Auftaktmelisma kommt übrigens bei Hoffmeiſter mit großer Vorliebe in derſelben Form vor; man vergleiche z. B. oben die Themen der erſten Sätze von Sonate Nr. 2) und 3). Ganz ähnliche Themenformung, wieder mit Beiziehung der Reperkuſſion der melodiſchen Stufen und laufender Achtelbegleitung, zeigt der Epilog des 1. Satzes von Sonate Nr. 9a) und der Seitenſatz des 1. Satzes der Göttweiger Sonate Nr. 4a):

Sonate Nr. 9a):
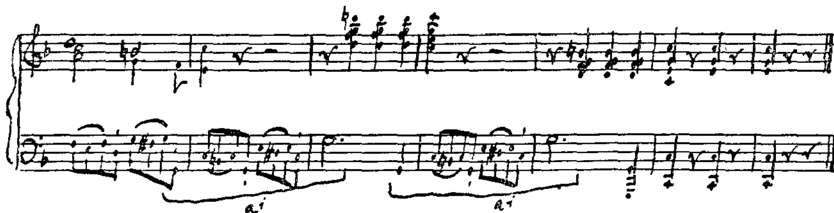


Sonate Nr. 4a):
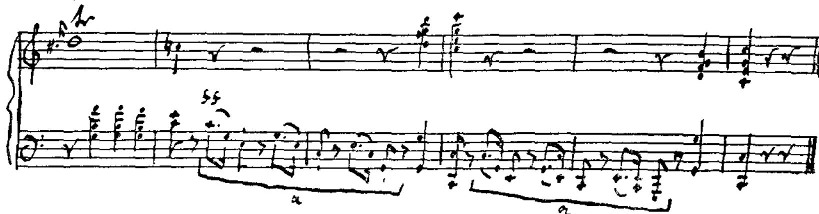


Sehr gerne und wirkungsvoll verwendet Hoffmeiſter ſeine Themen im Baß. Dies iſt namentlich im erſten Satz der Sonate Nr. 9a) ausgiebig der Fall. Entſprechende Verwendung treffen wir auch in den Göttweiger Sonaten, ſo im erſten Satz von Nr. 4a) (Epilog) und im Trio des Menuetts derſelben Sonate. Eine vollkommen übereinſtimmende Epilogbildung mit dem Themakopf im Baß und kräftiger Kadenzierung findet ſich im 1. Satz der Sonate Nr. 9a) und der Göttweiger Sonate Nr. 4a):

Sonate Nr. 9a):
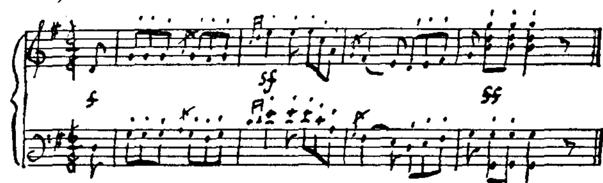


Sonate Nr. 4a):

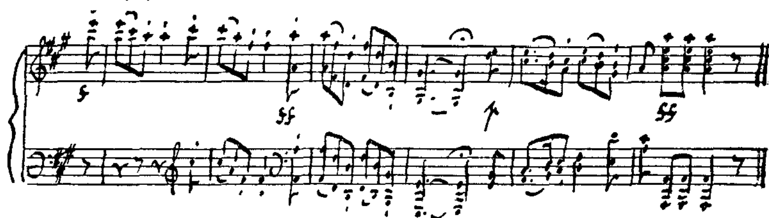


Für die Finaleſätze bevorzugen Hoffmeiſters meiſt dreiſätzige, ſeltener zweiſätzige Klavierſonaten die Rondoform (vgl. den thematiſchen Katalog); dies trifft auch für die Göttweiger Sonaten zu. Die Rondos im Sechsachteltakt bringen ſtets denſelben thematiſchen Typus und Charakter einer ſprudelnden Munterkeit und Naivität. Gerne werden *unisono*-Stellen im hurtigen Gang eingeführt. Man vergleiche etwa die Finalethemen der Sonate Nr. 1a) und der Göttweiger Sonate Nr. 4b) im obenſtehenden thematiſchen Katalog. Bei dieſen beiden Sätzen tritt auch übereinſtimmend eine virtuoſe melodiſche Kadenz mit Laufwerk über die ganze Klaviatur als Einſchiebſel im Refrain auf, bei Sonate Nr. 1a) ſchon gleich zu Beginn, bei Sonate Nr. 4b) in feinerer Form erſt im letzten Refrain zum Ausklang des Satzes. Die Schlußbekräftigung der Refrainthemen zeigen mit dem unisono und den energiſchen Schlußſchlägen im *ff* in den beiden erwähnten Rondos das gleiche Bild.

Sonate Nr. 1a):
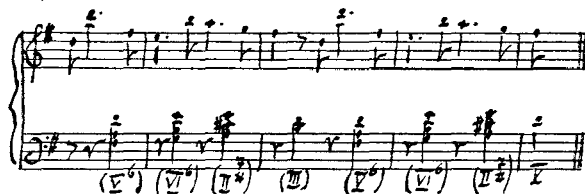


Sonate Nr. 4b):
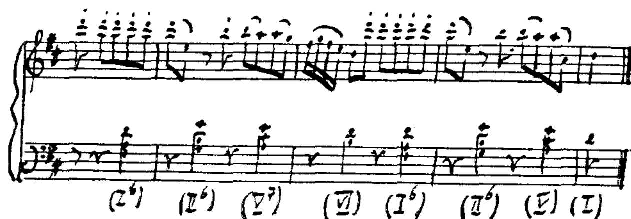


Bei den empfindſamen Stellen ſeiner Klavierſonaten liebt Hoffmeiſter den melodiſchen Seufzer in kurzen, durch Pauſen unterbrochenen Figuren, wobei die Begleitung gleichfalls durchbrochen mit der melodiſchen Floskel alterniert. Das Nachſchlagen der Begleitakkorde unter einer breiter geſponnenen melodiſchen Linie iſt eine Vorſtufe dieſer Technik. Wir finden es in Sonate 1a) wie in der Göttweiger Sonate 4c) in dieſer Form auf der Baſis derſelben harmoniſchen Entwicklung, nur daß ſich im einen Fall das Ganze auf der Grundlage der Dominant, im andern auf derjenigen der Tonika abſpielt.

Sonate Nr. 1a), 1. Satz:
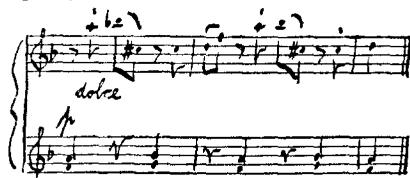


Sonate Nr. 4c), 1. Satz:

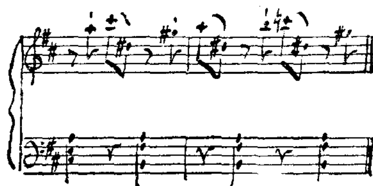


Die erwähnten Ketten von Seufzermotiven zeigte ſchon oben eine Stelle des erſten Satzes der Sonate 1a). Gerne verſchärft Hoffmeiſter ſolche Stellen durch Einführung verminderter Intervalle in die Seufzermelodik; wir finden das wieder übereinſtimmend bei ſeinen anderen Sonaten wie bei den Göttweiger Sonaten:

Sonate Nr. 9a), 1. Satz:
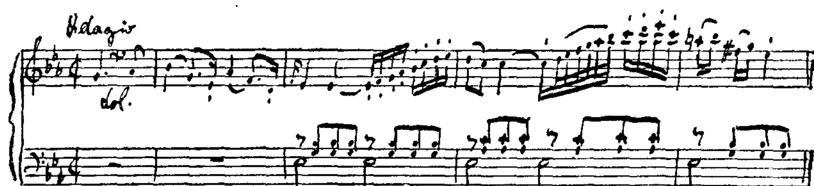


Sonate Nr. 4c), 1. Satz:
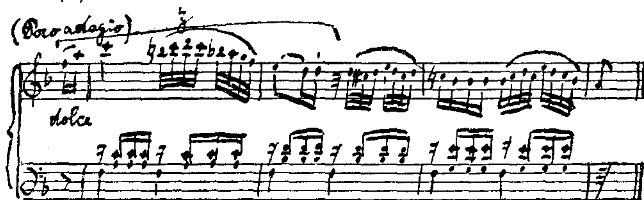


Hoffmeiſters Adagio-Thematik weiſt ein beſonderes Gepräge auf. Er liebt hier mit der Ausdrucksbezeichnung „dolce" espreſſiv betonte Auftakte und ausdrucksbeladene Ketten kleiner Notenwerte mit ſeufzenden weiblichen Endungen in der Melodik, während die Begleitung einfache Brechungen bei Haltung der orgelpunktartigen Baßgrundlage ausführt. Dieſes Bild zeigt übereinſtimmend der Mittelſatz von Sonate Nr. 9b), das Thema des Mittelſatzes von Sonate Nr. 3) und der Mittelteil im „Poco Adagio" der Göttweiger Sonate Nr. 4c):
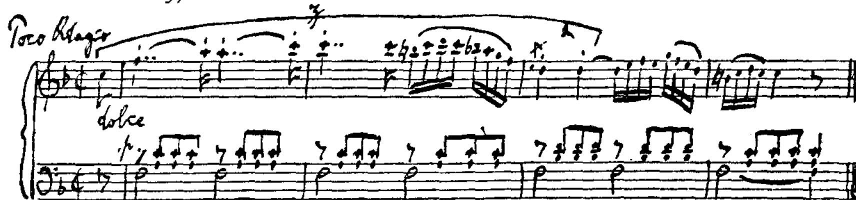
Sonate Nr. 9b):



Sonate Nr. 4c):

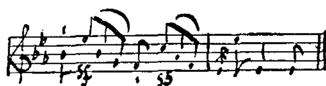


Sonate Nr. 3):



Die ausdrucksbeladenen Zweiunddreißigstelketten im 1. Satz der Göttweiger Sonate Nr. 4b) (Mittelteil) finden sich entsprechend auch im langsamen Satz der Sonate Nr. 6). Auch die Dynamik der Adagiosätze zeigt gewisse Lieblingseffekte. Das mancando an der Endigung der achttaktigen Periode einer schlichten Liedform im Mittelsatz findet sich übereinstimmend in Sonate Nr. 1a) wie in der Göttweiger Sonate Nr. 4c). Zu Hoffmeisters dynamischen Gepflogenheiten gehört schließlich auch die Einführung von *sf*-Akzenten auf unbetonten Stufen einer gezackten Melodik, eine Manier, die ja besonders Beethoven liebte; es sei hierfür Sonate Nr. 9b) und die Göttweiger Sonate Nr. 4c) angeführt:

Sonate 9b), 2. Satz:



Sonate 4c), 1. Satz:



Die vergleichend stilkritische Untersuchung ergibt dieselben Resultate wie die Verfolgung der gedruckten Überlieferung der Göttweiger Sonaten. Sie fügen sich ohne weiteres in den Kreis von Hoffmeisters anderen Klaviersonaten ein. Damit dürfte nunmehr ausreichend erwiesen sein: Die sogenannten Göttweiger Sonaten, eine Bezeichnung, die ich der Einfachheit halber aufrecht erhalten habe, stammen nicht von Joseph Haydn, sondern sind Werke Franz Anton Hoffmeisters. Damit hat Rudolph Steglich, der als erster die Authentizität dieser „Haydnsonaten" bezweifelte, recht behalten[159]. Steglichs Würdigung der Sonaten wird indessen durch die Tatsache in ein anderes Licht gerückt, daß die „Göttweiger Sonaten" nicht erst „um 1800" entstanden sind, wie er annimmt, sondern schon zwischen 1787 und 1791. Damit wird ihr Verhältnis zu Beethoven, das Steglich mit der Bemerkung, es handle sich um Werke des Geschmacks „seitwärts von Beethoven" bezeichnet, ein wesentlich anderes. Wenn wir so wollen, handelt es sich nicht um Werke seitwärts von Beethoven, sondern um Werke seitwärts von Mozart und vor dem Wiener Beethoven. Die Ansicht Steglichs über die mangelhafte Durcharbeitung, Gedankenfolge und Satztechnik der Göttweiger Sonaten vermag ich nur mit Vorbehalt zu teilen. Es ist nicht zu verkennen, daß gelegentlich eine gewisse Unbekümmertheit in der Verarbeitung der Ideen, der Einführung neuer melodischer Einfälle usw. vorliegt. Doch mindert das den künstlerischen Gesamteindruck kaum wesentlich und tritt bei der unmittelbaren Natürlichkeit des Einfalls wenig in Erscheinung. Steglich selbst gibt zu, daß „dem unbekannten Sonatenschreiber auch mancher hübsche Einfall" gekommen sei. Und der Erfolg der Neuausgabe von 1934 hat gezeigt, daß nicht nur Liebhaber der Musikgeschichte, sondern darüber hinaus weite Kreise musizierender Laien und sogar bedeutender konzertierender Künstler —ich nenne etwa Wilhelm Backhaus — mit Freuden zu diesen frischen und herzerfreuenden Werken gegriffen haben. Dies ist zwar auch dem vermeintlichen Werk eines Joseph Haydn zuzuschreiben, aber ein nicht unbeträchtlicher Teil der Beliebtheit geht doch auf die absoluten Werte der Sonaten zurück, die damit nicht geringer werden, daß nun nachgewiesen wurde, daß sie von Hoffmeister stammen[160].

Ein seltsamer Zufall musikwissenschaftlichen Finderglücks hat ergeben, daß unter der Ägide Joseph Haydns, der darüber im Elysium nicht wenig schmunzeln mag, ein vergessener deutscher Kleinmeister seiner Zeit wieder den Weg in die musikalische Öffentlichkeit des 20. Jahr-

---

[159] Rudolph Steglich, ZFM 1936, S. 1503.
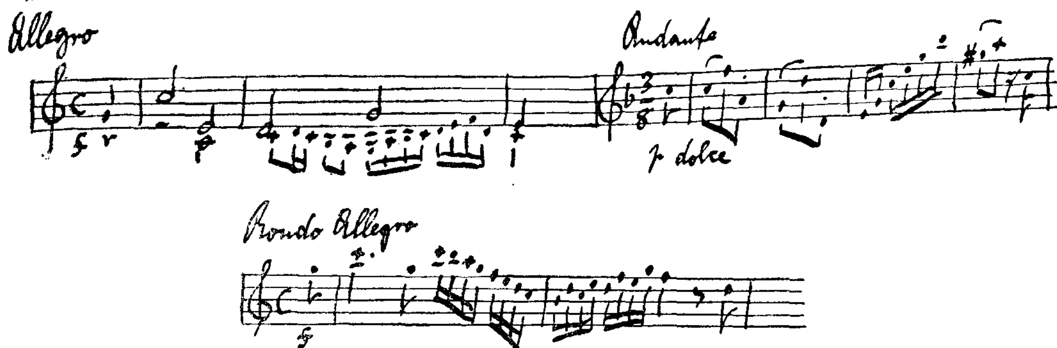
[160] Der Verfasser behält sich für die nächste Zeit die Herausgabe einiger ausgewählter Werke Hoffmeisters, unter denen sich auch wieder Klavierwerke befinden sollen, vor.

hunderts fand. Daß er nicht zu den ſchlechteſten „Sonatenſchmieden“ und darüber hinaus nicht zu den unintereſſanteſten und unbedeutendſten muſikaliſchen Perſönlichkeiten der führenden Muſikſtadt ſeiner Zeit gehörte, mag die vorliegende Studie erweiſen helfen.

N a ch t r a g.

Während des Erſcheinens meiner Studie fiel mir noch eine weitere Klavierſonate Franz Anton Hoffmeiſters zufällig in die Hände, die in Ergänzung des thematiſchen Verzeichniſſes (oben S. 993 ff.) hier angeführt ſei:

„Sonata in C Per il Clavi Cemballo [!] ò Forte Piano Del Sig: Hoffmeister.“



Die Sonate iſt handſchriftlich in der fürſtl. Fürſtenbergiſchen Bibliothek zu Donaueſchingen unter Mus. Ms. 763 erhalten. Sie iſt ſehr knapp angelegt und muſikaliſch wenig bedeutend. Lediglich der erſte Satz fällt durch Einwirkungen ſtrengen Stils (längere Strecken zweiſtimmigen Kontrapunkts) unter den anderen Sonatenſätzen Hoffmeiſters auf. Möglicherweiſe handelt es ſich um die oben S. 994 unter Nummer 5) oder 8) genannte Sonate (vor Mai 1792). Zum Thema des Rondofinale vergleiche man auch das Thema des erſten Satzes der oben S. 993 unter Nummer 2) angeführten A-dur-Sonate!

Zu der oben S. 994 unter Nr. 7) angeführten B-dur-Sonate hat ſich nun auch der Erſtdruck gefunden. Er liegt in der Gräfl. Schönborn’ſchen Muſikbibliothek Wieſentheid unter der Signatur H 25:

„Sonate / pour Le / Forte piano, ou Clavecin / Composé / par / Mr. Franc, Ant, Hoffmeister / Publié et Se Vend a Vienne a Son Magazin / de Musique.“ Nach der Plattenzahl 69 iſt dieſe Sonate auf 1787/88 anzuſetzen. Die genannte Bibliothek verwahrt übrigens auch die oben S. 993 unter Nr. 3) angeführte Sonata Scolastica im Erſtdruck in zwei Exemplaren (H. 25 und 27).

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Man nehme einmal an, daß eine Weltſtadt ihr ſiebenhundertjähriges Beſtehen feiere und daß es ſich darum handele, dieſen Feſtakt mit Muſik auszuſchmücken. Da die Tatſache des Jubiläums immerhin ſchon einige Zeit bekannt iſt, kann man mit Ruhe an die Aufgabe herantreten, eine feſtliche Muſikfolge zu organiſieren, die der Bedeutung der Siebenhundertjahrfeier angemeſſen erſcheint. Würde man nun jemandem die Frage vorlegen, welche Art von Muſik hierfür in Betracht käme, ſo würde er ohne zu zögern antworten: „Natürlich eine weitgehende Berückſichtigung derjenigen Komponiſten, die in dieſer Stadt gelebt haben. Wie — Siebenhundert Jahre? Das gibt ja eine willkommene Gelegenheit, eine Reihe von hiſtoriſchen Konzerten zu veranſtalten, vielleicht in chronologiſcher Reihenfolge . . . Wie wäre es denn mit einer geſchichtlich getreuen Wiederholung von Programmen, die ein Richard Strauß im Opernhaus, ein Hans von Bülow, ein Nikiſch in der Philharmonie zu denkwür-

digen Zeiten ausgeführt haben? Und dann natürlich eine großangelegte Woche Berliner Komponisten . . ."

Leider boten die Musikveranstaltungen anläßlich der Berliner Siebenhundertjahr-Feier verschwindend wenig Gelegenheit zu der Feststellung, daß die Darbietungen auf das Stadtjubiläum Bezug nahmen und einen wesentlichen Unterschied gegenüber den üblichen „Kunstwochen" aufzuweisen hatten. Nicht einmal den lebenden Berliner Komponisten war das verdiente Recht einer Würdigung widerfahren. Doch halt — mir wurde von dritter Seite erzählt, daß bei der Musikpreisverteilung der Stadt zwei oder drei Berliner Komponisten aufgeführt worden seien. Genaueres vermag ich leider nicht anzugeben — denn ich wurde gleich der Mehrzahl meiner Kollegen nicht zum Besuch eingeladen. Es steht jedenfalls fest, daß die bodenständigsten Berliner Tonsetzer, unter denen der echte Märker Hugo Kaun nicht der Schlechteste ist, nicht zu Worte gekommen sind.

Was es statt dessen gab — das ist schnell erzählt. Der Festakt begann mit einer Wiederholung der „Herakles" auf der Dietrich-Eckart-Bühne (über Ausführung, Besetzung usw. vergleiche meinen Aufsatz „Musik zur Olympiade" im Septemberheft der ZFM, 1936). Unter Leitung von Georg Görner boten die ältesten Berliner Kirchen Beethovens C-dur-Messe, das Requiem von Brahms und Bach-Motetten. Im „Weißen Saal" konzertierten das bewährte Trio Paul Grümmer, Günther Ramin und Reinhard Wolf. Es folgten die bekannten Schlüterhof-Konzerte, in denen zum ersten Male Fritz Zaun an der Spitze des Landesorchesters Proben seines vortrefflichen Einfühlungsvermögens in die Welt Friedrichs des Großen und der Bache gab. Die einzige Veranstaltung dieser Reihe, die in der Programmgestaltung einige Fantasie aufwies, war das Konzert Hans von Bendas, der ein Opernhauskonzert aus dem Jahre 1796 wiederholte, veranlaßt durch die Witwe Mozarts „durch die besondere Gnade Sr. Majestät des Königs". Die Vortragsfolge umfaßte Stücke aus dem „Titus, dem letzten Werk ihres verstorbenen Mannes" und andere Werke. Dank der zuverlässigen Leitung Hans von Bendas wurde diese Veranstaltung mit dem Philharmonischen Orchester zu einem recht denkwürdigen Erlebnis.

Und schließlich hielt Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester wieder seinen Einzug in die Singakademie und brachte bei ausverkauftem Hause unter dem berechtigten Jubel seiner Zuhörer seine oft genug gerühmte Bach-Auffassung zur Geltung. Mit einer Feierstunde der Hitler-Jugend, bei der sich der feingeschulte „Mozart-Chor" unter Erich Steffen auszeichnete, klang die Berliner Siebenhundertjahrfeier aus. „Es gibt nur ein Berlin . . ."

Dieser bemerkenswerten Unterbrechung der Sommerpause folgten wieder Wochen der Ruhe, in denen nur gelegentliche Darbietungen um Gehör warben wie ein Orchesterkonzert des japanischen Komponisten Koscak Yamada (Tokio). Für den Stil seiner drei Kompositionen ist die Tatsache bezeichnend, daß allen der Charakter einer „sinfonischen Dichtung" eigen war. Yamada ist in erster Hinsicht Lyriker von ausgeprägt bildhaftem Empfinden sowohl in der Farbtönung des Orchesters wie in der mosaikartigen Prägung kleinster, zu bunter Kette gereihten Einfällen. Die eigentümliche Bläſſe der Orchesterfarben in der besonders wertvollen Suite aus der Oper „Schwertlilie" zählt zu den weiteren Stilmerkmalen des Komponisten, der seine gründliche Schulung in europäischer Technik (Impressionismus, Richard Strauß) geschickt mit der Monotonie der alten fünftönigen Skala, mit der national bedingten Vorliebe für Geräuschwirkungen und anderen exotischen Eigenheiten zu verbinden weiß.

Bei Abschluß dieses Berichtes haben zwei Opernhäuser inzwischen ihre Pforten wiedergeöffnet: Das „Deutsche Opernhaus" mit einer festlichen Vorstellung der Meistersinger, die „Volksoper" mit einer Neuinszenierung von d'Alberts „Tiefland". Der zielsichere künstlerische Aufstieg des von Erich Orthmann tatkräftig geleiteten Institutes, das sich aus bescheidenen Anfängen unter größten Schwierigkeiten zu beachtenswerter künstlerischer Höhe emporgearbeitet hat, bereitet immer wieder ehrliche Freude. Der abgerundete künstlerische Gesamteindruck dieser Neuinszenierung, an der namentlich Sabine Offermann mit ihrem reifen dramatischen Gestaltungsvermögen, der Tenor Karl Koßler unter musikalischer Leitung von Hanns Udo Müller erfolgreich beteiligt waren, erweckt die günstigsten Hoffnungen für die weitere Entwicklung des Berliner KdF-Theaters.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln/Rh.

Die sommerliche Zeit fand ihren Ausdruck in einer Reihe serenadenhafter Feste. So erklangen im alten Brühler Schloß, das Beethovens einstiger Dienstherr gebaut, Werke unterhaltsamer Art älterer wie neuerer Zeit, so Petzels Turmsonaten, Stücke Purcells, Friedrichs des Großen, Brahmsens sogenannte „Bonner Serenade", Schuberts Rosamundenmusik, sein „Hirt auf dem Felsen" in Carl Reineckes Orchesterfassung und Paul Höffers „Marsch der Lanzenreiter und Choral auf dem Felde". Die Veranstaltung war veranlaßt durch die Kölner Führung der SS und wurde ausgezeichnet durchgeführt von dem Orchester des Reichssenders unter Rudolf Schulz-Dornburg. Die Volksbildungsstätte Köln bot ihren Mithelfern und Teilnehmern ein musikalisches Sommerfest, wobei das neugebildete Orchester unter Heinrich Sinkhöfer gediegenes Können zeigte und der BDM deutsche Tänze vorführte. Das Dreikönigsgymnasium gab einen Serenadenabend mit Haydns Deutschen Tänzen, Mozarts Contretänzen, P. J. A. Schulzens „Serenata im Wald zu singen" und Joseph Haasens „Lob der Musik", wobei Studienrat Bützler ein leistungsfähiges Orchester samt einem famosen Schulchor ins Treffen zu führen vermochte. Eine Abordnung des Pacific-Sängerbundes San Franzisco California besuchte auf ihrer Reise nach Breslau auch Köln und wurde hier vom MGV Kölner Sängerkreis begrüßt, wobei Gäste und Gastgeber auch musikalisch Gaben austauschten. An der Staatl. Hochschule für Musik hielt Maestro Gino Scolari, der von Mussolini mit der Leitung der bel canto-Pflege in Italien beauftragte Musiker, wie im Vorjahre einen stark besuchten Kursus ab. Im Opernhause schloß die Spielzeit mit einer Neuinszenierung der Verdischen „Traviata" unter Erich Riedes musikalischer, Erich Bormanns szenischer Leitung und neuen, von Erich Metzold geschaffenen Bühnenbildern, wobei Olga Tschörner und Philipp Rasp in den tragenden Rollen sich auszuzeichnen wußten. Das Svensk-Troll Theater, eingeladen von der hiesigen Nordischen Gesellschaft und der NSKG Kraft durch Freude, zeigte altertümliche und tiefsinnige Märchenpantomimen, denen der am Klavier das Orchester leitende Schwede Damm eine ausdrucksvolle Musik beigegeben hatte. Der Kölner Männergesangverein ließ seine Werkfolge, die auf der Pariser Weltausstellung den Sängern und ihrem Dirigenten Prof. Eugen Papst die lebhafteste Anerkennung eintrug, in einem Kölner Vor- und Nachkonzert erklingen, Stücke, die wirksam ausgewählt, die hohe künstlerische Leistungsfähigkeit dieses Vereins ins Licht rückten. Tänze aus Barock und Rokoko führte die Kölner Tänzerin Maria Schallenberg, unterstützt von der Pianistin Maria Klocke, vor, welch letztere den von Neupert neukonstruierten „Mozartflügel" nach der Steinschen Vorlage verwendete, ein Instrument zarten, klirrenden Klanges. Die von der Tänzerin gezeigten Formen trugen den Stempel der Fantasie und der historischen Einfühlung. Mit Werken klassischer Meister begann die Literarisch-Musikalische Gesellschaft ihre winterliche Reihe, und wieder waren es jugendliche Künstler, so die Geigerin Kastert, die Pianistin Frenz, die Sopranistin Richter-Berg, der Tenor Marcel Frommont, welche ihr gediegenes Können in den Dienst der Sache stellten.

Der Reichssender Köln schenkte uns unter Schulz-Dornburgs Leitung die Ursendung einer bisher unbekannten ersten Fassung des Finales der „Romantischen Sinfonie" von Anton Bruckner, das der Autor selbst als „Volksfest" bezeichnet, also entgegen der heroisch-tragischen zweiten Niederschrift leichter und versöhnender gehalten hatte. Zur Feier des 70. Geburtstages des zu früh dahingeschiedenen bergischen Komponisten Ewald Sträßer erklang dessen Horntrio, ein viel zu wenig bekanntes, musikantisch frisches Werk. Sehr begrüßenswert war auch der Gedanke, aus westdeutschen Orten Kurmusik zu bringen, so aus Bad Salzuflen, Bad Aachen und Bad Meinberg, wobei erneut der Beweis erbracht wurde, daß man auch wertvolle Unterhaltungsmusik aus deutschem Schaffen zusammenstellen kann. Zu einem schönen Erlebnis wurde die Wiedergabe des Kleistschen „Kätchen von Heil-

bronn“ mit Hans Pfitzners Musik, die erneut ihre kongeniale Tiefe und Frische erwies. Dr. Fischer als Gastspielleiter und Rudolf Schulz-Dornburg als Dirigent bürgten für eine stilwürdige Nachschöpfung. Dem Andenken des in Wiesbaden verstorbenen Deutschrussen Nicolai von Wilm galt eine eigene Stunde mit Hausmusik, ausgeführt von Steinkrüger und dem Geiger Hauck, eine weitere dem Italiener Umberto Giordano, dessen Opern bei uns noch zu wenig bekannt geworden sind. Dr. Biagioni von der Musikhochschule leitete die Sendung durch einen gründlich gehaltenen und verständlichen Vortrag ein. Festliche Musik ließ Schulz-Dornburg am Schlusse des Nürnberger Reichsparteitages erklingen, darunter Höffers Marsch, Windts Heroische Musik, Hermann Reutters Niederrheinische Bilder, Pfitzners Gesang der Barden und Bruckners Volksfest, eine vorbildliche Werkfolge. In seiner zyklischen Reihe „Serenade“ bot Hellmuth Riethmüller u. a. des hiesigen Lisztschülers Ernst Heuser „Am Abend“, H. Ungers „Kleine Serenade“ und „Vaterunser“, wie er auch hausmusikalische Werke zur Geltung kommen ließ, so Jarnachs Lieder des Lochheimer Buches, dazu Geigen- und Klavierstücke von Joseph Haas, denen Wolfgang Berger als Geiger, Martin Steinkrüger als Pianist und Milli Engelmann-Gillrath vorzügliche Interpreten waren. Eine sonntägliche Sondersendung Riethmüllers „Der junge Beethoven“ brachte eine der „Kurfürstensonaten“ sowie Lieder, von Lore Schröter stilgemäß dargeboten und von Egbert Grape vortrefflich begleitet. Dem Ganzen hatte der Veranstalter geschickt gefaßte einleitende Sätze vorangestellt. Eine besondere Sendung galt dem 40. Geburtstag des Kölner Rundfunkhauspianisten Hans Haaß, der sich im Laufe seiner mehrjährigen hiesigen Tätigkeit den Ruf eines ganz hervorragenden Musikers und werktreuen Nachgestalters und einen weit über die Grenzen hinaus verbreiteten Verehrerkreis erworben hat.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Kultivierte Unterhaltung.

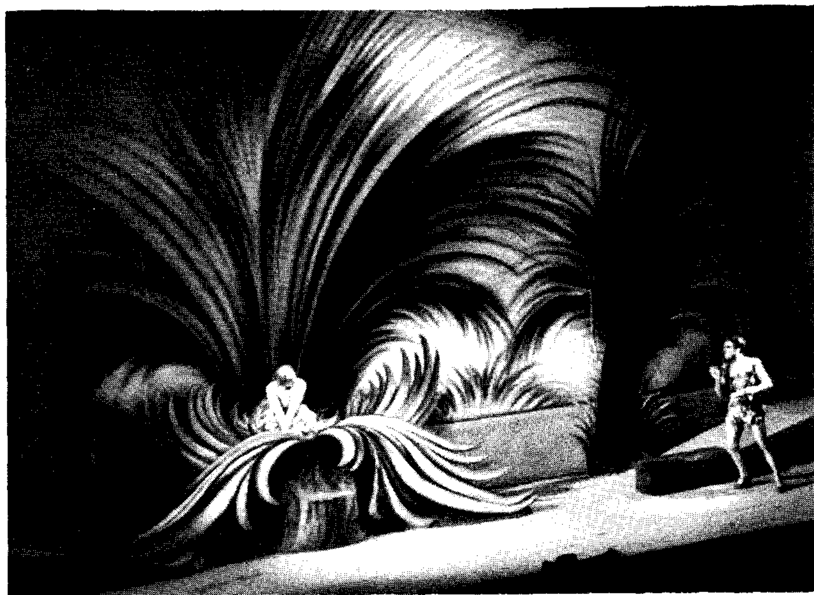
Zweifellos hat das 19. Jahrhundert eine Entwicklung eingeleitet und unheilvoll beschleunigt, die auf eine gegensätzliche Trennung von musikalischer Hochkunst und Volksmusik abzielte, während in einer gesunden Kultur diese beiden ein beziehungsreiches Ganzes bilden. Eine exklusive, in ihren werthaltigen Dauerergebnissen erschreckend dürftige Musik der übersteigerten, überzüchteten Klangmittel auf der einen Seite, Verkitschung und Verflachung auf der anderen waren die naturnotwendigen Folgen dieser Kulturzersetzung. Langsam, aber unverkennbar macht sich hierin in der Gegenwart eine Wendung zum Besseren geltend, mag diese zunächst auch mehr in den Bemühungen einzelner Organisationen und Persönlichkeiten um eine neue, gehaltvolle Volks- und Unterhaltungsmusik in Erscheinung treten als in der erforderlichen großen Zahl stichhaltiger neuer Werke dieser Art. Gut Ding will auch hier Weile haben, und bis die von allen erhoffte Blüte einer hochwertigen Volks- und Unterhaltungsmusik Wirklichkeit geworden ist, wird naturgemäß die einschlägige Musik früherer Zeiten den großen Bedarf in erster Linie decken müssen. Das unendlich reiche Erbe der deutschen Musik verfügt auch in dieser Beziehung über große, noch lange nicht voll ausgenutzte Schätze. Die schöne Sommerszeit, die ja auf die Pflege „leichter“ Musik sehr anregend wirkt, bescherte uns davon manches, Bekanntes und weniger Bekanntes.

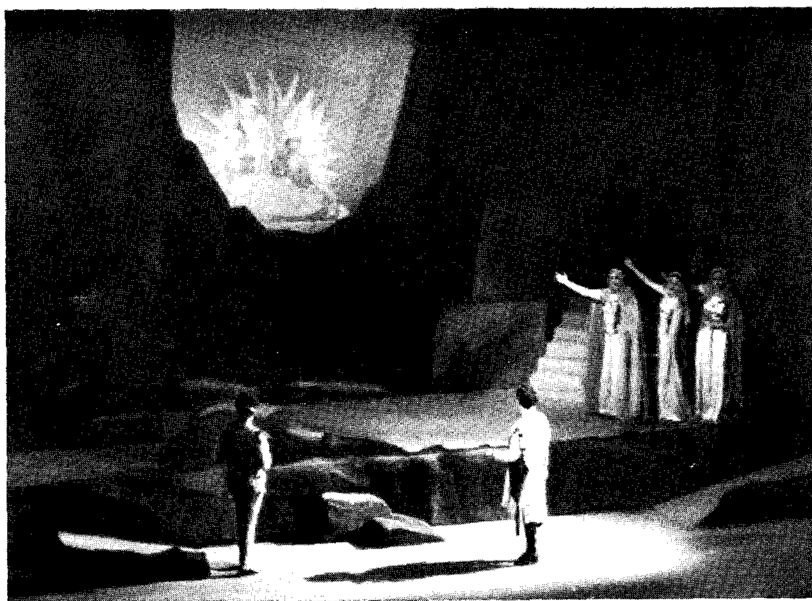
Zu den guten Zeichen einer volksmusikalisch gerichteten Zeit gehört die hohe, aber verdiente Neubewertung, die einem Albert Lortzing zuteil wird. Zwar: einer der volkstümlichsten deutschen Komponisten ist er schon seit hundert Jahren; aber erst heute wird uns doch recht klar, was für eine geniale Leistung die deutsche Musikkomödie „Der Wildschütz“ darstellt. Die Musik vergessener Opern wie „Hans Sachs“, „Prinz Caramo“ und „Zum Großadmiral“ versucht man durch textliche Neubearbeitungen zu retten, und in der Unterhaltungsmusik des Rundfunks findet man Lortzing dort, wo der Werkbestand am eisernsten ist. Das Neue Theater brachte in der Meßwoche den „Waffenschmied“ in neuer Bühnengestaltung heraus,



Photo-Frank, Chemnitz

Kirchenmusikdirektor Richard Trägner





W. A. Mozart „Zauberflöte"

Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann - Breslau

(Salzburger Festspiele 1937)

und auch diese bekannte Oper Lortzings, die man wegen ihres sehr locker gefügten Textbuches und ihrer reichlich butzenscheibenhaften Romantik leicht als nicht mehr ganz vollwertig anzusehen geneigt ist, bewies aufs neue ihre Durchschlagskraft, da sie das Wesentliche für eine Bühnenwirkung auf breite Volkskreise eben mitbringt: klar erfaßte und gestaltete Menschentypen sowie zündende, unverwelkliche melodische Einfälle. Sind vollends Dirigent und Spielleiter so erfolgreich für eine lebendige, anregende Wiedergabe bemüht, wie dies durch Wolfgang A. Allio und Wolfram Humperdinck geschah, so ist auch der anspruchsvolle Theaterfreund wieder gefangen von der elementaren Kraft Lortzingscher Kunst. Bewährte Kräfte wie Walter Streckfuß, Theodor Horand, Hanns Fleischer, Otto Saltzmann und Edla Mokalenko bildeten ein ausgezeichnet eingespieltes Ensemble, dem sich die neuverpflichtete Soubrette Lotte Schürhoff gut einfügte; diese verfügt stimmlich wie darstellerisch bereits über recht erfreuliche Qualitäten, ist offenbar auch sehr entwicklungsfähig, sodaß sich kleine Mängel wie die nicht immer ganz saubere Intonation durch Weiterarbeit wohl beheben lassen werden.

Musik, die das Empfinden breiter Volkskreise trifft, ist gewöhnlich stark stammesmäßig gebunden oder tritt doch wenigstens an bestimmten Orten besonders hervor, die volksmusikalisch günstige Bedingungen aufzuweisen haben. Es ist kein Zufall, daß Lortzing seine beste Zeit in Leipzig verlebt hat und hier auch seinen Ruhm als Meister der deutschen Musikkomödie begründen konnte. Ist Leipzig doch nicht nur die Stadt Bachs, sondern auch die Wirkungsstätte Johann Adam Hillers, der das deutsche Singspiel zur Blüte brachte: von jeher war Leipzig gleich günstiger Boden für hochentwickelte polyphone Kunst wie für schlichtvolksmäßige, eine Doppelstellung, die übrigens auch in der Gegenwart wieder sehr entschieden wirksam wird. Meist standen die Musikschaffenden unter dem Einfluß beider, das musikalische Gesicht der Stadt bestimmenden Einflüsse; denn Hiller unterhielt als Thomaskantor und Begründer der Gewandhauskonzerte auch enge Beziehungen zur Hochkunst, und bei Bach ist nicht zu vergessen, daß er dem Gutsherrn von Knauthain und Großzschocher die „Bauernkantate“ zum Einzug in sein Besitztum schrieb; außerdem wird berichtet, daß Bachsche Tanzweisen noch am Ende des 18. Jahrhunderts in den Dörfern der Umgebung Leipzigs zur Kirmes aufgespielt wurden. Lortzing hatte Glück als Komponist, solange er sich an das Leipziger Publikum wandte, und eine für Lortzing schmerzliche Tragik liegt darin, daß der Meister der deutschen Spieloper dann ausgerechnet in jener Stadt scheiterte, die wie keine andere die Volkskunst mit Elementen der Hochkunst zu verschmelzen und dadurch eine wohl einzig dastehende Blüte musikalischer Volkskunst zu entwickeln verstand: Wien. Personale Veränderungen in der Leipziger Theaterleitung zwangen Lortzing, nach Wien zu gehen, die Uraufführung des „Waffenschmied“ fand dort statt. Daß Lortzing in dieser Stadt keinen Anklang fand, ist allerdings den Wienern selbst kaum zum Vorwurf zu machen. Die unruhige Zeit um 1848 war der heiteren Muse wohl wenig günstig, und außerdem besaßen die Wiener eine eigene, dem österreichischen Heimatboden entwachsene und scharf ausgeprägte Bühnenkunst: die Volksstücke mit Musik der Raymund und Nestroy. Die aus der komischen Oper und dem norddeutschen Singspiel hervorgegangene Musikkomödie Lortzings konnte einem Publikum nicht ohne weiteres zusagen, das sich an dem kühnen Wechsel von Märchenwelt und scharfer Realistik ergötzte, wie ihn das heimische Volksstück bot, und Lortzing fand nicht die Zeit, sich so in diese Welt hineinzuleben, daß er sie schöpferisch bewältigen konnte. Diese — bei allen nicht zu leugnenden Gemeinsamkeiten — unterschiedliche Haltung des mitteldeutsch-norddeutschen und süddeutsch-österreichischen Volkstheaters ließ sich sehr gut beobachten, da das Städtische Schauspiel, ebenfalls während der Meßwoche, im Alten Theater — der früheren Wirkungsstätte Lortzings! — Nestroys Zauberposse „Der böse Geist Lumpazivagabundus“ neu herausbrachte. Neben dem Ineinanderspielen von märchenhafter Traumwelt und klarer Wirklichkeit sowie dem satirischen Zug ist es vor allem die andere Haltung zur Dramatik, die Nestroy von Lortzing unterscheidet. Während Lortzing immer auf eine durchlaufende, mehr oder weniger eng verkettete Handlung bedacht ist — im „Wildschütz“ gibt er sogar ein Meisterstück der Verwechslungskomödie —, sind in Nestroys Posse die drei Handwerksburschen — also eine Gruppe von Menschentypen — sowie die um sie entworfenen

Zustandsschilderungen derart wesentlich, daß die „Handlung" demgegenüber völlig zurücktritt. „Längen" beseitigen zu wollen oder zu „straffen" hieße deshalb dem Werk ein fremdes Gestaltungsprinzip aufdrängen. Der Spielleiter Sigurd Baller tat auch nichts dergleichen, sondern ließ dem Werk seine behagliche Breite und tat gut daran; da ihm in Heinz-Joachim Klein, Erhard Siedel und Wilhelm Engst ausgezeichnete Mimen für das Handwerksburschenterzett zur Verfügung standen, gab es einen Abend, der ebenso Spaß machte wie er zum Nachdenken anregte. Und die Musik von Adolf Müller — Georg Kießig betreute sie zuverlässig — mit ihren volksliedhaften Anklängen erfüllt ihren Zweck so vortrefflich, daß man von diesem Komponisten des 19. Jahrhunderts, der als maßloser Vielschreiber verschrieen ist, auch eine andere Meinung bekam. Der heute altväterisch wirkende Charakter dieser Musik verleiht dem Werk zusammen mit dem bürgerlichen Lebenskreis jenen stark biedermeierlichen Einschlag, der dem heutigen Publikum anscheinend sehr gefällt. Überhaupt scheint sich das Haus am Fleischerplatz zu einem „Biedermeier-Theater" entwickeln zu wollen, denn schon Lortzings Oper „Die beiden Schützen" wie Verhoven-Impekovens „Kleines Hofkonzert", die dieses Jahr dort herauskamen, zogen ihre wesentliche Wirkung aus der Welt des Biedermeier. Der motorgesegnete Mensch der Gegenwart hat aber offenbar an diesem Abglanz der ruhigen Urgroßpapa-Zeiten sein besonderes Ergötzen und ist der Meinung von Lortzings Waffenschmied Stadinger: Es war eine köstliche Zeit.

Die löbliche Neigung des musikalischen Ortsgenius, sich von der unterhaltsamen, dabei aber kultivierten Seite zu zeigen, hat seit einigen Jahren in den Freiluft-Serenaden im Park des Gohliser Schlößchens eine neue Äußerungsform gefunden. Dabei macht das Schlößchen seinem Zunamen „Haus der Kultur" alle Ehre, denn es geht dort, was Werke wie Wiedergabe anbelangt, so kultiviert wie nur möglich zu. Die Leipziger Musikfreunde wissen diese Einrichtung auch durchaus zu schätzen, denn selbst die Aussicht auf einen Schnupfen kann Hunderte nicht daran hindern, an einem sehr kühlen Septemberabend sich Haydns Abschieds-Sinfonie anzuhören, und die Kultiviertheit der unterhaltenden Musik hat ihr würdiges Gegenstück in der Kultiviertheit der Zuhörer: mischt sich ein Gewitter in die zärtlichen Klänge einer Sinfonie von Leopold Mozart, so gibt es weder Panik noch Geschrei, sondern still und gesetzt greift sich jeder seinen Stuhl, schleppt ihn unter Dach und Fach, die Kapelle tut desgleichen und die Musik geht weiter. Von der Seite der Musizierenden aus gesehen werden diese Serenaden immer mehr zu einer allgemein-leipziger Angelegenheit, denn es spielte nicht nur das Leipziger Kammerorchester unter Sigfried Walther Müller und Fritz Schröder, sondern auch das Stadt- und Gewandhausorchester unter Hermann Abendroth, Paul Schmitz und Walther Davisson stand im Dienst der schönen Aufgabe, kultivierte Unterhaltung zu vermitteln. Chorvereinigungen halfen mit, zuletzt die neue Leipziger Singakademie unter Otto Didam. Die ursprüngliche Grundlage der Programme, Mozarts Divertimenti, Serenaden und Kassationen (die nach wie vor stark vertreten sind), wird immer mehr erweitert: durch unterhaltsame Sinfonien des 18. Jahrhunderts (W. und Leop. Mozart, J. Haydn, Ph. E. und Christian Bach, durch Suiten der Barockzeit (Joh. Bernh. Bach), schließlich durch zeitgenössische Werke, mögen diese auch manchmal mehr durch den Willen zur Unterhaltung als durch die hierfür erforderliche Gelöstheit und Zwanglosigkeit des Musizierens gekennzeichnet sein. Auch S. W. Müllers uraufgeführte „Gohliser Schlößchenmusik" ist für eine Musik, wie man sie in den Serenaden erwartet, fast etwas zu dissonant in der Linienführung, im langsamen Satz auch zu grüblerisch, zu „beschwert"; ein Vorzug dieses Werkes liegt darin, daß es wirklich aus dem Klang des Kammerorchesters heraus empfunden ist und mit manchem netten Instrumentationseinfall aufwarten kann. Schöne solistische Leistungen taten das Ihrige, diese Serenaden abwechslungsreich zu gestalten, so Willy Schreppers Violinspiel, der Gesang Friedrich Dalbergs und in Haydns konzertanter Sinfonie die Mitglieder des Gewandhausorchesters Kurt Stiehler, August Eichhorn, Helmut Schlövogt und Otto Steinkopf. So werden diese Serenaden von Jahr zu Jahr mehr der Aufgabe gerecht, die dem Musikleben Leipzigs von altersher gestellt ist: Elemente der Hochkunst und der Volksmusik zu vereinigen, geeignete Kunstwerke dieser Art auch breiteren Schichten des Volkes zu vermitteln und damit das zu pflegen, was so dringend nötig ist: Kultivierte Unterhaltung.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

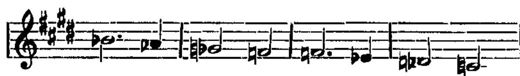
Die Lösung des musikalischen Buchstaben-Preisrätsels

Von Josef Drechsler, Köln/Rh. (Juniheft).

Die allseits mit Spannung erwartete Lösung der Aufgabe im Juniheft lautet:

B	r	A	hms	F		U	ge
A	nda	N	te	S		C	herzo
S	ona	T	e	D	usse	K	
G		O	ller	E	it	N	er
E	n	N	a	S	er	E	nade
S	chu	B	ert	C	ho	R	al
F		R	ranck				

Das Thema in Notenschrift:



Der Komponist: Anton Bruckner.

Das Thema findet sich in Bruckners IX. Symphonie, Adagio (2. Thema = Abschied vom Leben gedeutet).

Diesmal fanden nur 27 Einsender die richtige Lösung. Unter ihnen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält Erika Hoyer, stud. mus. et phil., z. Zt. Lyck/Ostpr.;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) Anneliese Gibhardt, Jena;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) Wilhelmine Hoppe, Konzertsängerin, Wiesbaden

und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) Lehrer Maximilian Brieger, Saarau — Gerda Bornstedt, Hamburg — M. Körbs, Jena — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal.

Ihnen schließen sich zwei Sonderprämierungen an: KMD Richard Trägner-Chemnitz erhält einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— für seine der richtigen Lösung beigefügte sorgfältig durchgeführte Improvisation (Elegie) über das Bruckner-Motiv und Hans Kautz-Offenbach einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— für sein kurzes Streichquartett-Quodlibet aus Themen der drei großen B: Beethoven — Brahms — Bruckner.

Ferner erhielten wir noch richtige Lösungen von:

Carl Ahns, Jena — Elfriede Ahns, Jena — Elly Arnau, Berlin —
Hans Bartkowski, Berlin — Prof. Georg Brieger, Jena —
Erika Ferber, Gera i. Th. —
Gertrud Grau, Jena —
Schwester Irmgard von Haff, Berlin — Ursula Hoffmann, Jena — Schwester Lotte Hollnbach, Bad Blankenburg —
Ruth Jüttner, Jena —
Margot Kupfer, Berlin —
Paul Möhring, Camburg —
H. Oksas, Budwethen —
Walther Quiram, Musiklehrer, Schneidemühl —
Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. —
Kurt Sipeer, z. Zt. Arbeitsmann, Stolberg/Harz —
Irma Weber, Heidelberg.

Einer richtigen Lösung fehlte die Unterschrift.

Muſikaliſches Doppel-Preisrätſel.

Von E. Binding, Frankfurt/M.

I.			II.
1. Leno	=	Zeitmaß	1. Organiſt in München † 1575
2. Hase	=	Zeitgen. Muſikſchriftſteller	2. Orgelvirtuoſe
3. Iemann	=	Zeitgen. Komponiſt	3. Muſikgelehrter
4. Kin	=	Textdichter	4. Berühmte Sängerin
5. King	=	Hornvirtuoſe	5. In der Muſik unentbehrlich
6. Aden	=	Teil der Orgel	6. Wichtig für Geiger
7. Eber	=	Franzöſiſcher Komponiſt	7. Deutſcher Komponiſt
8. Ron	=	Muſiklehrer	8. Däniſcher Komponiſt
9. Pake	=	Inſtrument	9. Lied von Schubert
10. Sena	=	Vortragsbeſtimmung	10. Figur aus einer Wagner-Oper
11. Hel	=	Muſikſchriftſteller, geb. 1843	11. Muſikerzieher und Komponiſt † 1872
12. Roel	=	Spaniſcher Komponiſt	12. Wagner-Sänger
13. Ruckner	=	Pianiſt	13. Berühmter Komponiſt
14. Lya	=	Saiteninſtrument	14. Figur aus einer Wagner-Oper
15. Wining	=	Däniſcher Pianiſt	15. Norwegiſcher Komponiſt
16. Roe	=	Niederländer	16. Violin-Virtuoſe
17. Rika	=	Ruſſiſches Inſtrument	17. Pianiſtin
18. Eg	=	Zeitgen. Komponiſt	18. Wahrer des deutſchen Volksliedes
19. Waler	=	Verf. d. 1. proteſt. Geſangbuches	19. Zeitgenöſſiſcher Komponiſt
20. Ade	=	Kirchenkomponiſt	20. Nordiſcher Komponiſt
21. Iller	=	Begr. einer Konzertſtätte	21. Pianiſt und Komponiſt
22. Arche	=	Muſik. Form, franzöſiſch	22. Inſtrumententeil
23. Geius	=	Schöpferkraft	23. Kirchenkomponiſt
24. Tua	=	Gamben-Virtuoſe	24. Blasinſtrument
25. Erach	=	Motetten-Komponiſt	25. Mozart-Stipendiat
26. Du	=	Teil einer muſik. Form	26. Tongeſchlecht
27. Usa	=	Notenwert.	27. Muſikaliſche Form

Such' zu den Wörtern unter I
Dir je ein Zeichen noch ein klein's.
Das mußt Du an den rechten Stellen,
Jedwedem Wort hinzugeſellen.

Iſt Dir das durchweg wohlgelungen,
Dann iſt das Schwerſte ſchon errungen.
Um Löſung II dann zu erreichen,
Mußt Du von I ein Zeichen ſtreichen.

Das tauſche mit 'nem andern aus,
Das II-Wort haſt Du dann heraus.
Die letztgefundnen Zeichen nennen,
Was Deinen Eifer ließ entbrennen:

Stell ſie gerad' in Reih' und Glied,
Des Rätſels Löſung dann man ſieht.
Nun froh ans Werk, nicht lang beſonnen,
Denn friſch gewagt iſt halb gewonnen.

Die Löſung nennt den Namen einer von allen Rätſel-Onkeln und -Tanten geſchätzten, deutſchen künſtleriſchen Arbeitsſtätte (Die Auffindung dieſer Schlußlöſung wird jedoch nicht unbedingt verlangt.)

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Januar 1938 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Kurt Atterberg: Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston für Orch. op. 38. Ernst Eulenburg, Leipzig (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe).

Joh. Seb. Bach: „Die Kunst der Fuge" für zwei Klaviere gesetzt von Erich Schwebsch nach der Neuordnung von Wolfgang Graeser. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Helene de Bary: „Museum". Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt/Main. 310 S. brosch. RM 6.—. H. L. Brönners Druckerei und Verlag, Frankfurt/Main.

Alfred Berner: Studien zur arabischen Musik. (Werk 2 der Schriftenreihe des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung.) 8°. 124 S. RM 5.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Cesar Bresgen: Feiermusik 1 für großes Orch., Werk 23/I. (Heft 10 der Reihe „Feierliche Musik".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Cesar Bresgen: Totenfeier für großes Orch., Werk 23/II. (Heft 11 der Reihe „Feierliche Musik".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Johann Nepomuk David: Symphonie a-moll, Werk 18. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johann Nepomuk David: Spruch von Angelus Silesius für dreistimmigen Männerchor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Walther Geiser: Trio für Violine, Viola und Cello op. 8. Edition Henn, Genf.

Walter Girnatis: Vier schwedische Volkslieder für 2 Flöten, 2 Geigen und Violoncello. (Musikblätter der HJ Nr. 49.) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel/Berlin.

Siegfried Goslich: Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper. (Werk 1 der Schriftenreihe des staatl. Instituts für deutsche Musikforschung.) 8°. 252 S. RM 8.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Friedrich Karl Grimm: Sechs Préludes für Klavier. Werk 61. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Georg Friedrich Händel: Triumph von Zeit und Wahrheit. Bearbeitet und herausgegeben von Alfred Rahlwes. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Max Henning: Sonate für Orgel op. 67. Westend-Verlag, Berlin-Westend.

Peter Raabe: Deutsche Meister. Reden (Band 58 der Reihe „Von deutscher Musik"). Geh. RM. —.90, Ballonleinen RM. 1.80. Gustav Bosse, Regensburg.

Johannes Schultz: Musikalischer Lüstgarte 1622. Herausgegeben von Hermann Zenck. (Band 1 der Reihe „Niedersachsen" der Sammlung „Das Erbe deutscher Musik".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Richard Trunk: „Du mein Deutschland". Werk 64. 7st. Chöre. Nr. 1—3. Je Partitur RM. 1.20, je Stimme RM. —.20. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Friedrich Welter: Führer durch die Opern. 415 S. Geh. RM. 2.80, geb. RM. 3.50. Hackmeister & Thal, Leipzig.

Hermann Zilcher: Gebet der Jugend f. gem. Chor/Knabenchor, eine hohe Stimme und Orchester. Klavierauszug RM. 3.—, jede Chorstimme no. RM. —.30. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

COSIMA WAGNER: Briefe an Ludwig Schemann. Herausgegeben v. Bertha Schemann. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1937 (Band 59 der Reihe „Von deutscher Musik").

Als Ergänzung zu dem Bild, das Ludwig Schemann in den „Lebensfahrten eines Deutschen" von Frau Cosima Wagner entwirft, begrüßen wir die 42 Briefe, die ein Vierteljahrhundert — von 1877 bis 1902 — umspannen und durch ihren Gedankenreichtum eine klare Vorstellung davon gewähren, wie Frau Wagner es verstand, Freunde für die Bayreuther Gedanken zu gewinnen. Gleich der erste Brief vom 27. Sept. 1877, der in Nachbildung ihrer Handschrift geboten wird, spricht dies aus mit den Worten: „Ich fühle mich lebend und webend in einer edlen Gemeinde und ob dieselbe das Ziel, welches sie ersehnt, erreicht, dünkt mich aber nicht so wichtig als das Bewußtsein, daß diese Gemeinde besteht und strebt. Als ein Mitglied dieser Gemeinde grüße ich Sie freundlichst." So tritt Schemann in den engen Kreis mit Heinrich von Stein, Hans von Wolzogen und Chamberlain. „Sie und Chamberlain sind jetzt die einzige wirkliche Unterstützung für Wolzogen. Sie Beide wissen, worum es sich handelt, besitzen die Wärme der Empfindung, die Einfachheit der Sprache und die Schärfe der Entscheidung. (1893, 23. Febr.)" — Wir finden viele schöne und treffende Worte über die Bayreuther Gemeinde. Von Stein schreibt sie am 8. Januar 1888: „Ich werde nie vergessen, wie er mich am Tage nach der Aufführung des Tristan den Weg zum Theater hinaufbegleitete und wie er mir über diese Aufführung sprach. Wie einst in München sie mir einzig für den König veranstaltet schien, so kam

es mir vor, als ob diese Vorstellung allein für ihn dagewesen wäre." — Aber auch über Persönlichkeiten wie Josef Rubinstein, dessen Aufsatz über Schumann in den Bayreuther Blättern viel Aufsehen erregte und viel Widerspruch hervorrief, urteilt sie klar und richtig.

Schemanns Schriften und Vorträge begleitet sie mit lebhafter Teilnahme. Vom Aufsatz über die Briefe Liszts, dessen Persönlichkeit Schemann sehr hoch schätzte, schreibt sie: „Alle Eigenschaften, die sie auszeichnen, habe ich mit Rührung wieder in diesem Aufsatz erkannt und mit Erkenntlichkeit gedenke ich Ihrer und sage mir, daß in Ihrem tiefen Gemüte und in Ihrer schwungvollen Fantasie das getreueste Bild von ihm lebt."

In den Mittelpunkt aber treten Schopenhauer und Gobineau: „Am Schönsten ist Ihre Zusammenfassung dessen, was Bayreuth mit Schopenhauer verbindet und worin die Lehre dieser Verbindung besteht. Fahren Sie nur mutig fort! Wir können Derartiges sehr brauchen!"

Über Gobineau: „Niemand kann besser als ich die Schwere Ihrer Aufgabe ermessen, weil ich es weiß, was es heißt, einen Gedanken zu vertreten. Und der Gedanke der Rassen ist vielleicht heute (1901!) der Menschheit noch unwillkommener, als zur Zeit, wo ihn Gobineau aussprach."

Über Wagners „Heldentum u. Christentum": „Ich halte es für das Herrlichste, was mein Mann geschrieben hat, Schopenhauer und Gobineau gekrönt, erweitert, vertieft, wie es einzig der Künstler vermag!"

Die Herausgeberin, Schemanns Tochter, bemerkt abschließend: „Die Saat, die Frau Wagner gesät — vor allem, indem sie meinen Vater mit Gobineau zusammenführte, ist reich und fruchtbringend aufgegangen." W. Golther.

MAX MILLENKOVICH-MOROLD: Cosima Wagner, ein Lebensbild. Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1937. 8°. 489 S.

In den Jahren 1929/30 erschien eine Lebensbeschreibung Cosima Wagners von du Moulin-Eckart in zwei Bänden von 1921 Seiten! Ihr Hauptwert beruhte auf den neuen Urkunden, auf Auszügen aus den hier zuerst benützten Tagebüchern und Briefen. Aber die Darstellung war nicht einwandfrei, da sie an übermäßiger Breite, Wiederholungen, Flüchtigkeiten und stilistischen Mängeln litt. Eine neue kritische und gründliche Verarbeitung des reichen Stoffes zu gedrängter Fassung, die sich auf der Höhe der Urkunden hält, war zu wünschen. Millenkovich-Morold hat sich dieser schönen und dankbaren Arbeit mit bestem Erfolg unterzogen und bietet ein großzügiges tiefgründiges Lebensbild, das zur 100. Wiederkehr von Cosimas Geburtstag (25. Dezember 1937) hochwillkommen ist. In sieben Abschnitten wird von Franz Liszt und Marie d'Agoult, von Cosima Liszt, Cosima von Bülow, von der Schicksalswende in München und Tribschen (1864—1870), von Cosima Wagner (1870—1883), von der Meisterin von Bayreuth, von Tod und Verklärung erzählt, überall anschaulich und zuverlässig, alles Wesentliche klar heraushebend, ohne allzusehr ins Einzelne sich zu verlieren. Der Verfasser schreibt in Ehrfurcht aus langjähriger Verbundenheit mit Bayreuth und seiner Meisterin. Das Hauptgewicht der Darstellung entfällt auf die Jahre 1883—1910, wo Frau Cosima das Werk des Meisters in ihre Hand nahm und zu ungeahnter Vollendung führte, wo sie in rastloser Arbeit die Grundlage zum dauernden Bestand der Festspiele schuf. Neue Quellen boten sich dar: der Briefwechsel Wagners mit König Ludwig, Cosimas Briefwechsel mit Chamberlain, Julius Knieses Tagebuchblätter, der auf der Münchener Staatsbibliothek befindliche Nachlaß Herm. Levis, aus dem unmittelbar erhellt, wie Frau Cosima 1884, zunächst unsichtbar, durch Anweisungen an den Dirigenten „Parsifal" aus dem drohenden Verfall zur ursprünglichen Reinheit von 1882 zurücklenkte, um dann 1886 mit „Tristan" die Oberleitung persönlich zu ergreifen. Mit welcher Sorgfalt und Geschicklichkeit sie ihres hohen Amtes im Verkehr mit den Künstlern waltete, wird durch viele Beispiele erläutert. Wir gewinnen ein lebendiges Bild von der geistigen Vorbereitung zu den Spielen, wie Frau Cosima es verstand, Helfer am Werk zu werben und zu erziehen z. B. Julius Kniese, Felix Mottl, Karl Muck, um nur einige verantwortliche Mitarbeiter zu erwähnen. Gegen das treffliche Buch sind nur wenige Einwände zu erheben: meines Erachtens wird der König zu einseitig als Musikliebhaber aufgefaßt, während er doch eigentlich der erste war, der Wagner in seiner allumfassenden Bedeutung und Größe wenigstens erahnte, wenn auch nicht ganz verstand. Millenkovich meint: „Ludwig war nicht der Gralskönig, der sich und andern das Heil brachte". Gewiß war er oft schwach, statt einfach von seiner königlichen Macht Gebrauch zu machen; aber die Verhältnisse erwiesen sich eben stärker als der Wille des Königs. Bei der sonstigen Gedrängtheit des Buches scheint mir der Fall „Beidler" zu sehr hervorgerückt, wo ein paar kurze Andeutungen genügt hätten. Der Verfasser schließt mit den Worten, die Hans Thoma 1903 an Frau Cosima richtete: „Über den Werken, die Du der Welt erhältst in ihrer Reinheit, wie sie aus dem Geiste des unsterblichen Meisters hervorgegangen sind, ist auch Dein Wirken und Schaffen zu einer Bedeutung erwachsen, das der Menschheit als leuchtendes Beispiel der Treue nicht verlorengehen kann". Das Heldentum einer einzig großen Frau entrollt sich vor uns, die niemals, auch in den schwersten Kämpfen und Anfechtungen, die Grenzen edelster Weiblichkeit überschritt. So meisterte sie das Leben im Kleinen und Großen, um das ihr vom Schicksal zugewiesene Vermächtnis zu verwalten und zu vollenden.

Professor Dr. W. Golther-Rostock.

NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH. Begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger. Jg. 6. 7. Braunſchweig: Litolff 1935—37.

Erſt „nach Überwindung neuerlicher wirtſchaftlicher Schwierigkeiten" konnte A. Sandberger 1935 den 6. Jahrgang ſeines Beethoven-Jahrbuchs vorlegen. Der 7. Jahrgang iſt ihm ſoeben gefolgt. Man möchte dieſer Veröffentlichung bald den lebhafteren Rhythmus einer jährlichen Erſcheinungsweiſe wünſchen. Unentbehrlich iſt das Jahrbuch dem Forſcher ſeit langem durch ſeine laufende, von Philipp Loſch ſorgfältig gepflegte Beethoven-Bibliographie. Sie ſetzt zwar im 6. Jahrgang aus, erſcheint aber im nächſten in zweckmäßiger Weiſe um einige Buchbeſprechungen (z. B. auch zu Scherings umſtrittenen Deutungsverſuchen) und um ein Verzeichnis der Beethovenvorleſungen an deutſchen Hochſchulen vermehrt. Aus den Reihen der jungen Generation meldet ſich ein Schüler Schiedermairs, Wilhelm Broel mit einer Diſſertation über die Durchführungsgeſtaltung in Beethovens Sonatenſätzen zu Wort, einer zu ſchönen Hoffnungen berechtigenden Anfängerarbeit von methodiſcher Reife und mit wichtigen Ergebniſſen. Unter den ſtilkundlichen Bemerkungen, die P. Mies beiſteuert, gewinnen ſeine Beobachtungen an „Ausdrucksſtudien" Beethovens als beachtenswerte Zeugniſſe gegen Scherings Anſchauungen erhöhte Bedeutung. Mit einem freilich völlig untauglichen Opernentwurf eines Dr. Hellmuth Winter für Beethoven beſchäftigt ſich L. Schiedermair. St. Ley ruft der Gegenwart noch einmal zwei dringende Aufgaben der Beethovenforſchung ins Gedächtnis, die Notwendigkeit einer neuen vollſtändigen Ausgabe der Briefe ſowie einer kritiſchen Zuſammenſtellung der Quellenſchriften zum Leben des Meiſters. Biographiſche Beiträge gelten der Frage des Geburtstags (St. Ley tritt für den 16. Dezember ein), der flämiſchen Abſtammung (von A. M. Pols mit gewagten Folgerungen und durch die neueren Forſchungen von J. Schmidt-Görg in Einzelheiten bereits überholten Anſchauungen), dem Lehrjahr bei Haydn (von Fr. v. Reinöhl an Hand eines kleinen Schriftwechſels Haydns und Beethovens mit dem Bonner Kurfürſten), den Beziehungen zu Ungarn (M. de Czeke) und dem Aufenthalt 1795 in Regensburg, wo „Herr Bathofen" als „Mediziner aus Göttingen" erſcheint (E. Panzerbieter). O. E. Deutſch geht der Perſönlichkeit jenes Chr. L. Reißig nach, von dem Beethoven ſieben Lieder vertonte. Fr. Munter unterſucht Beethovens Bearbeitungen eigener Werke und würdigt in einem anderen Beitrag Bülows Wirken für den Meiſter. Über Weber und Beethoven äußert ſich E. Kroll. Wie das Jahrbuch gerade auch die quellenmäßigen Grundlagen der Beethovenforſchung auszubauen berufen iſt, zeigt G. Kinskys fleißige Arbeit über die Verſteigerung des muſikaliſchen Nachlaſſes mit einem ſorgfältigen Verzeichnis, beweiſen ferner M. Ungers Berichte über die Beethovenhandſchriften der Pariſer Konſervatoriumsbibliothek und die einer Familie W. in Wien, die vorläufig nicht genannt ſein will. Sehr dankenswert iſt auch der Überblick über die in der Geſamtausgabe fehlenden Werke (reiches Material für einen zweiten Supplementband) von W. Heß, der zudem die van Leeuwenſche Ausgabe der Flötenſonate (1906) als dreiſte Fälſchung entlarvt. Eingeleitet wird jedes der vorliegenden Jahrbücher mit einem Haydn-Aufſatz von der Hand des Herausgebers. Einmal berichtet Sandberger über die Einbürgerung der Muſik Haydns in Deutſchland (nebenbei zu Bd 6, S. 14: das zehnſtrophige Gedicht im Wiener Theateralmanach von 1795 ſtammt von Karoline Pichler, geb. Greiner), dann begleitet er ſeine dem Leſer dieſer Zeitſchrift nicht mehr unbekannte Haydn-Renaiſſance mit dem Hinweis auf zwei unbekannte Sinfonien der Thurn- und Taxisſchen Bibliothek zu Regensburg. Das Grundthema des Jahrbuchs wird damit verlaſſen. Wieweit ſich das begründen läßt, ſteht dahin, doch möchte ich, was ich im Jg. 102, S. 54 dieſer Zeitſchrift gegen die Ausdehnung von Sandbergers Bücherſchau auch auf andere Gebiete außerhalb der Beethovenforſchung einzuwenden hatte, heute doch einigermaßen einſchränken. Das Beſprechungsweſen in der muſikaliſchen Fachpreſſe iſt, aufs Ganze geſehen, leider noch immer nicht ſo lebendig und ergiebig, daß man ein ſo weitreichendes Sammelreferat von Zeit zu Zeit nicht doch freudig begrüßen müßte, auch wo es von vornherein nicht zu erwarten iſt.

Dr. W. Kahl.

OTTO JUNGMAIR: „Non confundar". Ein Bruckner-Zyklus. Verlag Hermann Meiſter, Heidelberg 1936.

In inbrünſtig klingenden Verſen das Künſtlertum Anton Bruckners zu preiſen, an der Verkündigung ſeines tönenden Geheimniſſes zu erſchauern, dieſes Meiſterſchaffen ebenſo im Strahlenlichte des Ewigen wie in der Segnung erdverbundenen Menſchentums zu ſchauen, iſt der Wille dieſer Gedichte. Der Brucknerfreund wird die Broſchüre zu beſinnlicher Leſung gern erwerben. Dr. Paul Bülow.

OTTO RIEMER: Muſik und Muſiker in Magdeburg. Ein geſchichtlicher Überblick über Magdeburgs Beitrag zur deutſchen Muſik. (Magdeburger Kultur- und Wirtſchaftsleben Bd. 14.) Herausgegeben von der Stadt Magdeburg. 1937. 83 S.

Es lag, wie aus dem Vorwort des Verfaſſers hervorgeht, nicht in der Abſicht Otto Riemers, der bisher mit einer Arbeit über Erhard Bodenſchatz hervorgetreten iſt, eine Muſikgeſchichte Magdeburgs zu ſchreiben. Vielmehr galt es ihm, auf der Grundlage der vorliegenden Forſchungsergebniſſe Bernhard Engelkes, Max Haſſes und des Unterzeichneten aus der Perſönlichkeit der einzelnen Muſiker und aus deren Zeit heraus eine

lebendige Gesamtschau der Musikentwicklung der Stadt der Kantoren, Telemanns und Rolles, zu geben. In fünf Kapiteln schildert Riemer, vom Jahre 937 bis an die Gegenwart heran, den wechselvollen Ablauf der Musikgeschichte Magdeburgs unter Betonung der großen Linien, die in die allgemeine Entwicklung der deutschen Musik hineinführen. Den durch die Forschung bereits bekannten Tatsachen fügt Riemer aufschlußreiche neue Entdeckungen über die Magdeburger Musik des 17. Jahrhunderts, vor allem über Heinrich Grimm, hinzu. Die als Beilage erstmals veröffentlichte Violinsonate von Christian Friedrich Rolle, dem Vater des Johann Heinrich, gibt einen Einblick in die Magdeburger Musik der Bachzeit.

Dr. Erich Valentin.

PETER SCHMIDT: Theophil Forchhammer, ein unbekannter Meister des 19. Jahrhunderts. Verlag Walter G. Mühlau, Kiel, 1937. 106 S.

Handwerk, Kunst und Wissenschaft sind die Berufszweige der aus dem Oberfränkischen (Forchheim) stammenden Familie Forchhammer, deren über das 15. Jahrhund. zurückreichende Geschichte über Schleswig-Holstein, die Schweiz und Dänemark in die Provinz Sachsen führt. Der erste Musiker in der weit ausgedehnten Familie, in der vor allem der Sinn für das Phonetische auffallend ist — der Münchener Stimmbildner Jörgen Forchhammer, der Kopenhagener Stimmphysiologe Viggo Forchhammer und der Wagnersänger Einar gehören zu der gleichen Familie —, war der aus Tyrstrup gebürtige, in der Schweiz ansässige Pfarrer Christian Gottlieb Forchhammer, dessen Sohn Theophil Forchhammer in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einen bedeutenden Platz einnimmt, als man gemeinhin glaubt. Die besondere, durch die berufliche Tätigkeit eines Kirchenmusikers bedingte Wirksamkeit Forchhammers liegt auf dem Gebiet der Orgelmusik, der er als vielgerühmter Virtuose (vor allem an der Magdeburger Domorgel, die er als Nachfolger A. G. Ritters verwaltete) und als Komponist in dem orgellosen Jahrhundert wesentliche Entwicklungswege gezeigt hat. Peter Schmidt, der verdienstvollerweise seine außerordentlich beachtenswerte Biographie geschrieben hat, stellt mit Recht in ihm den Idealtyp des deutschen Kirchenmusikers dar, der sich, wie die Alten, seinen liturgischen Bedarf selbst schafft. Seine stilistischgesinnungsmäßige Einreihung zwischen Bach und Reger ist treffend. Forchhammer — ein geistiger Jünger Wagners und Liszts —, dessen man sich lebhafter erinnern sollte, hat mit seiner Orgelmusik, vor allem mit dieser, Wesentliches dazu beigetragen, daß die seit dem Tode Bachs zu schwinden drohende „orgelische" Kunst erhalten und in die Gegenwart hinübergerettet wurde. Der „Führer durch die Orgelliteratur" Forchhammers (der 1923 starb) ist auch heute noch, nach bald fünf Jahrzehnten, grundlegend zu nennen. Schmidts Versuch, Forchhammers Wirken musikgeschichtlich einzubetten und damit einen Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik zu geben, ist anerkennenswert. Dr. Erich Valentin.

ARNO FUCHS: Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrab Peter Vischers. Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. II. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1935.

In einem eingehenden Überblick untersucht der Verfasser die musikalischen Bildwerke des Sebaldusgrabes zu Nürnberg und deutet sie ihrem Sinne nach. Dadurch werden der Musikforschung wichtige Fragen für die Erkenntnis des mittelalterlichen Instrumentariums geklärt.

Die Abhandlung beschränkt sich nicht nur auf das Wesen der Tonwerkzeuge des Vischerschen Kunstwerkes, sondern zieht auch die übrigen zeitgenössischen Nürnberger Musikdarstellungen in den Betrachtungskreis. Auf diese Weise erweitert sich die Arbeit zu einer grundlegenden Analyse, die der Musikwissenschaft und der Kunstgeschichte gleichzeitig dienlich ist. Aber auch für die Musikgeschichte der Stadt Nürnberg ist damit ein wichtiger Baustein geliefert.

Photographische Abbildungen der Einzelfiguren des Grabes, schematische Zeichnungen der verschiedenen Instrumente und die tabellarische Zusammenfassung der Ergebnisse geben der knappen Darstellung anschaulichen, auch Laien verständlichen Ausdruck. Dr. Heinrich Sievers.

MAX NUSSBERGER: Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtung, Malerei und Musik. F. Bruckmann, München 1935.

Dem Verfasser dieses Buches liegen offenbar Dichtkunst und Malerei sehr viel näher als die Musik. Jedenfalls ist der Anteil der Musik an seinen Ausführungen unverhältnismäßig gering. Zudem beschränkt er sich auf Allgemeines und nur auf das Gebiet der Harmonik und Melodik, so daß das besonders wichtige Gebiet der Rhythmik ganz unberücksichtigt bleibt und gerade der Musik die an Dichtung und Malerei erprobte Fähigkeit des Verfassers zu aufschlußreichen Analysen nicht zugute kommt. Wie fein ist zum Beispiel der Wesensgegensatz der Ballade C. F. Meyers zur klassischen Ballade Schillers dargelegt! Solche Aufschlüsse sind freilich in der Musik, anders als in Dichtung und Malerei, nicht ohne eigentliche Fachkenntnisse zu geben. Schade, daß somit Nußbergers Buch in musikalischer Beziehung viel weniger zu sagen hat als in den beiden andern Künsten. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

für Klavier

WALTER NIEMANN: „Eremitage". Kleine Bilder aus einem alten Park op. 140, piano solo.

WALTER NIEMANN: „Waldbilder aus dem Fichtelgebirge" op. 141, piano solo.

Beide Werke: Verl. Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Welche Wundergabe ist dem Tonpoeten Walter Niemann mit der Fähigkeit geschenkt worden, seine vielfältigen, tiefen Natureindrücke in musikalischen Klangbildern festhalten zu können! In den vorliegenden zwei Werken führt uns Meister Niemann nun nicht in ferne fremde Länder, sondern zeigt uns in den Fichtelgebirgsbildern das eigene Vaterland in seiner vielgestaltigen Anmut, Schönheit und Gewalt. Die „Bilder aus einem alten Park" dagegen kann unsere Phantasie sich hinzaubern, wohin sie sich diese wünscht. Diese zwei Werke, aus phantasievoller Künstlerseele geschaffen, können darum auch nur von poetisch empfindenden Menschen verstanden, niemals aber nur mit kritischem, sachlichem Verstande erfaßt, geschweige denn nachgestaltet werden. — Walter Niemanns nur ihm eigener Ausdrucksstil in formaler, klanglicher und technischer Hinsicht ist in dieser Zeitschrift schon des öftern gewürdigt worden. Auch dies Mal erlebt der lebendig-interessierte, aufnahmefähige Spieler in vieler Hinsicht musikalisch-technische Anregung und Bereicherung. Gerade bei W. Niemann bewahrheitet sich die Tatsache, daß man die Werke eines Meisters nur mit der diesem wesenseigenen Technik ausdrucksecht wiedergeben kann, was man aber nur an dessen eigenen Kompositionen sich erarbeiten und zu eigen machen kann. Diese Tonstücke sind technisch im großen und ganzen von mittlerer Schwierigkeit. Doch erschließt sich diese feine Tonwelt erst dem in jeder Beziehung gereiften Spieler. Anneliese Kaempffer.

FRIEDRICH SMETANA: Böhmische Tänze für Klavier zu zwei Händen. Herausgegeben von Walter Niemann. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Smetanas Musik hat auch in Deutschland längst zahlreiche Kenner und Liebhaber, und doch werden die „Böhmischen Tänze" für die meisten von ihnen eine Überraschung bedeuten, da diese Klavierstücke bisher nur in der Originalausgabe des Prager Verlags Urbanek vorlagen. Umso mehr ist es zu begrüßen, daß sie durch diese Ausgabe nunmehr leicht zugänglich gemacht werden, denn ihr hoher künstlerischer Wert ist unverkennbar. Volkstanzgut bildet die melodisch-rhythmische Grundlage der Stücke; durch Ausnutzung kunstmäßiger Gestaltungsweisen weitet der Komponist die jeweiligen Grundmelodien zu rondohaften Gebilden aus, stellt dabei auch ziemlich hohe Anforderungen an die pianistische Technik, und diese Verschmelzung von Volksmusik und Hochkunst geschieht mit jener Zwanglosigkeit und daher Überzeugungskraft, die den slawischen Meistern des 19. Jahrhunderts in so hohem Maße eigen sind. In einer Zeit wie der unsrigen, die auf eine für beide Teile fruchtbare Neuordnung des Verhältnisses von Hochkultur und Volkskunst ausgeht, ist eine Musik wie diese „Böhmischen Tänze" besonderer Beachtung wert.

Die Neuausgabe von Walter Niemann kommt dem praktischen Gebrauch durch zahlreiche sachkundige Angaben betr. Fingersatz, Akzentuierung, Pedalisierung usf. entgegen. Zu wünschen wäre lediglich, daß bei späteren Auflagen allen fremdsprachigen Titeln eine deutsche Übersetzung beigegeben würde! Dr. Horst Büttner.

MARTIN FREY: Mit Siebenmeilen-Stiefeln, 25 melodische Etüdchen für Anfänger im Klavierspiel. — Steingräber-Verlag, Leipzig.

25 aus der Praxis heraus entstandene und praktisch erprobte Elementar-Etüdchen für das erste Unterrichtsjahr füllen, als Ergänzung zum „Klavierbüchlein" desselben Verfassers, eine wirkliche Lücke in der Klavierliteratur aus und lassen den kleinen Schüler „mit Zwei- bis Siebenmeilen-Stiefeln, je nach Alter und Begabung", mit viel Spaß und Kurzweil über die Tastatur laufen. In klar geformten, durchsichtig — meist zweistimmig — gesetzten, echt kindlich, einfach und melodisch erfundenen Miniaturetüdchen, die von vornherein durch verschieden figurierte Variierung einer Hauptetüde (Nr. 3), rhythmische Kontrastierung der beiden Hände, eingestreute Sextenstudien die Auflockerung und Unabhängigkeit der kleinen Hände fördern. Ausgezeichnet in der vorbildlichen Güte der Redaktion. Ausgezeichnet auch in allem Übrigen, wenn auch musikalisch naturgemäß nicht über das Mendelssohnsche Niveau hinausgehend. Nun wünsch' ich mir aber von dem Hallenser Meisterpädagogen als nächstes Elementarheft eine kleine praktische Einführung der Jugend in Seele, Geist, Farbe, Technik und Harmonik der modernen Klaviermusik! Dr. Walter Niemann.

für Gesang

HERMANN SIMON: Sprache der Liebenden. Minnesang für Frauenchor. 1936. — Partitur (Mk. 1.20) im Verlag von Kistner und Siegel, Leipzig.

Zwei Chorliederreihen hat Simon in die „Sprache der Liebenden" getaucht. Ein Lutherwort ist ihr Motto: „Es ist kein lieber Ding auf Erden als Frauenlieb', wem sie mag werden." Der zwei- oder dreistimmige „Minnesang" für Frauenchor vereint 5 Stücke. Die Dichter sind anonyme Meister der Renaissance, dann Walther von der Vogelweide und P. M. Schede. Die Übereinstimmung zwischen Wort und Ton hat wieder jene Endgültigkeit, ohne die Simon kaum ein Blatt

aus seiner Werkstatt hinausgibt. Klanglich sehr abwechslungsreich wächst die Technik (scheinbar) ganz aus der Stimmung und dem Gefüge des Gedichtes heraus. Da ist ein auf „wiegende Halbe" gestellter Spruch „Liebe" mit einer selig schwingenden Sopranmelodie, die von den beiden Altpartien schlicht harmonisch getragen wird. Oder da sind die freien Kontrapunkte im „Es ist ein Schnee gefallen" und besonders reizvoll in Walthers „Sag mir einer, was ist Minne" mit der nachschlagenden, d. h. nachsprechenden zweiten Stimme; da sind die Imitationen in „Hab ich Lieb, so hab ich Not" und in Schedes „Rot Röslein". Das ist alles dicht beim Volkslied, in der Einfachheit und Naturwahrheit und Plastik, dabei aber doch ganz Simons Eigentum.

Dr. Walter Hapke.

HERMANN SIMON: Sprache der Liebenden. Frauenlob für Männerchor. 1936. — Partitur (Rm. 1.50) im Verlag von Kistner und Siegel, Leipzig.

Die andere Chorliederreihe Simons (vergl. die Besprechung des „Minnesangs") ist kein Neuaufguß für Männerchor, sondern ein durchaus selbständiges Werk verwandten Inhalts, das allerdings eine Chorgemeinschaft, die über Frauen- und Männerstimmen verfügt, mit dem „Minnesang" im Programm nützlicherweise wird vereinigen können. Die Kunstfertigkeit ist hier in der Suite „Frauenlob" wohl gar eine noch größere. Drei Minnesänger, Frauenlob, Ulrich von Lichtenstein, Hadlaub, außerdem Klopstock und Bierbaum sind die Dichter. Ein zweistimmiger Kanon, sehr reizvoll in der Sekunde, faßt Hadlaubs „Wem mit edlem Sange ist wohl". Dreistimmig, dabei holzschnitthaft herb und doch farbig (diese Verbindung ist eines der Geheimnisse Simonscher Männerchortechnik) sind Frauenlobs „O Weib, du Veilchengarten" und Lichtensteins weltlicher Choral „Weibes Güte niemand mag zu Ende loben". Ein raffiniert „natürliches" Gebilde ist die „Edone" nach Klopstock: zweistimmiger Hauptchor, zweistimmiges (schwach besetztes) Echo; beide Gruppen sind ineinander verschränkt; man erwartet Vierstimmigkeit, dann ist es „nur" Zweistimmigkeit; und wenn man sich dieser überließ, drängen die Stimmen mit der Wirkung der Plötzlichkeit (und doch ist sie vorbereitet) zu viert auseinander. Bierbaums „Liebesbrief" ist eine Musik voll nächtlicher Bläue; in wiegendem Gleichmaß laufen ihre Wellen hin; unsterbliche Romantik schlägt uns suchend und findend in ihren Zaubermantel.

Dr. Walter Hapke.

für Streichorchester

WALTER LANG: Festliche Sonate (Sonata festiva) für Streichorchester, op. 25. — Partitur (Mk. 4.50) und Stimmen (Mk. 4.—) im Verlag von Ries und Erler G. m. b. H., Berlin.

Das eindrucksvollste an diesem Stück sind die ersten Seiten (und die im weiteren Verlauf ihnen entsprechenden Stellen), ein Thema, bei dem nicht erst das „schwungvoll" den richtigen Vortrag diktiert: so kräftig holt es aus, so zügig wirft es sich in seinem durch Punktierungen intensivierten Rhythmus zu seinem Höhepunkt hinauf, und so ausgefüllt erscheint die „Fläche" durch die echte Stimmigkeit des gesamten Streicherchores. Das ist bemerkenswert gut „gehört". Die Lyrik hat nicht ganz diese Dichtigkeit des Empfindens und der Gestaltung; und das motivische „Konzert", d. h. die Ausnutzung der Thematik, wirkt nicht erschöpfend genug, auf die „Vernietungen" hätte, wenn auch nicht größere Sorgfalt, doch ein subtileres Gefühl verwendet werden können. Daß der Schluß, von den vier letzten Takten abgesehen, im Unisono sich vollzieht, ist „an sich" natürlich möglich, aber nach dem Anfang hätte man eine Steigerung in andere Weiten erwartet. Es mag sein, daß ich eben wegen dieses Anfangs dem Stück überhaupt Unrecht tue: vielleicht will es gar nicht mehr sein als eine Intrada zu anderen Dingen, eine Musik, die Spieler und Hörer erst zur Musik (oder sonstiger Festlichkeit) anregt; daß das gelingt, liegt vor allem an der rhythmischen Freudigkeit, und das ist eine Tugend, die in jedem Fall Anerkennung verdient.

Dr. Walter Hapke.

für Kontrabaß:

KURT B. MÖCHEL: Brevier des Kontrabassisten. B. Schotts Söhne, Mainz. Edition Schott Nr. 1596.

Keine Schule im althergebrachten Sinne, sondern ein Werk, das den Spieler zum Nachdenken über die technischen Probleme anregen soll. Möchel, der bekannte Kontrabaßmeister, Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium und Musikschriftsteller in Frankfurt a. M., hält den Lernenden in diesem Brevier von Anfang dazu an, die (jeweils mit A bezeichneten) Veränderungen der betreffenden Grundstudie schriftlich anzufertigen. Das hat die verschiedenartigsten Vorteile. Nicht allein, daß der Studierende sich dadurch im Laufe der Zeit ein selbstgeschaffenes Kompendium erarbeitet, wie es vollständiger nicht gedacht werden kann, sondern er wird durch die damit verbundene Überlegung viel eingehender zur Übersicht aller Lagen geführt, als er es durch automatisches Üben bereits ausgearbeiteter und gedruckter Beispiele vermöchte. „Was du erkannt — ist halb gelernt." Persönlichkeiten will der Verfasser auf diese lebendige Art und Weise erziehen. Zugegeben, daß nicht ein jeder Schüler für diese durchaus eigenartige Unterrichtsgestaltung geeignet sein kann, aber wer mit der nötigen Begabung und Begeisterung an dieses Brevier geht, wird bald die Erfolge merken.

Und anders gearteten Nachwuchses können wir Musiker ja gern entraten!

In 7 Abschnitten mit 122 Einzelnummern auf 56 Seiten ist so im wahrsten Sinne eine hohe Schule des Kontrabaßspiels entstanden. Man könnte nur wünschen, daß auch andere Orchesterinstrumente mit derartig gestaltetem Lehrmaterial bedacht werden, für die m. W. noch bis jetzt eine so geistig fördernde Methode wie Möchels Werk nicht existiert. Nachdem im Jahre 1909 der Hamburger Pädagoge Friedrich Warnecke („Ad infinitum") Geschichte und Zukunft des Kontrabasses eingehend behandelt und damit für unsere Zeit die historischen Grundlagen zur Lösung der Probleme desselben geschaffen hatte, ließ der Verfasser des vorliegenden „Breviers des Kontrabassisten" aus einer mehr als 20jährigen Unterrichtstätigkeit heraus dieses wissenschaftlich wertvolle Werk entstehen, dem darüber hinaus in der Praxis erhöhte Bedeutung für die Verwendung neben Möchels „Zweck-Etüden für Kontrabaß" zukommt. F. Peters-Marquardt.

KREUZ UND QUER

Im Namen Händels!

Ein Mahnruf an alle deutschen Musiker.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Die deutsche Musik feiert ein stilles Jubiläum: vor sieben Jahrzehnten erschien in Leipzig der dritte, leider unvollendet gebliebene Band der Händel-Biographie Friedrich Chrysanders. Diese nebensächlich erscheinende Tatsache mag Anlaß geben, sich das Lebenswerk dieses Mannes in die Erinnerung zurückzurufen: diese Heldentat, wie sie nur ein vom Idealismus der Gesinnung und des Pflichtgefühls, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun, erfüllter Deutscher vollbringen kann. Der Name Chrysanders ist ein Begriff, der, mag auch die musikwissenschaftliche Forschung weitergegangen sein, in der Geschichte der Musik, soweit sie um Werk und Leben Händels kreist, seinen Ehrenplatz hat. Denn Chrysander war es, der der Händel-Forschung die Wege ebnete und mit dieser Aktion für die Erkenntnis und Verbreitung Händels Unendliches leistete. Die bis zum Jahre 1740 reichende Biographie ist nur ein Bruchstück, ein kleiner Abschnitt in der gewaltigen, an Opfern überreichen Lebensarbeit, die von verständigem Ernst, männlicher Tatkraft und zäher, energievoller Beharrlichkeit durchdrungen war. Chrysander und Spitta verdankt die Musikwissenschaft ihre Existenz als eigenwissenschaftliche Disziplin („Jahrbuch für Musikwissenschaft"!). Seine „Denkmäler der Tonkunst", bei denen kein geringerer als Brahms mitarbeitete, sind, mit Eitners „Publikationen", die unmittelbaren Vorläufer unserer „Denkmäler deutscher Tonkunst". 1856 gründete er mit Gervinus die Händel-Gesellschaft. Aber das ist alles — von den sonstigen Arbeiten soll hier garnicht die Rede sein — nur ein Widerschein der großen Kulturtat, die Chrysander vollbrachte: der hundertbändigen Händel-Gesamtausgabe, die er 1859, im Alter von 33 Jahren, begann und bis 1894 fortführte.

Bis 1871 war Gervinus sein einsamer Mithelfer. Als der Gelehrte starb, nachdem er schon vorher seine finanzielle Mitarbeit hatte mindern müssen, lag die ganze Last des Werkes auf den Schultern Chrysanders. Unter unsäglichen Mühen, unter Aufgabe aller persönlichen Ansprüche, ganz der Erfüllung seines Werkes zugewandt, folgte Chrysander der schon in seiner Dissertation über das Oratorium (1853) vorgeschriebenen Richtung, die einmal der musikwissenschaftlichen Erfahrung, zum anderen dem praktischen Musikleben galt. Blatt um Blatt, Note um Note aus dem gewiß nicht geringen Schaffen Händels sammelte, kopierte und begutachtete er. Aber nicht genug damit! Es ging ihm ja nicht allein darum, das Gesamtwerk Händels auf einen Punkt zu vereinen, nein, es sollte klingend in die Welt hinausziehen.

Da die Geldmittel für Druck und Verlag allzu gering waren und zuguterletzt ganz fehlten, nahm sich Chrysander in seinem stillen Haus in Bergedorf selbst der Sache an, stach die Platten und druckte sie. Die Erträgnisse der Obstplantage um das Haus herum mußten die notwendige finanzielle Grundlage liefern. Wer einmal Gelegenheit hatte, das Chrysanderhaus in Bergedorf zu besuchen, das in das dichte Grün der Büsche und Bäume gehüllte Haus, das einst Bismarck beherbergte, wird mit ehrfürchtigem Staunen die Stapel von Platten, die Pakete und Bände, die handbetriebenen Druckmaschinen sehen, wird die Bibliothek und die Arbeitsräume

dieses großen Musikgelehrten bewundert haben: hier wurde das deutsche Händel-Werk. Diese Stätte, draußen am Ende des idyllischen, sauberen Vierlande-Städtchens Bergedorf, müßte ein Nationalheiligtum der Deutschen sein.

Mit stiller, treuer und tapferer Selbstlosigkeit verwaltet das Erbe Chrysanders sein über siebzigjähriger Sohn, einst Sekretär und Arzt Bismarcks, tatkräftig und eingedenk des Vermächtnisses und Willens seines Vaters für Händel werbend, unermüdlich wie sein Vater selbst, an dessen Seite er schon als Kind in der Druckerei mitarbeitete. Es ist nicht unbillig, von all denen, die in ihrem Leben Freude und Erhebung aus Händels Musik erfahren haben, zu erwarten, daß sie dem Manne, der durch seine Tat ihnen das möglich machte, ihren Dank kundtun.

Aber wie ist es? Im Chrysanderhaus ist es ruhig geworden. Große Schätze sind in Gefahr, da die Mittel fehlen, das Haus zu erhalten, geschweige denn, das Werk selbst fortzuführen. Ein Raum dieses Hauses, in dem Wände, Böden und Decken sich in ihre Urbestandteile aufzulösen drohen, ist bereits baupolizeilich gesperrt! Die fleißigen Hände des seines Vaters würdigen Sohnes müssen bei alledem tatenlos ruhen.

An die deutschen Musiker ergeht der Ruf: Helft! Helft, ein deutsches Werk zu erhalten! Indem ihr das tut, lohnt ihr die Mühen, die Chrysander, Vater und Sohn, um Händel, den Deutschen Händel, gern und fröhlich auf sich nahmen. Es wäre schön, wenn ein Weg gefunden würde, das Chrysander-Haus als deutsche Kulturstätte unter Denkmalsschutz zu stellen. Die deutschen Musiker aber mögen das herrliche Wort des Führers, das er auf dem „Parteitag der Arbeit“ sprach, beherzigen und seinen Gedanken, daß es nicht nur einen Respekt vor den materiellen Besitztümern des Volkes gibt, sondern auch einen solchen vor den kulturellen, in seiner ganzen Größe erfassen: „Es dürfen daher weder der Künstler aus der Entwicklung seines Volkes noch sein Kunstwerk aus dem Besitztum der Nation weggedacht oder gar verschleudert werden.“

Förderung der Musikbegabten durch Deutschen Gemeindetag und Reichsmusikkammer.

Reichsleiter Karl Fiehler, der Oberbürgermeister der Hauptstadt der Bewegung und Vorsitzende des Deutschen Gemeindetages hat nach Verständigung mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe an die Städte und Provinzen die Empfehlung gerichtet, seitens der Städte als Mäzene der Kunst, Städtische Stipendien für begabte Musikstudenten und Musikschüler zur Verfügung zu stellen. Weiter sollen aber auch junge Künstler nach Beendigung ihrer Ausbildung in „Konzerten junger Künstler“, die eigens für diesen Zweck geschaffen werden, der Öffentlichkeit und der Presse vorgestellt werden. Diejenigen begabten jungen Künstler, die in diesen Konzerten als überdurchschnittlich befunden werden, sollen dann weiterhin in den „Stunden der Musik“, die von den Städten Berlin, München, Düsseldorf und Hamburg einzurichten sind, herausgestellt werden. Der Gedanke geht dahin, daß in diesen „Stunden der Musik“ die besten deutschen Künstler die begabtesten Nachwuchs-Künstler gewissermaßen der Öffentlichkeit vorstellen.

Neben der Errichtung städtischer Musikstipendien empfiehlt Reichsleiter Fiehler die Errichtung Städtischer Musikpreise durch die mittleren und größeren Städte und Landschaftlicher Musikpreise durch die Landeshauptleute und die Regierungspräsidenten.

Reichsleiter Fiehler erwartet weiterhin, daß die jungen Künstler, die auf diesem Wege ausgewählt und ausgezeichnet wurden, dann auch in den städtischen Konzerten verpflichtet werden. Er weist darauf hin, daß jede Abonnentenreihe von etwa 6 Konzerten mindestens 2 Künstler verträgt, deren Können mit der Kunst der Meister verglichen werden kann, wenn auch ihr junger Ruhm noch nicht die Öffentlichkeit erfüllt.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe hat seinen sachverständigen Rat für diese Begabtenförderung des musikalischen Nachwuchses in allen Teilen zur Verfügung gestellt.

Deutsche Musikfeste im Jahre 1937.

Als Ergänzung zu dem Aufsatz von Alfred Brasch „Musikfeste 1936/37" (S. 1091/94) geben wir hier eine Zusammenstellung (in zeitlicher Reihenfolge) der im „Jahr der deutschen Festspiele" gemeldeten musikalischen Sonderveranstaltungen:

Zeit:	Ort:	Fest:
12.—17. Januar	Hagen	Graener-Woche
1.—6. Februar	Weimar	Nordische Opern- und Theaterwoche
14.—21. Februar	Stuttgart	Buxtehude-Festwoche
23. Februar	Halle	Händeltag
28. Februar bis 7. März	Flensburg	Franz Schubert-Festwoche
14.—20. März	Dessau	Kulturwoche
18.—21. März	Baden-Baden	2. Internationales Musikfest
20./21. März	Coburg	Thüringer Musiktage
20./21. März	Nürnberg	2. Landestagung des Chorgaues Bayern
29. März bis 4. April	Detmold	Lortzing-Festwoche
26. März und 24.—27. April	Bochum	Bach-Fest
31. März bis 4. April	Karlsruhe	Hans Pfitzner-Festwoche
Anfang April	Cöthen	Bach-Fest
10.—11. April	Meiningen	Reger-Fest
14.—21. April	Stuttgart	Buxtehude-Festwoche
17./18. April	Kaiserslautern	Gausängertagung der Saarpfalz
17./18. April	Gotha	Hunderjahrfeier der „Liedertafel"
21. April bis 6. Juni	Berlin	Kunstwochen
25.—26. April	Jena	VII. Musikfest
23.—29. April	Wiesbaden	Deutsches Musikfest
Ende April	Hamburg	Kirchenmusiktage
1.—9. Mai	Bonn	Beethoven-Fest
2.—4. Mai	Witten	Musiktage
2.—11. Mai	Gera	Kulturtage
5.—9. Mai	Stuttgart	Musiktage
6.—15. Mai	Bad Kissingen	Musikfest
6.—16. Mai	Mannheim	Mannheimer Maientage
7.—10. Mai	Remscheid	Tagung des Reichsstandes der deutschen Komponisten auf Schloß Burg
7.—9. Mai	Stolp	IV. Ostpommersches Musikfest
9.—13. Mai	Leipzig	Musiktage
13. Mai	Bad Kissingen	Musikfest
15.—22. Mai	Elmau	Musiktage
18.—28. Mai	Detmold	Richard Wagner-Festwoche
22.—30. Mai	Freiburg/Br.	Brahms-Fest
22.—31. Mai	Dresden	Internationales Musikfest des „Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten"
28.—31. Mai	Görlitz	22. Schlesisches Musikfest
29./30. Mai	Langenberg/Rh.	3. Niederbergisches Musikfest
29. Mai bis 4. Juni	Heidelberg	Mozart-Fest
30. Mai bis 5. Juni	Braunschweig	Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten

Zeit:	Ort:	Feſt:
Mai und Juni	Heidelberg	Wöchentliche Serenadenkonzerte im Schloßhof
Mai bis Ende Sept.	Volkach/M.	Kammermuſik auf Schloß Halburg
Mai	Wiesbaden	Maifeſtſpiele des Theaters
4.—6. Juni	Lübeck	Deutſches Buxtehude-Feſt
5.—7. Juni	Regensburg	VIII. Internationales Bruckner-Feſt mit Aufſtellung der Bruckner-Büſte in der Walhalla
5.—7. Juni	Karlsruhe	Feſt der deutſchen Volksmuſik
8.—13. Juni	Darmſtadt u. Frankfurt	68. Tonkünſtlerverſammlung des Allg. Deutſchen Muſikvereins
12.—16. Juni	Würzburg	16. Mozart-Feſt
12.—19. Juni	Duisburg	Niederrheiniſche Heimatwoche
15.—18. Juni	Bad Elſter	Muſikfeſt „Vogtländiſche Komponiſten"
		Sudetendeutſches Muſikfeſt
Mitte Juni	Hannover	Theater-Feſtwoche
13.—20. Juni	Bochum, Düſſeldorf, Eſſen, Köln, Duisburg	Reichstheater-Woche
13.—20. Juni	Bad Reinerz	Muſikfeſt
18.—20. Juni	Tübingen	Gluck-Feſt
18. Juni	Erlangen	Gluck-Feier
19./20. Juni	Aachen	Chor-Grenzlandtagung
18.—21. Juni	Lübeck	Reichstagung der Nordiſchen Geſellſchaft
19./20. Juni	Aachen	Weſtdeutſche Grenzland-Tagung der Gemiſchten Chöre
25.—27. Juni	Binz	„Kurmuſik im neuen Gewand"
20.—27. Juni	Mainz	Gutenberg-Feſtwoche
26.—28. Juni	Magdeburg	24. Deutſches Bach-Feſt
Juni	Dresden	Muſikfeſt Gau Sachſen des Reichsverbandes der gemiſchten Chöre
19.—28. Juni	Göttingen	Händel-Feſtſpiele
Mitte Juni bis Mitte Juli	Nürnberg	Feſtſpiele des Opernhauſes „Werke der Romantik"
3./4. Juli	München	Tag der deutſchen Kunſt
20.—30. Juli	Bad Ems	Muſikfeſt
4. Juli bis 15. Auguſt	Weißenburg	Freilichtſpiele (mit Opern-Aufführungen)
4.—11. Juli	Bad Orb	Hundertjahrfeier (mit Muſikwettbewerb)
10./11. Juli	Heidelberg	Zehnjahrfeier der ſtädtiſchen Singſchule
10.—15. Juli	Bad Salzbrunn	Muſikfeſtwoche
20. Juli bis 29. Auguſt	München	Feſtſpiele (Wagner — Mozart — R. Strauß) der Bayeriſchen Staatstheater
21. Juli bis 1. Auguſt	Zoppot	Feſtſpiele der Waldoper
23. Juli bis 21. Auguſt	Bayreuth	Bühnenfeſtſpiele
28.—29. Juli	Bad Nauheim	Muſikfeſt „Zeitgenöſſiſche Komponiſten"
29. Juli bis 1. Auguſt	Breslau	Deutſches Sängerbundesfeſt
7./8. Auguſt	Ansbach	Mozart-Feſtſpiele
10.—14. Auguſt	Meersburg	Schubert-Feſttage
25.—27. Auguſt	Bad Pyrmont	Muſikfeſt „Neue unterhaltſame Muſik"
Mitte Auguſt bis Anfang September	Dresden	Feſtſpielwoche
28.—29. Auguſt	Marienburg	Chor-Grenzlandtagung

Zeit:	Ort:	Fest:
22. August bis 8. Sept.	Dresden	Sommerfestspiele
4.—5. September	Hameln	Niedersächsisches Musikfest und Chorgautagung
15.—19. September	Stuttgart	Festspiele der Staatstheater
25.—26. September	Donaueschingen	Musikfest
Ende September	Bochum	Volkstümliches Musikfest
Ende September	Bad Homburg	Festwoche deutscher Musik
Oktober	Celle	Festspiele im Schloßtheater
7.—13. Oktober	Berlin	Fest der deutschen Kirchenmusik
8.—10. Oktober	Kassel	Musiktage des Arbeitskreises für Hausmusik
6.—15. Oktober	Hamburg	Brahms-Fest
9.—10. Oktober	Schloß Burg	Bergisches Brahms-Fest
9.—11. Oktober	Breslau	Händel-Fest
11.—18. Oktober	Leipzig	Heinrich Schütz-Singwoche
7.—9. November	Lübeck	Fest für zeitgenössische Musik
4.—5. Dezember	Münster i. W.	Cäcilien-Fest
	Ausland	
	Prag	Mai-Festspiele
12.—20. Mai	Florenz	Internationaler Musikkongreß
27. April bis 8. Juni	Florenz	Musikmai
28.—30. Mai	Basel	Schweiz. Tonkünstlerfest
12.—18. Juni	Paris	Internationales Musikfest
26.—29. Juni	Reichenberg	III. Sudetendeutsches Sängerbundesfest
Juni	Straßburg	Mozart-Festwoche
3.—4. Juli	Viipuri	Finnisches Musikfest
16.—21. Juli	Linz, St. Florian, Steyr	Donau-Festwoche
24. Juli bis 31. August	Salzburg	Festspiele
16.—30. August	Trentschin-Teplitz	Internationales Kammermusik-Fest
3.—12. September	Paris	Deutsche Kulturwoche
29./30. September	Teplitz-Schönau	Sudetendeutsche Musiktage
Mai—Dezember	Cremona	Stradivari-Feiern
23.—31. Oktober	Prag	Mozartwoche

Martin Plüddemann vierzig Jahre tot!

Von Valentin Ludwig, Berlin.

Am 8. Oktober d. J. sind es vierzig Jahre her, daß dieser große Balladenmeister — nach Carl Loewe die einzige beachtenswerte Schaffenspotenz auf dem Gebiete der deutschen Singballade und Romanze — in Berlin, seiner letztgewählten Lebenswanderstätte, die Augen für immer schloß. Ein unheilbares Leiden, als wie das Verzehren seiner Energien in einem heißen, vergeblichen Kampfe gegen verständnislose Ableugner seiner einzigartigen von echt deutscher Liebeskraft durchglühten Werke und böswillige Übelwoller brachten sein hoffnungsvolles Leben zu einem frühen Ende. Nur 43 Lenze durfte er schauen.

Der junge Pommer (am 29. 9. 1854 in Kolberg geboren) war schon als Leipziger Konservatorist, als solcher Schüler von Karl Reinecke und Ernst Friedrich Richter, ein inniger und

aufrichtiger Verehrer und Vorkämpfer Richard Wagners, dessen väterliche Freundschaft ihm in reichlichem Maße zuteil wurde.

Die vielfachen Anregungen durch das titanische Kunstwerk des Zauberers von Bayreuth befruchtete das Wirken und die ganze Gedankenwelt des jungen Enthusiasten und bewirkten wunderbare und bestimmende Einströmungen in seine balladesken und romanzischen Gesangskompositionen. Unter dieser Beeinflussung brachte er als Neugebender und dabei als einziger geistiger Nachfahre des großen Kantors von St. Jakobi in Stettin (gest. 1869) die Sonderkunst der deutschen Ballade, Romanze, Heldenmär und Legende zu weiterer und vertiefter Entwicklungsmöglichkeit. Und in einem reichgesegneten Schaffensschatze von über neun Bänden sehen wir Plüddemanns hervorragendes Können sich leuchtend widerspiegeln.

Das deutsche Volk könnte stolz sein, solch edles Kunstgut sein eigen zu nennen, das gerade in unseren Jetzttagen verdiente, seinem unverdienten Dornröschenschlafe entrissen zu werden. Da des Meisters Werke seit Jahren frei und leider schon vergriffen und darum für den jungen sängerischen Nachwuchs nur sehr schwer zu erreichen sind, wären volkstümliche Neuauflagen nur zu gut angebracht und eine kulturelle Ehrentat.

Wie schnell und leichtherzig die Zeit einen wertbedeutenden Kunstschöpfer, wie Martin Plüddemann einer von bestem Range war, vergessen kann, besagt und beweist der flüchtige Hinblick auf folgende Momente: am 12. 10. 1897 wurde der Frühgereifte, von irdischem Kämpferleid Zermürbte und Zerschlagene auf dem St. Matthäi-Kirchhofe zu Berlin beerdigt (Dr. Maximilian Runze, der berühmte Berliner Kanzelredner und Carl Loeweforscher — 1930 verstorben — hielt die Trauerrede); am gleichen Tage gründete die kleine Schar seiner sängerischen Freunde und Verehrer den Martin Plüddemann-Verein, der nach kaum zehnjährigem Bestehen wieder einging; 1915 verschwand unverständlicher Weise das dem Heimgegangenen als Zeichen der Freundesliebe gesetzte Grabdenkmal; große Sänger seiner Tage, wie Paul Bulß, Eugen Gura usw. nahmen zuerst Plüddemanns Gesänge in ihre Programme auf, beendeten aber bald ihre lobenswerte Mission, da sich die Kritik gegen diese neue Kunst feindlich einstellte; und nur eine Schar weniger bekannter Interpreten, vor allem künstlerisch tätiger Dilettanten, pflegten des Meisters würdiges Werk (wie z. B. der von ihm begründete Kreis der Grazer Balladenschule), bis es nach seinem Tode leider nur noch zur sporadischen Rarheit auf den deutschen Konzertprogrammen wurde.

Möge das Gedenken zu Martin Plüddemanns 40. Todestage dazu verhelfen, seinen herrlichen Musikschatz und das liebtätige Wissen um ihn aufs neue zu heben und zu verlebendigen im deutschen Hause, im Konzertsaal und — nicht zum mindesten — am deutschen Sender, der doch die gute und wertechte deutsche Musik in aller Herzen Tiefen und in alle Welt künden will und muß.

Das neue Westmarktheater in Saarbrücken.

Von Walther Stein, Saarbrücken.

Die volksdeutsche Sendung Saarbrückens als Bollwerk deutscher Kultur und als Kulturpolitischer Mittelpunkt der so oft bedrohten Grenzmark des Westens konnte nicht sinnfälliger ins Licht gerückt, und nicht nachdrücklicher für alle Zukunft verankert werden als durch das neue Grenzmarktheater, das der Führer den in Treuen bewährten Saarländern nach der Rückgliederung zum Geschenk gemacht hat.

Tausend fleißige Hände führten Spaten und Handwerksgerät, um auf dem trefflich gewählten Gelände am Saum der Saar den gigantischen Bau eines Kunsttempels erstehen zu lassen, der nach seiner Vollendung in dem entzückenden Rahmen eines ehrwürdigen Stadtbildes und einer farbenfrohen Landschaft in kommenden Generationen das Gedächtnis an den überwältigenden Sieg des deutschen Gedankens in schweren Kampfzeiten und im ruhmvollen Abstimmungsjahr lebendig erhalten soll. Und in dieses Gedenken wird allzeit wie heller Glockenton hineinklingen der Dank an den Führer, der so großzügige Treue mit Treue lohnte!

Gleich im Winter 1935 erteilte der Führer dem Neugestalter des Deutschen Opernhauses zu Berlin-Charlottenburg, Professor Paul Baumgartner, den Auftrag zur Ausarbeitung eines Entwurfs für das neue Westmarktheater. Dieser fand am 19. März 1936 nach eingehender Prüfung des Modells und der zeichnerischen Unterlagen die Genehmigung Adolf Hitlers. Nun

ging es zunächst durch Niederlegung von Häusern an die Erstellung des weitspannenden Geländes und an die am Saarufer besonders schwierige Fundamentierung durch eine 850 qm große und 2 m starke Eisenbetonplatte. Mehr und mehr ließen dann in den folgenden Monaten die aufsteigenden Eisenrippen und Wände und schließlich die Bedachungskonstruktionen einen Eindruck von der schlichten Größe des mächtigen Bauwerkes gewinnen. Der demnächst mit einer hohen Ufermauer gegen die Saar hin abgeschlossene baumbestandene Festplatz, geräumig genug für den Zustrom der Besucher und die Auffahrt der Wagen, führt zu den Freitreppen und dem harmonisch durch 18 gerillte Säulen gegliederten Rundbau des Zuschauerraumes. Es sind in ihm 1050 Sitzplätze vorgesehen 600 im Parkett, 200 im Ersten und 250 im Zweiten Rang, die sämtlich wegen des muschelförmigen Ausbaus des Raums vollkommen freie Sicht ermöglichen. Der gewaltige Block des Bühnenhauses, eindrucksvoll mit hohem Dach gekrönt, enthält eine 24 m breite und 21 m tiefe Hauptbühne mit vier Versenkungen, zwei Seitenbühnen und einer Hinterbühne, alle gegeneinander durch Eisenvorhänge abgeschlossen. Fünf Bühnenwagen und eine Drehscheibe gewährleisten raschen Szenenwechsel. Es ist bei einem Neubau selbstverständlich, daß bei Erstellung von Orchesterraum, Verwaltungszimmern, Magazinen, Werkstätten, Probebühnen, Künstlerkabinen, Garderoben, Mikrophonen für Schwerhörige, Beleuchtungs-, Lüftungs- und Berieselungsanlagen und Einrichtungen für Feuerschutz die neuesten Erfahrungen maßgebend waren. Übrigens stellte das Material zum Gesamtbau, auch der Säulen, Gestein aus heimischen Bergen. Während einzelne Räume schon in dieser Spielzeit benutzt werden können, ist die Eröffnung des Westmarktheaters für den Beginn der nächstjährigen Spielzeit 1938 vorgesehen.

Inzwischen legten neue Männer die Hand ans Werk. An die Stelle von Heinz Huber, der sich während der Kampfzeit an der Saar durch Aufführung nationalbetonter Werke und durch seine Regiekunst ausgezeichnet hat, ist als Intendant Max Krauß getreten. Von München aus begründete er als Darsteller von Wotan, Sachs, Holländer und gleichzeitig als Interpret des klassischen Liedes und der Ballade seinen künstlerischen Ruf. Sein Weg führte ihn dann als Operndirektor und stellv. Intendant an das jetzt in städtische Regie übergegangene Staatstheater in Kassel. Der Fünfzigjährige, der eben sein 25jähr. Künstlerjubiläum feiern konnte — übrigens seit 1920 Mitkämpfer des Führers um die Erneuerung deutscher Kultur und von ihm 1930 durch ein persönliches Dankschreiben ausgezeichnet — vermochte sich in Saarbrücken bereits aufs beste durch Einrichtung stimmungsvoller Serenaden auf dem Schloßhof und durch außerordentlich wirksame Inszenierung einer Freilichtaufführung des historischen Heimatspiels „Der Rebell" einzuführen. Zur eben begonnenen Spielzeit steht ihm ein Stab bewährter alter und neuverpflichteter Künstler für Oper und Schauspiel zur Verfügung. An die Stelle des nach Duisburg berufenen verdienten und geschätzten GMD Wilhelm Schleuning trat soeben Generalmusikdirektor Heinz Bongartz, der auf Bitten des Intendanten Krauß vom Generalintendanten der Preußischen Staatstheater aus seinem vertraglichen Verhältnis für die große Kulturaufgabe in Saarbrücken vorzeitig freigegeben wurde. Der jetzt 42jährige Künstler studierte bei Fritz Steinbach Orchesterleitung, bei Elly Ney Klavier, bei Otto Neitzel Komposition. Als Kapellmeister des Berliner Sinfonieorchesters, Operndirektor in Düren und München-Gladbach und Generalmusikdirektor des Meininger Landesorchesters, seit 1933 am Stadttheater in Kassel und verschiedentlich Gastdirigent der Berliner Philharmoniker gründlich vorgebildet und vielseitig bewährt, darf man seinem Wirken in Saarbrücken mit hohen Erwartungen entgegensehen. Durch die soeben erfolgte Zusammenfassung des gerade 25 Jahre bestehenden Städtischen Orchesters und dem des Reichssenders Saarbrücken wird GMD Bongartz ein Ensemble von 90 Mitgliedern zur Verfügung stehen, mit dem auch die größten Aufgaben bewältigt werden können.

Richard Trägner ging in den Ruhestand.

Von Walter Rau, Chemnitz.

Seit jener Zeit, da der Verfasser dieser Zeilen anfing, die Rätsellösungen für die ZFM mit einem Gewande von Tönen zu schmücken, hat es kein Aufhören des Komponierens und Kombinierens, des Dichtens und Zeichnens gegeben. Und wer die Reihe der ausgezeichneten

Löser immer gemustert hat, wird einen Namen gefunden haben, der bis jetzt noch nicht gefehlt hat. Richard Trägner, wohlbestallter Kirchenmusikdirektor an der Lutherkirche in Chemnitz ist dieser Unentwegte. Es ist anzunehmen, daß sein Name auch künftig unter den Rätsellösern zu finden sein wird, denn nachdem er nach Erfüllung des 65. Lebensjahres am 1. September 1937 in den Ruhestand gegangen ist, ist noch mehr Zeit zum Rätsellösen und Komponieren frei geworden. Aber wichtiger als die Tatsache des ständigen Dabeiseins sind die anerkennenden Worte, die seinen Arbeiten ständig gezollt worden sind. Der Übertritt in den Ruhestand soll Anlaß sein, den Lesern dieser Zeitschrift die Persönlichkeit Trägners noch eingehender vorzustellen.

Wenn wir Chemnitzer die Wallfahrt nach der Lutherkirche antraten, wußten wir, daß Trägner mit einer eigenen Komposition aufwartete. Rund 80 Werke zählt die Reihe weltlicher und geistlicher Lieder, Chöre in verschiedener Besetzung, mehrteilige Motetten und seine nahezu 300 Orgelvorspiele wuchsen aus der Arbeit in Kirche und Verein. Eine Folge alter Tänze und feine Variationssätze erfreuen den Klavierspieler, Stücke für Violine allein erlauschen die Seele dieses empfindsamen Instrumentes, ein Konzert im alten Stile für Oboe und Orgel (oder Klavier) erinnert an die Oboenherrlichkeit eines Händel. Den feingezeichneten Streichquartetten und dem gedankentiefen Streichquintett aber sind Aufführungen zu wünschen. Alle diese Werke zeichnen sich aus durch edlen Klang und Mannigfaltigkeit der Erfindung. Sauberer Satz, erahnt als Chorschüler bei Kirchenmusikdirektor Schneider an der Jakobikirche in Chemnitz, erlernt auf dem musikalisch gut geleiteten Seminar in Zschopau und befestigt beim Chemnitzer Altmeister Franz Mayerhoff, verbindet sich mit Klarheit der Form. Schlichter Ausdruck wechselt mit kunstvoller, lebendiger Linienführung. Es ist, als ob Robert Schumann dem Lutherkantor die Feder geführt habe, als sich dieser seine Kammermusik von der Seele schrieb. Damit ist die gemütvolle und ehrliche Gesinnung gemeint, die aus den Werken Trägners klingt. Daß er dabei in sich hineinlauschte und die Brunnen der Vergangenheit raunen hörte, entspricht ganz dem Wesen des Mannes, der auch als Kamerad die Harmonie der Seelen erschließt.

Wohl kein Freund der Chemnitzer Kirchenmusik ließ es sich nehmen, viele der etwa 150 geistlichen Abendandachten oder eine der großen Oratorienaufführungen in dem an Luthers Kampfnatur erinnernden Kuppelbau zu besuchen, durch die der künstlerische Geist und Wille eines Meisters der Kirchenmusik wehten. Der kundige Chemnitzer wußte, daß solche Musiken immer zur Seelenfeier wurden.

Von allgemeiner musikgeschichtlicher Bedeutung ist Trägners Einsatz für die Werke des Chemnitzer Altkomponisten Philipp Dulichius, dessen Motetten er für den Gegenwartsgebrauch eingerichtet hat. Trägners Chorleiterfähigkeit durchbrach die Grenzen seiner Gemeinde und bewährte sich im Dienste des Chemnitzer und Erzgebirgischen Sängerbundes und verschiedener Einzelvereine. Auf Grund solcher Tiefen- und Breitenwirkung wurde Trägner 1926 zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Leo-Pasetti-Gedächtnis-Ausstellung im Münchener Theatermuseum.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Als Leo Pasetti zu Anfang dieses Jahres von meisterlichster Höhe seines bühnenbildnerischen Schaffens abberufen wurde, bedeutete dieser Schlag nicht allein für das deutsche Theater unersetzlichen Verlust, gleichermaßen hatte ihn auch die deutsche Musik zu beklagen. Denn dieser hatte in der Brust des Verstorbenen ein ganz von ihr erfülltes Herz geschlagen, das sich in Verständnis und Liebe zu ihr von keinem übertreffen lassen wollte. Pasettis Opernbühnenbildern entleuchtet, ja, entklingt geradezu Musik. Dies muß auch für denjenigen Besucher, der des Dahingeschiedenen Musikverbundenheit nicht aus persönlicher Erfahrung gekannt hat, der erste und bestimmende Eindruck der Gedächtnisaustellung sein, die das Münchener Theatermuseum dem unvergeßlichen Manne zubereitet hat. Bevor dieser seine Bühnenbilder schuf, hatte er sein ganzes Wesen sich am musikalischen Grund- und Eigenklang des betreffenden Werkes ersättigen lassen. Und wie beglückt war er, um die geheime Wahlverwandtschaft aller Künste untereinander zu wissen, um die Entsprechung von Farben und Tonarten, von dyna-

mischen Stärkegraden und Lichtakzenten, von dem Gleichlauf musikalischer und zeichnerischer Linien und Formen — nein, nicht nur davon zu wissen, vielmehr diese im eigenen Schöpferbild schauhaft und fühlbar machen zu können! Zu des Künstlers Sinnen sprach dergestalt, in Anlehnung an ein romantisches Urwort Brentanos, der Töne Licht und — Farbe. Allein indem die Dinge sich so vermischten, verwischten sie sich keineswegs in einen reinen Gefühlsnebel, denn Leo Pasetti sah beider Künste Gemeinsames nicht minder scharf als ihr Trennendes; er hat sich daher nie in den Mitteln, die stets die seines Handwerks blieben, vergriffen, vielmehr das Malerische in seiner Eigengeltung und Eigenbedeutung immerdar betont und bewahrt, denn nur, was sich frei und unabhängig weiß in seiner Art, wird zugleich fähig, einem anderen auf königliche Weise zu dienen!

Man kann heute in der Oper dekorative Gestaltungen erleben, die in ihrem Übermaße sogenannter „Einfälle“ und „Details“ glauben zu machen geizen, die Musik — ich denke hierbei zuvörderst an unsere Großen, an Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und Wagner — bedürfe im Grunde der Stützung durch derartige Zutaten, um erst dank solcher Hilfstruppen endgültigen Sieg zu erringen. Diesem Irrtum wäre Leo Pasetti niemals verfallen. Seine sämtlichen Entwürfe treffen sich bei aller sonstigen Verschiedenheit und Phantasiefülle stets in dem einen entscheidenden Punkte: in der Gestaltung der Szene nichts zu unternehmen, was außerhalb der Musik sowie des von ihr ausgedrückten dramatischen Geschehens läge. Lediglich aus diesen natürlichen Gegebenheiten hat der Künstler Pasetti den inspiratorischen Hauch gesogen zu seinem bühnenbildnerischen Schaffen. Das hat den Flug seiner Phantasie keineswegs gehemmt, im Gegenteil, sie beflügelt. War die Musik, der er zu dienen hatte, ausgezeichnet durch Fülle und Reichtum schöpferischen Einfalls, so vermochte der Künstler daraus die schöpferische Kraft zu immer wieder neuen Lösungen zu gewinnen. Deswegen hat es den Meister durchaus nicht verdrossen, wenn er für das nämliche Werk wiederholte Aufträge erhielt; denn war es ein Stück großer Musik, dann fühlte sich auch Pasetti niemals fertig damit; so tief hatte er die Unendlichkeit, die kosmische Weite aller wahrhaft ewigen Musik erkannt! Und weil er sie als solche erfaßt hatte, stand ihm nie und nimmer der Sinn danach, durch eigensüchtigen, werkfremden Ausstattungszauber, durch den Irrgarten verwirrender Einzelheiten und falscher Pointierungen von der Musik als dem Wesentlichen des Opernkunstwerkes abzulenken, sondern immer nur durch möglichste Einstimmung auf sie und ihre unbegrenzten Herrlichkeiten hinzuweisen. Gewiß wäre es einem Meister von dem Phantasiereichtum Leo Pasettis ein Leichtes gewesen, durch ein Sprühfeuerwerk bizarrer Geistreichigkeiten zu blenden; allein als zutiefst musikerfüllte und musikehrfürchtige Natur dachte er einzig an die Dissonanz, die dadurch zum Werke selbst entstehen möchte, und verzichtete auf jede Willkür. Blieb ihm doch stets bewußt, wie reich und unerschöpflich derjenige wirken konnte, der nur von der Musik und sonst nichts anderem, Außermusikalischem ausging. Selbst Spielleiter hätten in dieser Hinsicht in ihm einen Lehrmeister finden können.

Da Pasetti die Musik als ein unbegrenzt herrliches, stets neuer Wunder mächtiges Gnadengeschenk der Götter empfand, hielt er sich frei von jeglicher Einseitigkeit. Ja, er bemühte sich, auch da zu den Quellschächten vorzustoßen, wo er, seiner persönlichen Art gemäß, nicht sofort die unmittelbare Beziehung fand. Letztere besaß er, als sei er in jenen Zeitläuften bereits schon einmal dagewesen, vor allem zu den Lebensgefühlen des Barock und Rokoko, unvergeßlich daher seine von echtem Pathos erfüllten Bühnenbilder zu Händels Opern, aber auch zu der rauschhaften Fülle des „Rosenkavalier“. Auch an Mozart band Pasetti eine Urbeziehung. Mozart bedeutete ihm schönster Realismus und höchste Lebenspoesie zugleich. Er liebte ihn derart tief und zärtlich, daß er in seinen Bühnenbildern zu „Cosi fan tutte“ einzig die mediterrane Lebensfülle, das Poetische, nicht aber den parodistischen Einschlag hat spürbar werden lassen. Eitel Poesie war für ihn auch die Heiterkeit dieser Schöpfung. Viele jener Werke, die Pasetti um dieses Poetischen, das für ihn auch im Exotischen steckte, willen geliebt hat, hat er in ein blütenhaft farbiges, leichtes und duftiges Gewand gehüllt, das die Musik umschwebte wie der Schleier die antike Tänzerin. Indeß, dramatische Wucht und Größe, ja, tiefwühlendste Tragik blieb ihm, der oft die heiteren Lebensstunden wie mit Kränzen aneinander zu knüpfen schien, keineswegs fremd. Wie hat er Beethovens, wie Wagners Größe in den Bühnenbildern

zu Fidelio, zu Tannhäuser, Lohengrin und Ring erfühlt und zu gestalten vermocht. Niemals aber ist er dem Herzpunkt des Tragischen näher gekommen als in den unvergeßlichen Bildern zu Mussorgskis „Boris Godunoff". Was kein Wortkommentar je so eindringlich hätte sagen können, Pasettis Bühnenbilder sprachen es aus: hier offenbarte sich ein tragischer Genius in ungeahnten, urtönend volkhaften Zungen. Pasettis Kunst ward mir Weiser zu dieser Musik. Ich habe ihm das einmal bekennen dürfen und werde nie den Blick vergessen, mit dem er mir dafür dankte.

Der Durchfall.

Im vorigen Jahrhundert studierte am Leipziger Konservatorium ein junger Komponist namens Seitz, der eine Oper geschrieben hatte. Es gelang ihm, einen Verleger zu finden, Herr Dr. Kuhn druckte sie. Und es gelang ihm sogar, einen jungen Fürsten eines kleinen thüringischen Staates für das neue Werk zu begeistern, der Fürst schoß aus eigener Tasche eine stattliche Summe Geldes für die Aufführung bei. Aber es wurde ein Mißerfolg zum Gotterbarmen. Keine Hand rührte sich. Schweigend, verärgert ob des Verlusts seines guten Geldes verließ der Fürst die Loge. Am nächsten Tage las man nur dieses in der Zeitung:

Herr Seitz — — der bereut's!
Herr Dr. Kuhn — — wird's nicht wieder tun.
Und der Färrscht?
Na d e r erscht . . . . !

A. B.

Die vier Buchstaben.

Als der allezeit schlagfertige Direktor Stephan Krehl am Leipziger Konservatorium herrschte, war — in den traurigen Nachkriegsjahren — das Konservatoriumsorchester noch nicht auf der glänzenden Höhe von heute. Bei festlichen Aufführungen mußten die Kontrabassisten vom benachbarten Gewandhaus ausgeliehen werden. Der berühmteste von ihnen war Wolschke, ein bereits betagter Herr. Er tat willig den Aushilfsdienst im Konservatorium, aber eines Tages muckte er auf. Das Honorar sei zu gering, und obendrein müßten die Bassisten im Konservatorium den ganzen Abend über stehen, während sie im Gewandhaus während des Spiels sitzen dürften. Da wurde Stephan Krehl zornig und meinte: „Wenn Sie uns Ihre vier Buchstaben so teuer verkaufen wollen, lieber Wolschke, dann stell' ich mich eben selbst hin und mache Ihr E-A-D-G alleene!" A. B.

M U S I K B E R I C H T E

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ulrich S o m m e r l a t t e : Tanzrhapsodie (Pyrmonter Musikfest, 27. Aug.).

Karl T h i e m e : Drei erzgebirgische Tänze (Pyrmonter Musikfest, 25. Aug.).

Hans U l d a l l : „Auftakt zur Tat" (Bad Neundorf, unter KM E. A. Bürger).

Rudolph W a g n e r - R é g e n y : „Der zerbrochene Krug". Ballett (Staatsoper Berlin, 21. 9.).

Konzertwerke·

Erich A n d e r s (Freiherr W o l f f v o n G u d e n b e r g): Zwei Pommersche Bauernreigen (Pyrmonter Musikfest, 26. Aug.).

Kurt A t t e r b e r g : Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston f. Orchester (Stockholm unter Eugen Ormandy, 17. 9.).

Boris B l a c h e r : Drei estnische Tänze für kleines Blasorchester (Pyrmonter Musikfest, 25. Aug.).

Cesar B r e s g e n : Heitere Suite (Pyrmonter Musikfest, 25. Aug.).

Ottmar G e r s t e r : Ballettmusik in drei Sätzen (Konzertfassung aus „Enoch Arden") (Pyrmonter Musikfest, 27. Aug.).

C. H. G r o v e r m a n n : Klaviersonate (Berlin).

Wilhelm H a c k e r : Kammersymphonie op. 11 (Bad Neundorf unter KM E. A. Bürger).

Helmut J ö r n s : Tanz für kleines Orchester (Pyrmonter Musikfest, 27. Aug.).

Victor J u n k : Streichquartett in D-dur (Radio Wien durch das Mildner-Quartett, 8. 9.).

Ernst P e p p i n g : „Lust hab ich g'habt zur Musika". Variationen zu einem Liedsatz von Senfl (Pyrmonter Musikfest, 27. Aug.).

Günther Ramin: Canzona con Fugato e-moll (Motette in der Thomaskirche zu Leipzig, 27. Aug.).

Alfons Schmid: Thema, Variationen und Fuge für Orgel (Bad Kiffingen, Sept.)

Alfons Schmid: Aufruf und Hymne für Bläfer.

Kurt Schubert: Trio für Klavier, Klarinette und Cello (Deutfchlandfender Dahlke-Trio, 26. 8.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Spanifche Nacht" (Nationaltheater Mannheim).

Fritz von Borries: „Magnus Fahlander" (Düffeldorf im Rahmen der Niederrheinifchen Gaukulturwoche, Okt.)

Jakob Gotovac: „Ero, ein Schelm ift vom Himmel gefallen" (Karlsruhe).

Hans Leger: „Dorian" (Karlsruhe).

Theo Mackeben: „Manuela". Oper. (Städt. Theater, Kiel).

Richard Mohaupt: „Die Wirtin von Pinsk" (Dresden, Februar 1938).

Giufeppe Mule: „Dafne". Ein Schäferfpiel. (Düffeldorf).

Erich Sehlbach: „Der mufikalifche Quackfalber" (Duisburg).

Carl Seidemann: „Die Lügnerin" (Einaktige Oper (Hagen i. W.).

Karl Ueter: „Der Erzgräber". Oper in 2 Akten (Städt. Bühnen, Freiburg i. B., Okt.).

P. Vereman: „Annemarie", Oper (Antwerpen).

Konzertwerke:

Boris Blacher: Luftfpiel-Ouvertüre (Wiesbaden unter Schuricht).

Johann Nepomuk David: Ricercare zu fünf Stimmen für Orgel (Berlin, Feft der deutfchen Kirchenmufik).

Johann Nepomuk David: Lehrftück für Orgel: 29 Variationen über „Chriftus, der ift mein Leben" (ebenda).

Heinrich Funk: Klavier-Variationen (Weimar).

Franz Flößner: Klavierkonzert (Wiesbaden unter Schuricht).

Friedrich Karl Grimm: Triofonate f. Klarinette, Fagott und Klavier (Bläferquintett der Staatsoper Berlin, Nov.).

Johannes Hannemann: Konzertante Suite. Klavierquintett (Konzert der Landeskulturkammer Danzig, Winter 1937/38).

Georg Haren: Programmfinfonie auf das Bild Albrecht Dürers „Ritter, Tod und Teufel" (Düffeldorf unter GMD Hugo Balzer).

Karl Höller: Streichquartett (Leipzig, Gewandhaus-Kammermufik, Strub-Quartett).

Wilhelm Kempff: „Deutfches Schickfal". Dramatifche Kantate nach Worten von Ernft Wiechert. (Städt. Konzerte Remfcheid unter Horft-Tanu Margraf, 21. 11.)

A. W. Leupold: „Kaleidofkop". Paffacaglia-Fuge f. 2 Klaviere (Berlin, 23. Okt. durch Bruno Hinze-Reinhold und Reinhold Jofeph).

Robert Oboussier: 1. Sinfonie (Wiesbaden unter Schuricht).

A. W. Paetfch: Streichquartett in f-moll (Konzert der Landeskulturkammer Danzig, Winter 1937/38).

Hans Sachffe: 2. Sinfonie (Düffeldorf unter GMD Hugo Balzer, 3. 2. 1938).

Werner Schramm: Streichquartett Nr. 2 (Konzert der Landeskulturkammer Danzig, Winter 1937/38).

Robert Schumann: Konzert für Violine und Orchefter (Bremen).

Hans Wedig: „Weffobrunner Gebet" f. MCh und Orchefter (Bielefeld unter MD Werner Gößling mit dem Bielefelder Lehrergefangverein).

Hans Wedig: „Nachtmufik" für kl. Orchefter (Gürzenich, Köln).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Divertimento". Werk 20. (Dresden unter GMD Böhm).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

12. REICHSTAGUNG DES „BAYREUTHER BUNDES".

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Unter überaus zahlreicher Beteiligung des über ganz Deutfchland verbreiteten „Bayreuther Bundes", der fich die Pflege und Deutung der Wagner-Werke als Kulturaufgabe und deren Vermittlung an den jugendlichen Nachwuchs zur Verpflichtung gemacht hat, fand foeben am „geweihten Ort" feiner im Jahre 1925 unter der Schirmherrfchaft von Siegfried Wagner gehabten Gründung die 12. Reichstagung ftatt, die zugleich zum erftenmale einen neun intereffante Vorträge umfaffenden, von erften Wagnerwiffenfchaftlern gehaltenen Lehrgang bot. Diefe Vorträge fanden in den prächtigen Hörfälen des „Haufes der deutfchen Erziehung" und im ftilvollen Balkonfaal der neu erbauten Ludwig Siebert-Halle eine hochintereffierte Zuhörerfchaft. Nach einer den Zweck diefes Lehrganges erläuternden Eröffnungsanfprache durch den Reichsbundführer Chriftian Lorenz-Karlsruhe hörte man beweifende Ausführungen des Hauptfchriftleiters Otto Tröbes-Berlin über „Bayreuth — Schrifttum — Preffe"; zielwerbende Anregungen über „Richard Wagners

Werke als Gabe und Aufgabe" von Lehrer Hans Rittel-Aachen; eine klarverständliche Darlegung und Deutung des als Wagnervortragender weitbekannten Kunstwarts des „Bayreuther Bundes" Alfred Pellegrini-Dresden über das zeitgemäße Thema: „Der Befreiungsgedanke im Kunstwerk Richard Wagners"; ferner einen pädagogisch gut durchdachten Vortrag „Richard Wagner und die deutsche Jugend" von dem Dozenten für Musik Fritz Merseberg-Jena; eine packend gehaltene Betrachtung des Gaukulturamtsleiters der Bayerischen Ostmark Dr. Karl Moll-Bayreuth über „Kulturpolitische Fragen der Gegenwart" und eine hochinteressante Klarlegung des Verhältnisses „Wagner und Nietzsche" von Schriftsteller Dr. Curt von Westernhagen. Auch die beiden textlich-musikalischen Erläuterungen über Wagners „Rheingold" als dichterische und musikalische Grundlage zum „Ring des Nibelungen" feingedeutet von Dr. Curt Zimmermann-Bremen und über das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" durch Kapellmeister Hans Philipp Hofmann-Berlin, der das herrliche Werk außerordentlich plastisch erstehen ließ, waren vortreffliche Kulturleistungen. — Zwischendurch wurden viele Sehenswürdigkeiten der Stadt und Sammlungen besichtigt, die geeignet waren, den Wagnergeist der Bundesmitglieder zu verstärken. Von ernster Andacht durchdrungen waren die Kranzniederlegung an den Gräbern Richard und Siegfried Wagners, sowie die Minuten stillen Gedenkens an den letzten Ruhestätten Chamberlains, Hans Schemms, Liszts und des vor kurzem heimgegangenen ersten Bundesvorsitzenden der Bayreuther Ortsgruppe Prof. Ludwig Hartmann. — Eine künstlerische Erbauung bot auch die musikalische Vorführung des neuen fünfmanualigen herrlichen Orgelwerkes in der Ludwig Siebert-Halle durch den Reichsbundesführer Christian Lorenz, bei der die ausgezeichnete Konzertsängerin Maria Volk-Würzburg und Alfred Pellegrini-Dresden (Violine) verdienstvoll mitwirkten. — Ein geselliges Beisammensein im herrlichen Park der „Eremitage", das durch den Besuch des neuernannten Bayreuther Oberbürgermeisters Dr. Schmidt beehrt wurde und der nach dem erhebenden Genuß der Festspielaufführungen „Parsifal" und „Lohengrin" zahlreich besuchten Bundestafel im Festspiel-Restaurant brachten die Bundesmitglieder persönlich näher und führten zu gegenseitig anregendem geistigen Austausch gemeinsamer Interessen. — Bei der in allen Teilen befriedigend verlaufenen Hauptversammlung wurde ganz besonders freudig die vorgesehene Kulturarbeit des „Bayreuther Bundes" mit der Führung der „Hitler-Jugend" begrüßt; ein Zusammenschluß, der sich für das Wagnerwerk und den Nachwuchs der Bayreuther Festspielbesucher überaus erquicklich auswirken dürfte. — Den Abschluß der Bayreuther Reichsbundestagung bildete ein glänzend vermittelter Vortrag des berühmten Wagnerforschers Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock über die zeitnahe Bedeutung von „König Ludwig II. von Bayern und Bayreuth" auf Grund neuerschlossener Urkunden, die hohes Interesse auslösten. Mit dem wundervoll von Emmy und Christian Lorenz auf zwei Klavieren vorgetragenen, von Max Reger feinsinnig bearbeiteten „Isoldens Liebestod" und einer Schlußansprache durch den 2. Reichsbundesführer Dr. Knauß-Karlsruhe nahm die wohlgelungene 12. Reichstagung des „Bayreuther Bundes" ihren Ausklang. — Als nächstjähriger Ort der Reichstagung (Pfingsten 1938) wurde Dresden gewählt. Sitz der Hauptleitung bleibt Karlsruhe, Baden. Postschließfach: 109.

MUSIKSCHULUNGSLAGER FÜR PRIVATMUSIKERZIEHER AUF BURG BLANKENHEIM.

Von Heinz Gemmel, Köln.

Auf Burg Blankenheim in der Eifel fand vom 22. bis 28. August ein Schulungslager für Privatmusiklehrer statt, das von der Reichsmusikkammer in Verbindung mit der Landesleitung Köln organisiert wurde. Sinn und Zweck dieses Lagers war, die Musiklehrerschaft mit der Volksmusik im weitesten Sinne bekannt zu machen. Sei es nun Musik auf Volksinstrumenten (Blockflöte, Laute, Gitarre u. a.) oder das Musizieren in Sing- und Spielkreisen. Der Charakter dieses Lehrgangs wurde schon dadurch betont, daß die Leitung in den Händen Helmut Mönkemeyers, des Leiters der Krefelder Volksmusikschule, lag. Mönkemeyers Erfolge in dieser Volksmusikschule mögen zum nicht geringen Teil dazu beigetragen haben, daß er vom Reichsleiter der Fachschaft für Privatmusikerzieher, Dr. Just, Berlin, mit der Führung des Schulungslagers beauftragt wurde. Die Teilnehmer, 31 an der Zahl, waren aus dem ganzen Reich zusammengekommen; einige davon hatten bereits das frühere Lager unter Mönkemeyer auf der Freusburg mitgemacht. Der Tag war durch intensive Arbeit von 7 bis 22 Uhr ausgefüllt.

Morgengymnastik und rhythmische Übungen unter der überlegenen Leitung von Erna Conrad, Köln, bildeten den Ausgleich für die geistige Anspannung im Laufe des Tages. Lucie Braun, Lehrerin an der Krefelder Volksmusikschule, sprach über die Blockflöte und ihre Verwendungsmöglichkeiten. Mit sicherem Einfühlungsvermögen brachte sie es fertig, daß die Teilnehmer schon in diesen wenigen Tagen eine gewisse Sicherheit auf diesem Instrument erreichten. Über das Problem des Gruppenunterrichts im allgemeinen und für Klavier im besonderen sprach Charlotte Poerschke, Stuttgart. Sie konnte wertvolle

Anregung geben auf diesem noch neuen, aber ständig an Wichtigkeit zunehmenden Gebiet. Dr. Beaujean, Dortmund, Musikwissenschaftler und Dozent für neue Klavierliteratur, gab interessante Einblicke in die neuesten Schöpfungen auf diesem Gebiet. Seine Arbeitsstunden erfreuten sich besonders starken Besuches.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß ein großer Teil der Teilnehmer das Lager aufsuchte, um Hinweise für die Leitung von Sing- und Spielkreisen in HJ und BDM zu erhalten, war der Chorerziehungsarbeit und der Beschäftigung mit dem neuen Liedgut in HJ und BDM ein breiter Raum der Tageseinteilung gewidmet. Die Chorarbeit umfaßte die Erarbeitung von Chorsätzen alter und neuer Meister, a cappella und mit Instrumenten. Helmut Mönkemeyer zeigte sich hier als Chorerzieher von besonderen Qualitäten. Die Anschaulichkeit und Lebendigkeit seiner Einstudierungsarbeit, seine unbedingte Beherrschung der Materie ließen diese Chorgemeinschaften zu einem frohen Singen und Musizieren werden. Daneben lief dann die Beschäftigung mit dem HJ-Liedgut. In Einübungs- und Dirigierübungen konnte jeder feststellen, wo es noch bei ihm fehlte. Sie zeigten aber auch eindeutig, wie fremd noch mancher Privatmusikerzieher dieser Gemeinschaftsmusik gegenübersteht, und welchen Gewinn das Schulungslager bringen kann. Die intensive Erarbeitung dieses Gebietes kann dem Musikerzieher nicht warm genug ans Herz gelegt werden, will er nicht die Verbindung mit der musizierfreudigen Jugend verlieren!

Kennzeichnend für das Lager war die Tatsache, daß weniger Wert auf Dozieren und Zuhören gelegt wurde, als auf die Erarbeitung des Stoffes in anregenden Arbeitsgemeinschaften. Hier ergaben sich von selbst klärende Aussprachen über alle den Musiklehrer interessierenden Fragen, die auch gelegentlich des Besuches Dr. Albrechts, des Landesleiters Rheinland der RMK, wieder aufgerollt wurden. Diese Arbeitsweise wurde aber nicht zuletzt geschaffen durch den beglückenden Kameradschaftsgeist, der die Teilnehmer vom ersten Tage an verband. Der Geist aufgeschlossener Fröhlichkeit erleichterte die Arbeit bedeutend und trat vor allem in der Freizeit- und Feierabendgestaltung hervor, bei der die Errungenschaften der Tagesarbeit sinnvolle Anwendung fanden. Zum ersten Male waren zu einem solchen Lager auch einige Musikalienhändler zugelassen, denen die enge Zusammenarbeit mit der Musiklehrerschaft sehr wertvoll war. Die Musiklehrer- und Lehrerinnen andererseits konnten erkennen, daß ihnen im Musikalienhändler nicht nur der Verkäufer von Noten, sondern ein fachlich ausgerichteter Berater und Helfer gegenübersteht. Von welchem Gesichtspunkt man das Lager auch betrachten mag, es war in jeder Richtung ein voller Erfolg.

SCHUBERT-TAGE IN MEERSBURG/BODENSEE.

Von Anatol von Roeffel, Paris.

Im Schloß zu Meersburg a. Bodensee — eine musikhistorische Stätte, wo die allererste Aufführung von „Bastien und Bastienne“ von Mozart stattfand — veranstaltete das Konstanzer Streichquartett im August einige „Schubert-Tage“. Die Mitwirkenden Vera Amfinck-Sthamer, Otto Keller, Prof. Saal und Prof. Ruoff taten ihr Möglichstes, um die unsterblichen Schubertschen Werke ins beste Licht zu setzen. Sie ernteten lebhaftesten Beifall der zahlreichen Gemeinde, die aus der ganzen Bodenseegegend Meersburg zuströmte.

PYRMONTER MUSIKTAGE 1937.

Vom 25. bis 27. August.

Von Dr. Heinrich Sievers, Hannover.

Die Pyrmonter Musiktage 1937, die wie bereits im Vorjahre „Neue, unterhaltsame Musik“ herausstellten, wollten mit ihrer Programmgestaltung in erster Linie den musikalischen Bedürfnissen des Kurgastes gerecht werden. Von dem Gedanken getragen, daß der ruhebedürftige Mensch weder durch Kitsch zerstreut noch durch Problematik belastet werden dürfe, ging man daran, einen neuen Typus der deutschen Musik zu prägen, der als vermittelndes Bindeglied den Heilprozeß des Bades sinnvoll unterstützt. In diesem Sinne hatte sich die Kurverwaltung wiederum an verschiedene junge Komponisten gewandt und sie aufgefordert, eine für Pyrmont geeignete Musik zu schreiben. Die Zahl der eingelaufenen Arbeiten wurde nun im normalen Ablauf der Kurtage zur Debatte gestellt. Mit viel Sorgfalt hatte der I. Dirigent Fritz Lehmann die gewiß nicht immer einfachen Arbeiten vorbereitet; ihm stand im Niedersächsischen Landesorchester ein vorzüglicher Klangkörper zur Verfügung, der durch planmäßige Erziehung gerade in diesem Sommer zu einer künstlerischen Vollendung herangereift ist, die Wunder wirkte.

Das zeigte sich schon im ersten Konzert, wo eine überaus kompakte, thematisch geschlossene „Eröffnungsmusik für Orchester“ von Ulrich Sommerlatte besonders an die Bläser erhebliche Ansprüche stellte. Die starke rhythmische Begabung Sommerlattes, die schon in früheren Werken aufhorchen ließ, zeigt namentlich in den fest begründeten Abwandlungen Eigengesicht und Logik.

Der Deutschbalte Boris Blacher, der im vergangenen Jahre mit einer „Kurmusik“ durchschlagenden Erfolg hatte, wartete diesmal mit „Drei estnischen Tänzen“ für Bläser auf. Wiederum überrascht der sprühende Witz, mit dem das trockene Material angepackt wird. Blacher verlegt

seine oft gewollt erscheinende Eigenwilligkeit auf das rein Instrumentale und versteht dadurch Wirkungen hervorzuzaubern, die in ihrer Einmaligkeit bestechen. Die melodische Geschlossenheit seiner Arbeiten kommt der kleinen Form zugute und bindet sie trotz der instrumentalen Extravaganzen zu froher Erlebniskunst. Mit einer „Geigenmusik", für die sich Konzertmeister Adolf Klande mit virtuoser Sicherheit einsetzte, versucht sich Blacher in einer größeren thematisch lose verbundenen Form. Die Arbeit überzeugt nicht restlos und bleibt im Versuch stecken. Virtuose Partien ohne begründete Notwendigkeit, eine lockere oft unausgeglichene Verbindung mit dem Orchester erweckt den Anschein des abstrakt Konstruktiven und greift an der Absicht einer unterhaltsamen Musik erheblich vorbei.

Überhaupt scheint das Problem der unterhaltsamen Kurmusik von den Komponisten noch nicht völlig gelöst zu sein, wenn man auch im Gegensatz zum Vorjahr den Dingen weiter auf den Grund gegangen ist. Unterhaltsame Musik unterscheidet sich von „Unterhaltungsmusik" schlechthin und begründet ihr Wesen auf eine zwar unproblematische, künstlerisch und geistig jedoch sicher fundierte Reife des Könnens. Unproblematik muß das Primäre einer Kurmusik bleiben. Das machte sich der Leipziger Karl Thieme zum Grundsatz und wirkte deshalb mit „Drei erzgebirgischen Tänzen" wohl am überzeugendsten. Eine vom Volkstümlichen her empfundene Melodik wird mit der Kraft solider und handfester Satzkunst ausgewertet. Es gelingt dem Komponisten nicht nur eine interessante Tanzsuite zu schaffen, sondern — und darin liegt der große Wert — auch einen kräftigen Hauch landschaftlicher und volkstümlicher Eigenart einzuweben. Rhythmisch betontes Gleichmaß wechselt mit einer verträumt-heiteren Freiheit des Ausdrucks, die das Werk zu einem herzhaften Erlebnis werden läßt. Auf der gleichen Ebene liegen die beiden „Pommerschen Bauernreigen" von Erich Anders. Auch sie lockern den tänzerischen Vorwurf eigenmächtig auf und versuchen reichlich in die Breite gehend, das thematische Material zünftig zu verarbeiten.

Cesar Bresgen, der namentlich durch seine Arbeiten in der HJ bekannt geworden ist, zeigte in einer „Heiteren Suite" eine starke kontrapunktische Begabung. Das sechssätzige nur lose verbundene Werk trägt kammermusikalischen Charakter und fußt auf einer sicher gekonnten Fugentechnik, ohne in fade Selbstgefälligkeit zu verfallen. Weitschwingende Melodik macht den zweiten Satz, ein Intermezzo, zu einem gefühlsstarken Eindruck; hier zeigt sich die einfallsreiche Begabung des jungen Komponisten im hellen Lichte. Entzückende Kleinarbeit von springlebendiger Originalität wechselt mit einer herben Mischung blutwarmer Herzlichkeit, die sich zu derber Unverfrorenheit steigern kann. Wenn auch hie und da (Dorfmusik II, Intermezzo II) noch eine weiter zu vertiefende Gründlichkeit anzustreben ist, so beeindruckt das die Gesamtwirkung nicht.

Zu einem großen Erfolg gestaltete sich Ottmar Gersters „Ballettmusik", die der Oper „Enoch Arden" entnommen ist und nunmehr eine geeignete „Konzertfassung" gefunden hat. Die einfallsreiche Musik verrät selbstverständlich ihre Opernherkunft und macht die Vorstellung des Tänzerischen besonders fühlbar. In dieser Plastik liegt vielleicht der große Erfolg. Die restlose und ungehemmte Beherrschung der Form gestattet Gerster Großzügigkeit und Weitblick in der Linienführung.

Ernst Pepping deutet Ludwig Senfls Liedsatz „Luft hab' ich g'habt zur Musica" in impressionistisch empfindsamen Variationen, doch mit einer genau berechnenden Klarheit des Orchestersatzes, die alle Möglichkeiten des Ausdrucks verwendet und formal ein sicheres Gerüst bietet. Das sinfonische Werk überzeugt in seiner Reinheit und ausgewogenen Größe, die selbst durch einige „Leerläufe" nicht beeinträchtigt wird. Den Forderungen der unterhaltsamen Musik wird dies köstliche Werk jedoch nicht gerecht. Gespannt durfte man auf Helmut Jörns' „Tanz für kleines Orchester" sein, das in seiner formal geschlossenen Ebenmäßigkeit gut ausbalanziert ist und von einprägsamer Eigenart war. Jörns' spezielle Orchesterbegabung vermag dem melodischen Material Wirkungen abzugewinnen, die in ihrem selbstverständlichen Ablauf unkompliziert und deshalb wertbeständig bleiben. Rudolf Wagner-Régenys „Tanzspiel", das bereits gelegentlich der Göttinger Händelfestspiele 1937 uraufgeführt wurde, mischt in frischer Ursprünglichkeit volkstümliche Melodik zu einem launisch effektvollen Werk, das sich in rauschender Sinnenfreude kaum genug tun kann.

Neben den uraufgeführten Werken hörte man Wolfgang Fortners Finale aus der „Sinfonia concertante", eine „Festliche Ouvertüre" (op. 61) von Otto Siegl, eine „Abendmusik" von Rud. Kattnigg und die „Kleine Sommermusik" von Karl Schäfer. Hermann Ungers „Altdeutsche Suite", Hermann Grabners „Alpenländische Suite" und Paul Graeners „Ballettmusik" aus „Friedemann Bach" erwiesen sich in ihrer melodischen und formalen Struktur als unterhaltsame Werke von Rang. Besonders beachtet wurden „Drei Volkstänze" und die „Altdeutsche Suite" von Paul Höffer, die wie Alfred von Beckeraths „Festliche Musik über ein altes Lied" („Nach Ostland wollen wir reiten") und Cesar Bresgens „Dorfmusikanten" (Werk 14) zu den musikalisch wertvollsten Arbeiten der jungen Generation gehören. Unterhaltsam im wahrsten Sinne des Wortes waren die „Kleine Theater-Suite op. 28" von Mark Lothar und die „Bäurische Festmusik" von Walter Jentsch, wogegen „Fünf kurze Geschich-

ten" von Hans Petsch und eine uraufgeführte „Tanzrhapsodie" von Ulrich Sommerlatte weniger interessierten.

Dankbar wurden zwei Konzerte des Musikkorps der Fliegerhorst-Kommandantur Hildesheim aufgenommen, die in vollständiger Besetzung vorklassische Musik in gut klingender Bearbeitung spielten und sich in der Darbietung moderner Blasmusik verdient machten.

SALZBURGER FESTSPIELE 1937.

Von Dr. Roland Tenschert, Wien.

Das Opernprogramm des vergangenen Sommers brachte vor allem eine Neuinszenierung und Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte" unter Arturo Toscanini. Die Bühnenbilder zu dieser Aufführung stammen von Hans Wildermann, der sich im Einvernehmen mit dem Dirigenten auf große Vorbilder stützte. Vor allem mochten den Künstler F. K. Schinkels klassische Dekorationen (kgl. Oper Berlin, 1810) angeregt haben. Darauf wiesen besonders der schöne Prospekt des Sternenhimmels mit der auf der Mondessichel thronenden Königin der Nacht oder die gewaltige Silhouette der Sphinx hin. Das in hellstem Lichte erstrahlende Schlußbild mit der langen Reihe von sich perspektivisch verjüngenden Sonnenkreis-Ausschnitten scheint auf eine Lösung von Aravantinos (Berlin, 1927) zurückzugehen. Auch Einzelheiten von der Breslauer Inszenierung Wildermanns selbst (1925) klingen da und dort an. Wildermann „kopiert" natürlich nicht, sondern läßt auch bei den anderweitig beeinflußten Lösungen Eigenes maßvoll modernisierend einfließen. Ins Reich der Märchen weist die zauberische Vegetation, die bei den Naturszenen in Erscheinung tritt. Glücklich auch der Wechsel mit Szenen auf tiefer und seichter Bühne, wodurch lange Zwischenpausen vermieden werden. Toscaninis Hauptaugenmerk ist auf Klarheit und Werktreue der Wiedergabe gerichtet. Es entsteht so eine Auffassung von größter Objektivität, die aber doch vielleicht etwas distanziert erscheint. Von großer Überzeugungskraft in Gesang, Erscheinung und Spiel wirkte das Hauptpaar. Helge Roswaenge legte seine Darstellung des Tamino auf den Prinzen an. Vornehmheit und Haltung machten seine besondere Note aus. Voll fraulichen Liebreizes und echter Gefühlsinnigkeit die Pamina Jarmila Novotna. Als munteres Gegenstück zu den beiden das Papageno-Papagena-Paar Willi Domgraf-Faßbänder und Dora Komarek. Dem männlichen Partner, der eine ganz prächtige Leistung bot, hätte man nur etwas von dem Wienerischen Einschlag seines Federnweibchens gewünscht, das von bezaubernder Frische und entzückendem Charm war. Julie Osvath, die Königin der Nacht, läßt wohl für die Zukunft noch eine Steigerung ihrer Leistung erwarten. Vorläufig hat sie noch nicht die letzte Bühnensicherheit gewonnen. Bei Alexander Kipnis, dem Sarastro des Abends, der über ansehnliche Stimmittel verfügt, stört noch etwas die mangelnde Beherrschung des reinen deutschen Sprachausdrucks. Eine besonders günstige Wahl führte zur Besetzungstrias der Damen Hilde Konetzni, Stefania Fratnikova und Kerstin Thorberg, jede für sich individuell hervortretend und sich doch zugleich zu einem trefflichen Ensemble zusammenfindend. Man hat diese Partien noch nie so lebendig verkörpert gesehen. Das interessante Experiment, die drei Knaben von Kindern (drei Wiener Sängerknaben) singen zu lassen, hat sich nicht so glücklich erwiesen, als man annehmen konnte. Die Stimmchen wirkten gegen die voluminösen Stimmen der Männer und Frauen recht mager und dünn, sodaß man auf die optisch entschieden sehr vorteilhafte Lösung doch wird in Hinkunft verzichten müssen. Dem Monostatos lieh William Wernigk seine vielbewährte Charakterisierungskunst.

Mozarts „Figaro" war diesmal in seiner italienischen Originalsprache zu hören. Italienische und deutsche Sänger wirkten harmonisch zusammen und ließen italienisches Sprachidiom und deutsches Musikempfinden in guter Mischung zur Geltung kommen. Vor allem kamen Mozarts originale Tempi schön zu ihrem Rechte, was gerade bei dem bunten Treiben dieses „tollen Tages" von Wichtigkeit ist. Schöne und junge Frauen waren hier auf der Bühne vereint und entwickelten auch eine reiche Anmut der Stimmen. Dem Typus der österreichischen Kaiserin Elisabeth angeglichen wirkte in ihrer Erscheinung die Gräfin Aulikki Rautawaara. Ein lebendiges blondes Susannchen, von dem man eine gemütvolle Wiedergabe der Gartenarie hörte, stellte Esther Rethy auf die Bühne. Jarmila Novotna ließ als Cherubino alle ihre Vorzüge einer großen Gestaltungskunst und Stimmentfaltung im besten Lichte erscheinen. Dazu das frische, reizende Landkind von Bärbchen in Dora Komarek. Als Figaro brillierte mit seiner echt romanischen Beweglichkeit in Gesang und Spiel Ezio Pinza, während den Grafen Mariano Stabile mit nachdrucksvoller Geste auf die Bühne stellte. Echte Buffokunst im älteren Sinne boten das Trio Virgilio Lazzari (Bartolo), Angelica Cravcenco (Marzelline) und William Wernigk (Basilio). Alfred Rollers Bühnenbilder übten wieder ihren Zauber.

Als Neuinszenierung erschien diesmal Webers „Euryanthe". Das Werk wurde mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Die szenische Ausstattung besorgte Clemens Holzmeister mit viel Geschmack und guter Anpassung an die Besonderheiten der Festspielbühne. Ein architektonischer Rahmen mit zwei seitlichen Türmen, erinnernd an

die berühmten Roller-Türme, gab der bunten Bilderfolge das zur Einheit verbindende Moment. In der Soliſten-Beſetzung waren die Frauen den Männern überlegen. Sowohl die Titelrolle als auch die Partie Eglantines befanden ſich in berufenſten Händen. Maria Reining iſt eine Euryanthe von innig fraulichem Zauber. Die Gemütswärme ihrer Stimme findet in ihrer anmutigen Erſcheinung das richtige Korrelat. Kerſtin Thorberg ſteigert die dämoniſche Intrigantin zu einem Richard Wagneriſchen Format empor, das die Figur Eglantines nahe an Ortrud heranrückt. Alexander Sved kann ſolcher packenden Dämonie nur in einem gewiſſen Abſtand folgen. Der Adolar Karl Friedrich endlich iſt zu ſehr in den Problemen ſeiner geſanglichen Leiſtung verhaftet, als daß er darſtelleriſch frei genug ſein könnte. Herbert Alſen findet ſich mit der etwas blaſſen Figur König Ludwigs recht gut ab. Jugendlicher Reiz geht von dem Bauernbräutchen Dora Komarek aus. „Figaro" und „Euryanthe" ſtanden wie die Repriſen von „Don Giovanni" (italieniſch) und Glucks „Orpheus" unter der muſikaliſchen Leitung von Bruno Walter, der den Aufführungen große Sorgfalt angedeihen ließ. Im „Don Giovanni" hatte Mariano Stabile die Titelpartie wieder an Ezio Pinza zurückgegeben. Eine Donna Anna von ſtattlichem Format ſtand diesmal in Eliſabeth Rethberg zur Verfügung. Im übrigen die Beſetzung vom Vorjahr. Toscanini betreute außer der „Zauberflöte" die hier bereits früher von ihm geleiteten Opern „Fidelio", „Meiſterſinger" und „Falſtaff". In Helge Roswaenge begrüßte man einen Floreſtan, der dem Ohr und Auge ein gleich überzeugender Künſtler iſt. Erfreulich die Bekanntſchaft mit Harriet Henders als temperamentvoller und ſtimmkräftiger Marzelline. Ein neues Evchen, machte Maria Reining die liebenswerte Geſtalt eines deutſchen Mädchens, wie ſie Richard Wagner hier poeſievoll zeichnet, vollkommen glaubhaft und wirkſam. Der neue Stolzing, Henk Noort, mochte mit dem vorjährigen, Charles Kullmann, erfolgreich konkurrieren. Am „Falſtaff" hat ſich in dem köſtlichen Moſaik der vorjährigen italieniſchen Beſetzung mit Mariano Stabile an der Spitze kein Steinchen geändert. Die Aufführung zeigte wieder eine ſonſt kaum vorſtellbare Einheitlichkeit. Mit dem „Roſenkavalier" und der „Elektra" iſt auch Richard Strauß den Feſtſpielen wiedergewonnen. Die beiden Werke dirigierte Hans Knappertsbuſch. In den weſentlichen Stützen wirkten die ſeinerzeit bewährten Kräfte wieder. Zu vermerken nur eine neue Sophie in der jugendlich friſchen und etwas reſchen Geſtaltung Eſther Rethys, die zu dem ephebenhaft duftigen Oktavian Jarmila Novotna ſchön harmonierte. Als Klytämneſtra entwarf Roſette Anday ein treffendes Charakterbild dieſer von den Alpträumen eines quälenden Gewiſſens gepeinigten Königin.

Neun Orcheſterkonzerte beſtritten die Wiener Philharmoniker, zum Teil unter Mitwirkung des Wiener Staatsopernchors. Arturo Toscanini bot hier Verdis Requiem, ein ausſchließlich Johannes Brahms gewidmetes Konzert mit der beſonderen muſikaliſchen Delikateſſe der Liebeslieder-Walzer, außerdem ein Programm, in dem Beethovens „Paſtorale" und Richard Strauß' „Tod und Verklärung" zu packender Wirkung kamen. Ganz Richard Strauß war ein Konzert Hans Knappertsbuſchs gewidmet. Ein zweites des Dirigenten wies Werke Beethovens (IV. und VII. Symphonie) auf. Wilhelm Furtwängler war leider nur einmal zu hören. Seine Wiedergabe von Beethovens Neunter — der Künſtler erſchien damit zum erſtenmal bei den Feſtſpielen — löſte großes Entzücken aus. Bruno Walter leitete wieder traditionsgemäß ein Mozart-Konzert. Ein zweites Programm enthielt Bruckners VIII. und Beethovens I. Symphonie. Arthur Rodzinſki miſchte in ſeinem Konzert Altklaſſiker (Händel und Bach!) etwas unbedenklich mit modernſten Komponiſten (eine Symphonie von S. Barber, die hier nicht gerade eine Notwendigkeit darſtellte). Eingeleitet wurde dieſe merkwürdige Folge mit Brahms' IV. Symphonie.

Joſeph Meßners 6 Domkonzerte wurden wieder der Klaſſik, Romantik und Moderne in gleicher Weiſe gerecht. Bachs Actus tragicus, Mozarts „Krönungsmeſſe" und „Requiem", Beethovens C-dur-Meſſe leiteten über Brahms' „Deutſches Requiem", Peter Cornelius' neu aufgefundene Petrarca-Geſänge zur neueren Zeit über, die durch Ernſt v. Dohnanyis prunk- und klangfreudige Szegediner Feſtmeſſe, ein Werk von gediegenem Können, durch den 116. Pſalm Anatol Provazniks und eine ſymphoniſche Feſtmuſik Meßners vertreten war. Provazniks Kompoſition hält eine etwas anſpruchsvolle, gemäßigt moderne Linie ein. Meßners Werk iſt den im Salzburger Dom neu aufgeſtellten drei Orgeln zur Ergänzung des Hauptinſtruments auf den Leib geſchrieben und nützt geſchickt die neuen Klangmöglichkeiten nach Kräften aus.

Die Orcheſterſerenaden Bernhard Paumgartners in der Reſidenz (das Wetter geſtattete leider nur ausnahmsweiſe ein Muſizieren im Freien) hielten an Mozart feſt, allerlei Unbekanntes oder ſelten Gehörtes ans Licht ziehend. Die Kammermuſikſerenaden, vom Mairecker- und Weißgärber-Quartett beſtritten, boten außer Mozart auch Franz Schuberts Perlen der Kammermuſik.

Die Kirchenkonzerte Bernhard Paumgartners zu St. Peter brachten wieder Mozarts c-moll-Meſſe und kleinere geiſtliche Werke des Meiſters zur Wiedergabe. Als Gäſte begrüßte man im gleichen Gotteshaus auch den Straßburger Domchor,

der sich besonders alter Musik (A cappella-Kompositionen der Niederländerzeit) widmete.

Die Pianisten Heinz und Robert Scholz spielten auch heuer Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Dr. Erich Schwebsch. Lotte Lehmann gab zwei Liedermatineen mit einem Programm von deutschen Meistern von Schubert bis Richard Strauß.

Als besondere Veranstaltung ist eine Weihestunde im Konferenzsaal der Residenz zu verzeichnen, bei der Mozarts bekanntes „Reiseklavier" zu neuem Ertönen gebracht wurde. Das Klavier befindet sich ständig im Geburtshaus des Meisters als Ausstellungsobjekt, wurde im vergangenen Herbst jedoch unter wissenschaftlicher Kontrolle in spielbaren Zustand versetzt, was das Verdienst der Nürnberger Firma Wilhelm Rück darstellt. Während dieser alte Klavierklang allein auf längere Dauer für uns heute leicht ermüdend wirkt, machte seine schöne tonliche Vermischung mit der Bratsche und der Klarinette (Kegelstatt-Trio) besonders aufhorchen und man möchte bei dieser Art von Kammermusik gerne öfters unsere Instrumente durch diese alten (der Flügel stammt von dem alten Wiener Instrumentenbauer Walter) ersetzt wissen.

Die nächste Spielzeit soll bereits den Umbau des Festspielhauses beendet sehen, der ein vollkommen neues Bühnenhaus mit modernstem Komfort und annähernd den Ausmaßen und technischen Finessen des Wiener Operntheaters vorsieht. Einige vorbereitende Arbeiten waren bereits bei Beginn dieser Saison beendet und gegenwärtig wird das begonnene Werk mit besonderem Eifer fortgesetzt.

Dr. Roland Tenschert.

DIE OPERNFESTSPIELE IN VERONA.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Zum 25jährigen Bestehen der sommerlichen Opernaufführungen des Veroneser Amphitheaters hatte sich die künstlerische Leitung mit Arrigo Boitos „Mephistopheles" eine höchst anspruchsvolle, aber für die mächtige Marmorschauburg auch äußerst dankbare Aufgabe gestellt. Die Bedeutung der Größe einer Bühne sei so wenig überschätzt wie die der Massenchöre bei Sängerfesten; aber es gibt in manchen Dramen Schauplätze, denen auch große geschlossene Theater nicht Genüge leisten können. Das trifft auch auf Goethes „Faust" und Boitos „Mephistopheles" zu. (Diese mit oratorienhaften Bestandteilen durchsetzte Oper ist hauptsächlich in engem Anschlusse an die beiden Teile jener dramatischen Dichtung entstanden, freilich hat Boito daran ein schon unerlaubtes Schneiderhandwerk erprobt.) Für den Prolog und den Epilog des Werkes ist keine vollkommenere Aufführungsstätte zu denken. Ein überwältigender Eindruck: Der nachtblaue, von Himmelslichtern überglänzte Himmel bildet den natürlichen unendlichen Rundhorizont; darauf tauchen im Scheinwerferlichte kleine Gruppen von Engeln auf, später auch das abgeschiedene Gretchen. Schon der Anblick der „romantischen" Walpurgisnacht, die mit einem Aufgebot von gegen 900 Hexen und Teufeln in einem Felsengebirge von mindestens 50 Metern Breite vorgeführt wird, übertrifft alle von den Größenverhältnissen der geschlossenen Theater der Weltstädte abgeleiteten Vorstellungen. Kaum minder stark die Wirkung, die in der Szene des Osterspaziergangs von einem ganzen Stück Kleinstadt mit Türmen und Häusern natürlicher Größe ausgeht. Bei engerem Bühnenrahmen — Studierzimmer, Garten, Kerker — hilft sich die Spielleitung mit dem Scheinwerfer, der die Umgebung in ein tiefes Dunkel zurückdrückt.

Boitos Musik spricht mit Rezitativen und ariosen Bestandteilen die Sprache der italienischen „Nummernoper" ihrer Zeit; besonders der frühe Verdi klingt immer wieder an. Der Prolog und der Epilog sind mit feierlichen Engels- und Büßerchören wirkungsvoll oratorienhaft gestaltet. Anderseits sind die Tänze, die das Volk am Ostersonntag vor dem Tor der Stadt tanzt, den alten deutschen Walzern geschmackvoll nachempfunden. Aber schon aus diesen wenigen Andeutungen ist zu entnehmen, daß sich das musikalische Drama im Stil nicht völlig zusammenschließt; die Forderung des Gegenteils wäre freilich bei der deutschen Ewigkeitsdichtung einem Romanen gegenüber zu viel. Trotzdem nötigt es als Leistung eines bedeutenden Könners Hochachtung ab, und man kann es gewiß verantworten, es auch ganz großen deutschen Operntheatern zu empfehlen; wie sich freilich die Zurückübersetzung des Textes ins Deutsche macht, kann ich nicht beurteilen. (Das Werk ist in Deutschland bisher nur von wenigen Bühnen gegeben worden: Zuerst einige Jahre nach der Mailänder Uraufführung von 1868 in Hamburg, dann 1907 in Berlin als Gastspiel der Oper von Monte Carlo.)

Fast vollendet die Wiedergabe. Als musikalischer Oberleiter war der Operndirektor des Florentiner Stadttheaters, Vittorio Gui, verpflichtet; er stand einem Klangkörper von 150 Musikern und 370 Chorsängern vor. Abgesehen von gelegentlichen Reinheitstrübungen in den Engelschören, die nur sehr empfindliche Ohren hören konnten, wurde bei schönster Ausgewogenheit des Klanges auf der Bühne und im Orchester vortrefflich gesungen und musiziert. Den „Fürsten der Welt" gestaltete Tancredo Pasero, eine der Hauptstützen der Mailänder Scala, hinreißend dämonisch. Neu waren uns Name und Persönlichkeit Giovanni Malipieros (Faust), eines glänzenden Tenors von prachtvoller Höhe und Mittellage, wofür man

freilich die Kleinheit der Gestalt in Kauf nehmen mußte. Wunderbar auch Pia Taffinari als Margarete. Ettore Fagiuoli, der seit Bestehen der Festspiele die Entwürfe des Bühnenrahmens liefert, hatte die reichen Möglichkeiten, die das Werk für seine Kunst bietet. Bilder des Universums, aus der „kleinen" und der „großen Welt", mit Phantasie und offenbarer Freude an der Größe seiner Aufgaben, ohne verstiegene Stilisierung, verwirklicht.

Außer „Mephistopheles" standen im heurigen Spielplan je viermal Puccinis „Tosca" und „Turandot". Von diesen beiden Werken fügt sich natürlich der Schwanengesang des Meisters wegen des großen szenischen Rahmens und der Gelegenheit eines Massenaufgebotes von Mitwirkenden der Arena am besten ein. Die Titelrolle sang Gina Cigna, die erste dramatische Sängerin Italiens, Mafalda Favero die rührende Liu, der metallische Tenor Luccioni den Prinzen Kalaf. Auch die andere Oper des Tondichters wurde von der genannten Hochdramatischen getragen; Giuseppe Lugo, ein tüchtiger Tenor Veroneser Abkunft, verkörperte den Cavaradossi, der kraftvolle Baßbariton Basiola den Scarpa. Musik und Szene waren denselben bewährten Händen wie bei den Aufführungen des Mephistopheles anvertraut. Fagiuolos Bühnenbilder wiesen gegen frühere Wiedergaben der beiden Werke in der Marmorschauburg manche Verbesserungen auf. Das des ersten Aktes von „Turandot" machte womöglich einen noch mächtigeren Eindruck als das gewiß stark wirkungsvolle der Mailänder Uraufführung vor zehn Jahren.

Wohl an allen Abenden waren wie gewöhnlich über 20 000 Zuhörer zugegen, das heißt: zu den 12 Vorstellungen dieses Jahres werden insgesamt etwa 250 000 Eintrittskarten verkauft worden sein — ein Erfolg, der nur wegen der mäßigen Preise, die von 6 bis zu 50 Lire angesetzt werden, der Verbilligung der Fahrpreise auf den italienischen Eisenbahnen und der großen Vorliebe des Volkes für die Musik, insbesondere für die heimische Oper, denkbar ist. Leute jeden Standes sind zugegen: Sowohl Vertreter des Staates, der Behörden und der Geisteswelt — der ersten Aufführung des „Mephistopheles" wohnten u. a. der italienische Presseminister und Gabriele d'Annunzio bei — wie vermögende Musikfreunde, große und kleine Beamte, Handwerker, Soldaten, Studenten usw. Wir sind im „Lande der Oper". Freilich ist der Aufenthalt gerade nach heißen Sommertagen in der steinernen Freilichtbühne angenehmer, als man sich vielleicht vorstellt; denn bald nach dem Untergang der Sonne gibt der Marmor die tagsüber eingefangene Hitze überraschend schnell wieder ab, und die Besucher befinden sich in dem weiten, ungedeckten Hause wesentlich besser als in irgendeinem geschlossenen Theater.

Für den Grad des Beifalls, der den einzelnen Werken und ihren Wiedergaben gespendet wurde, ist wohl „südländisch" der bezeichnendste Ausdruck.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

- Freitag, 11. Juni: Dietrich Buxtehude: Choralphantasie über: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Philippus Dulichius: „Gloria patri". Achtst. Chor aus den „Centurien". — Dietrich Buxtehude: Missa brevis für fünfst. Chor.
- Freitag, 18. Juni: Max Reger: Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Anton Bruckner: Drei Graduale für gem. Chor: Os justi, Virga Jesse floruit, Locus iste.
- Freitag, 25. Juni: Johann Nepomuk David: Chaconne a-moll f. Orgel (vorgetr. von Arno Schönstedt). — Anton Bruckner: Vier Graduale für gem. Chor: Christus factus est, Os justi, Virga Jesse floruit, Locus iste.
- Freitag, 2. Juli: Joh. Seb. Bach: Toccata-Adagio-Fuge in C-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied". Motette für zwei Chöre.
- Freitag, 20. August: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Arno Schönstedt). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied". Motette für zwei Chöre. —
- Freitag, 27. August: Günther Ramin: Canzona con Fugato e-moll (UA) (vorgetr. vom Komponisten). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor.
- Freitag, 3. September: Festmotette anläßlich der 725-Jahrfeier der Thomasschule: Joh. Seb. Bach: Toccata d-moll (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Gustav Schreck: „Führe mich!". — Gustav Schreck: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ". — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge h-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude". Motette für fünfst. Chor. —

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

- Sonnabend, 21. August: Hans Th. E. Meyer: Introduktion und Fuge aus dem Orgelkonzert

„Eroika“ (vorgetragen von Professor W. Middelschulte, Chicago). — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden und sei stille“ (aus dem Schemellischen Gesangbuch). — Georg Friedrich Händel: Orgelkonzert in F-dur. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied“, Motette für zwei Chöre (achtst.).

Sonnabend, 28. August: Joh. Seb. Bach: Toccata und Doppelfuge in F-dur für Orgel. — Anton Bruckner: „Locus iste“. Motette. — Johannes Brahms: „Ich aber bin elend“. Motette. — Max Reger: „Der Mensch lebt und bestehet“. — Franz Schubert: „Wohin soll ich mich wenden?“ — Julius Rietz: „Sei getrost!“

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 1. September: Hermann Schroeder: Kleine Präludien und Intermezzi für Orgel op. 9. — Paul Müller-Zürich: Präludium und Fuge e-moll für Orgel op. 22 (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Armin Knab: 1. Feierabendlied (Knabenchor), 2. Komm', Trost der Welt (Männerchor). — Christian Lahusen: 1. Abend im Dorfe, 2. Die Linde. — Hugo Distler: Die Sonne sinkt von hinnen. — Max Reger: Die Nacht ist kommen (op. 138).

Mittwoch, 25. August: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge f-moll für Orgel. — Michael Praetorius: Hymnus für Orgel „O Lux beata trinitas“ (Der du bist drei in Einigkeit). — Lukas Osiander: Der du bist drei in Einigkeit. — Heinrich Schütz: Nun will sich scheiden Nacht und Tag. — Adam Krieger: Nun sich der Tag geendet hat. — Abraham Peter Schulz: Der Mond ist aufgegangen (Knabenchor). — Friedrich Kuhlau: Wandrers Nachtlied (Goethe). — Konradin Kreutzer: Abendfeier „Schon die Abendglocken klangen“. — Joh. Brahms: Abendlied „Guten Abend, gut' Nacht“ (Knabenchor). — Joh. Seb. Bach: Nun ruhen alle Wälder.

Mittwoch, 8. September: Max Reger: Präludium und Fuge G-dur für Orgel (op. 56, 3). — Ernst Pepping: 1. Partita für Orgel über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (EA, vorgetr. von Friedrich Röhr), 2. Drei Motetten für vierst. Chor (EA). —Hugo Distler: Das deutsche Et in terra (1537) für zwei dreist. Chöre.

BERLIN. In der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses — so genannt nach ihrem Erbauer Eosander von Goethe, der sie dem von ihm nach Schlüters Rücktritt endgültig gestalteten Tuskulum der ersten Preußischen Königin anfügte — ist Berlin seit kurzem ein einzigartiger Weiheraum für Orgelmusik zugänglich gemacht. Auf der im Jahre 1706 fertiggestellten Schnitger-Orgel, einem Kleinod alter deutscher Orgelbaukunst, spielen für einen kurzen Zeitabschnitt im Jahr Orgelmeister aus dem ganzen Reich zumeist Orgelwerke aus dem Barock. Nur zur warmen Jahreszeit ist diese ein kostbares Kulturgut vermittelnde Konzertfolge durchführbar, denn die Kapelle ist leider nicht heizbar und in den rauheren Monaten nicht zu benutzen. Die verhältnismäßig wenigen Wochen jedoch, in denen die kleine Schloßkapelle ihrer neuen Bestimmumng dienen kann, lassen eine weit entrückte Epoche in ihrem schöpferischen Gehalt wahrhaft auferstehen. Da liegt der kleine, etwa hundertfünfzig Personen fassende Kirchenraum in dem — uns Lichtverwöhnte geradezu finster anmutenden — Dämmerschein seiner ungefähr siebzig leise flackernden Wandkerzen, in das sich die barocken Meisterstücke der Eichenholz-Kanzel und der schwebenden Bekrönung der ehemaligen Königssitze verschwimmend einfügen. Und wenn die dem Raum an Ausmaß und Akustik vortrefflich angepaßte Orgel aus der Werkstatt des Hamburger Meisters Arp Schnitger zu tönen anhebt, dann ist das Zeitalter versunken und in Raum und Klang ein Entrücktes erweckt. — In der Festwoche der Berliner 700-Jahrfeier oblag dem Dresdener Domkantor Hans Heintze das Konzert in der Eosanderkapelle, und er gestaltete es zu erlesenem Genuß. Alle Feinheiten der Klangschattierungen zur Geltung bringend, in tiefster geistiger Durchdringung, vermittelte er von Vincent Lübeck: Präludium und Fuge E-dur; Johann Pachelbels innige Variationen über „Werde munter, mein Gemüt“; Michelangelo Rossi Toccata d-aeolisch und von Johann Sebastian Bach nach einer kleinen Gruppe Choralbearbeitungen die sehr selten vorgetragene Triosonate c-moll, deren Largo in seinen unirdischen Klängen wohl den stärksten Eindruck des Abends schenkte; Präludium und Fuge G-dur in ihrer sieghaften Größe bildeten den Beschluß einer nicht zum offiziellen Festprogramm zählenden und dennoch über alle Begriffe festlichen Stunde.

A. Ch. Wutzky.

BONN. Die zweite Hälfte unseres Konzertwinters brachte noch ein Chorkonzert des Städt. Gesangvereins. Der Städt. MD Gust. Classens leitete die Aufführung der Matthäuspassion. Der Städt. Gesangverein zeigte viel Zucht und entwickelte guten Chorklang. Solisten waren Helene Fahrni (Sopran), Gertr. Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor), Prof. Joh. Willy (Baß) und Rob. Effer (Baß). Das Cembalo bediente C. H. Pillney, die Orgel Georg Effer. In den Symphoniekonzerten

hörten wir, ebenfalls unter Leitung von G. Claſſens, zwei beachtenswerte Werke, die Muſiker unſeres Orcheſters ſchrieben: eine Paſſacaglia für großes Orcheſter von W. Rieth und eine „Kleine Symphonie" von H. Lorenz; beide Werke ſind reich an Erfindung, ſtraff in der Form und geſchickt in der Inſtrumentierung. Dann erklangen noch Regers Mozartvariationen, R. Strauß' „Don Juan", Bruckners „Fünfte" in der Urfaſſung und Tſchaikowskys 6. Symphonie. Der Chor ſang Regers „Requiem"; das Altſolo wurde von Anni Bernards (Köln) vorgetragen. Dieſes Werk und H. Wolfs „Feuerreiter" ſang der Städt. Chor mit großem Erfolg auch auf der Chorkreistagung in Bonn. — W. Gieſeking ſpielte Pfitzners Klavierkonzert in Es-dur; ſeine meiſterhafte Ausdeutung war über jedes Lob erhaben. — Guila Buſtabo (New York) hatte mit dem Violinkonzert von Tſchaikowsky einen mehr ſenſationellen Erfolg. In klanglicher und techniſcher Beziehung war ihr Spiel ſchlackenlos, aber der tiefere Gehalt des Werkes wurde nicht überzeugend genug geſtaltet. — Unter Leitung des Dirigenten J. Spaandermann (Arnheim) der im internationalen Künſtleraustauſch nach Bonn kam, ſpielte das Orcheſter in einem Sonderkonzert die „Oberon"-Ouvertüre und Dvořáks Symphonie in G-dur (Werk 88). Es begleitete den Pianiſten M. Theopold (Berlin) beim Griegſchen Klavierkonzert in a-moll.

Einen Kammermuſik-Abend beſtritt Ed. Erdmann. Auf der Vortragsfolge ſtanden Bachs Partita in e-moll, Brahms' Sonate in fis-moll und Beethovens Werk 106. Am meiſten überzeugte die Darbietung des Bachſchen Werkes. Für die Beethovenſche Sonate wurden die von Czerny feſtgelegten Zeitmaße genaueſtens beibehalten, ſodaß die Fuge eine virtuoſe Leiſtung erſten Ranges war. — Lore Fiſcher, Stuttgart (Alt) gab einen Liederabend; Begleiter war G. Claſſens. Sie ſang Schubert, deſſen „Dem Unendlichen" den weihevollen Auftakt bildete, Schumanns Eichendorff-Liederkreis und alte deutſche Volkslieder. Ihre reife Kunſt machte großen Eindruck. — Das Wendling-Quartett ſpielte ein Streichquartett von Brahms (Werk 51,2 in a-moll) und Haydns Serenadenquartett. Die vornehme Kunſt der Meiſter im Kammerſpiel erreichte ihren Höhepunkt in Schuberts Quintett in C-dur, in dem Prof. Münch-Holland (Köln) das 2. Cello ſpielte.

Das Kammerorcheſter des Städt. Orcheſters und der Verein „Alt Bonn" ſetzten ihre gemeinſamen Veranſtaltungen „Muſik aus dem kurfürſtlichen Bonn" fort. Unter Leitung von G. Claſſens erklangen Werke der Freunde Beethovens, des Grafen Ferd. von Waldſtein und Ferd. Ries. Fritzi Clauſen ſang Waldſteins Kantate für Sopran und Orcheſter: „L'amor timido". Eine Symphonie in c-moll von Ries bildete den ſchönen Abſchluß. Sie iſt eine Huldigung für den Komponiſten der Fünften und verwendet im Schlußſatz rheiniſche Motive. Sonſt wurden Beethovenſche Werke geboten. Grete Hellwig-Bezold und Frieda Stegmann ſpielten vierhändige Variationen über ein Thema des Grafen Waldſtein und Frieda Stegmann mit KM Kirchenmaier 12 Variationen über eine Arie von Mozart. Unſere Flötiſten H. Kratzſch und M. Krüger trugen ein ganz der geſelligen Kunſt dienendes Allegro und Menuett für zwei Soloflöten vor. — Zur Einleitung las Schauſpieler Dietr. Teluren aus Beethovenſchen Briefen und Tagebüchern vor.

Das Stadttheater brachte die Uraufführung einer komiſchen Oper „Tranion" (nach der Komödie des Plautus). Das Werk wurde von Intendant K. Herwig ſorgfältig vorbereitet und fand großen Beifall. Eberh. König dichtete den Text, und Kammerſänger Prof. Ludwig Heß ſchrieb die Muſik; er dirigierte auch die Aufführung. Die Hauptrolle ſang Carl Banzhaf. Auf einer Morgenfeier in der Aula der Univerſität las Eberh. König einige ſeiner Legenden vor, und Prof. Heß ſang Lieder von Schubert und H. Wolf, und zwar ſolche, die man gewöhnlich nicht zu hören bekommt. Am Flügel begleitete KM Hans Kracht.

Eine Kammermuſik der NSKG war dem vierhändigen Spiel an zwei Flügeln gewidmet. Grete Hellwig-Bezold und Frieda Stegmann hatten eine beſonders ſchöne Vortragsfolge ausgewählt: W. Fr. Bachs Sonate in F-dur; Brahms' Haydn-Variationen; Julius Weismanns 9 Variationen über ein Thema in A-dur und Chopins wundervolles Rondo in C-dur. — Prof. Schaufuß-Bonini (Dresden) ſpielte an einem Klavierabend Werke von Scarlatti, Bach-Buſoni und Chopin. Seine Chopinausdeutung zeigte beſonders hohe Meiſterſchaft.

Die Kurverwaltung Bad Godesberg veranſtaltete einen Liederabend, den Frau Verena-Mann beſtritt. Sie trug Geſänge von Schubert, Beethoven, Wolf, Duparc, Debuſſy, de Falla und Nin vor. Mit den aus der ſpaniſchen Volksmuſik heraus geſtalteten Liedern der letztgenannten Komponiſten erzielte die Künſtlerin einen ſtarken Erfolg. Sehr gewandt meiſterte auch Guſtav Claſſens die verſchiedenen Stilgattungen dieſer Lieder in ſeiner Begleitung.

Der Bach-Verein unter Willy Poſchadel ſang die c-moll-Meſſe von Mozart. Als Soliſten wirkten mit Charl. Hauptmann (Köln), Suſ. Horn-Stoll (Darmſtadt), Anton Knoll (Frankfurt), Theo Hannappel (Wiesbaden). Das Städtiſche Orcheſter begleitete.

Beſondere Zugkraft entwickelte das Konzert des Regensburger Domchores unter Leitung von Prof. Dr. Schrems. Der Chor zeigte ſeine

Stimmkultur in allen Stilformen, von den Meiſtern des 16. Jahrhunderts bis zu Wagner, Reger, Brahms und Othegraven.

Die Bonner Madrigalvereinigung (Leitung Muſiklehrer Böckeler) hatte großen Erfolg in Paris, wo ſie in einem feſtlichen Gottesdienſt in der Kirche der Ausländer ſang. Sie gab auch ein Wohltätigkeitskonzert für die deutſche Gemeinde in Paris (alte Meiſter und deutſche Volkslieder) und ſang noch in einem Konzert des Senders Radio Cité. Johannes Peters.

BREMEN. Das Staatstheater füllte die Sommerſpielzeit mit Operetten aus. — Dem winterlichen Opernplan hat man die Überſchrift „Spielzeit der frohen Lebensbejahung" gegeben. Und ſo erſchien als erſtes Werk die „Meiſterſinger". Mit viel neuen, ſtimmlich guten Sängern ſtellte GMD Walter Beck, der uns zur Freude Bremens erhalten geblieben iſt, das Werk hochwertig heraus.

Joh. Nep. David kam mit der Kantorei des Leipziger Konſervatoriums und übernahm eine Motette im Dom. Die in dieſer Zeitſchrift ſchon beſprochene Motette Davids „Ich wollt, daß ich daheime wär" war nach Kompoſition und Vortrag von überirdiſcher Wirkung, die Inbrunſt von vier Brucknerſchen Gradualen geradezu erſchütternd. W. Zöllner ſpielte Buxtehudes Präludium und Fuge g-moll. Seine missa brevis wurde von David meiſterlich geſtaltet, die Gefühlswerte des Textes beſonders betonend. Die muſikaliſch und techniſch ſehr anſpruchsvolle Phantaſie-Fuge, e-moll, von David gewann unter Zöllners Händen packende Geſtalt. Die Bremer, die den Dom in ſtattlicher Zahl füllten, werden dieſen Abend nicht vergeſſen. Dr Kratzi.

BRESLAU. Bei der Rückſchau auf die Konzerte der Schleſiſchen Philharmonie, von der der größte Teil des kulturellen Lebens unſerer Stadt getragen wird, erfreut man ſich vor allem an einer der inneren Überzeugung des GMD Ph. Wüſt' entſpringenden Pflege des zeitgenöſſiſchen Schaffens. Mit unermüdlichem Fleiß, zäher Energie und freudiger Einſatzbereitſchaft ſetzte er ſich in der ablaufenden Spielzeit ein für: Karl Höllers „Gregorianiſche Hymnen", Julius Weißmanns „Sommernachtstraum-Muſik" (op. 117), Pfitzners „Cello-Konzert" und Albert Jungs „Paſſacaglia für Orcheſter und Orgel"; indeſſen KM H. Behr in den von ihm geleiteten Volksſymphoniekonzerten ſeinen Beſuchern die Bekanntſchaft der „Serenade für kleines Orcheſter" von Kurt Thomas und eine „Orcheſterſuite op. 26" des jungen, viel verſprechenden Schleſiers Hans Georg Burghardt vermittelte. Als Soliſten waren in den Abonnementskonzerten Künſtler verpflichtet, die durch ihren Namen ſchon einen ſtarken Anreiz auf das Publikum auszuüben vermochten. Wir hörten: Ludwig Hoelſcher, Hugo Kolberg, Georg Kulenkampff, Helge Roswaenge, Walter Rehberg.

In den Volksſymphonie-Konzerten wurde Wert auf die Mitwirkung einheimiſcher Künſtler gelegt. Da die Bezeichnung Abonnement- und Volksſymphoniekonzert keinen qualitativen, ſondern nur einen graduellen Unterſchied angibt, wäre es wünſchenswert, den bewährten Soliſten der Volksſymphoniekonzerte Gelegenheit zu geben, auch in den Abonnementkonzerten zu muſizieren. So glauben wir, um nur ein Beiſpiel zu erwähnen, daß der erſte Konzertmeiſter der Philharmonie, Franz Schätzer, allen Anforderungen gerecht wird, die wir an ſogenannte „Prominente" zu ſtellen gewöhnt ſind. Als Gaſtdirigenten erlebten wir wie im Vorjahr GMD Hermann Abendroth, der uns eine hochwertige Ausdeutung der „Paſtoral-Symphonie" und der „Romantiſchen" von Bruckner gab. Als Neuheit brachte er Fritz Reuters erfolgreiches „Konzert für Orgel und Streichorcheſter" mit. Einen guten Geſamteindruck hinterließ das NS-Reichsſymphonieorcheſter, das unter Leitung von KM E. Kloß Brahms' „D-dur-Symphonie", Graeners „Waldmuſik" und Regers „Ballett-Suite" darbot. Herzlich gefeiert wurde nicht nur aus politiſchen Belangen, ſondern auch wegen ſeiner hochwertigen künſtleriſchen Darbietungen, das ungariſche Philharmoniſche Orcheſter und ſein Leiter Ernſt von Dohnányi.

Von großer Anziehungskraft war der Liederabend Fedor Schaljapins und das Auftreten des ſpaniſchen Geigers Juan Manen; kammermuſikaliſche Genüſſe vermittelte das Elly Ney-Trio und das Quartetto di Roma. Wie immer wurde Wilhelm Kempff an ſeinem Klavierabend ſtürmiſch gefeiert. Den Pianiſten Eduard Erdmann hörten wir ſeit mehr als einem Jahrzehnt wieder zum erſten Mal. Das Konzert war der Auftakt zu einem vierzehntägigen Meiſterkurſus, den der Künſtler an der Landesmuſikſchule abhielt. Von einheimiſchen Künſtlern haftet in der Erinnerung das Chopin-Spiel der Pianiſtin Adelheid Zur, der Klavierabend Karl Rittmeiers und der deutſch-nordiſche Lieder-Abend, den die Altiſtin Marianne Ruths veranſtaltete. Beſondere Hervorhebung verdient das künſtleriſch feſſelnde Klavierſpiel Franz Bollons. Der Künſtler hatte bei der Wahl ſeines Programms Werke berückſichtigt, denen man leider nur ſelten begegnet. Bollon ſpielte kürzlich in Berlin mit ſo großem Erfolg, daß er für weitere Konzerte in Berlin und Hamburg verpflichtet wurde.

Die Darbietungen der Singakademie waren: ein Bach-Bruckner-Abend mit der Wiedergabe der Kantate „Herr wie du willſt" und der „f-moll-Meſſe"; in der Karwoche erfolgte die ſchon traditionelle Aufführung von Bachs Matthäus-Paſſion. Die Singakademie hat in Prof. Boell einen Leiter

gefunden, unter dessen Führung sie wieder zu Spitzenleistungen geführt werden kann. Dr. Ringmanns Wiedergabe des Verdischen „Requiems" mit dem Chor und Orchester des Spitzer'schen Männergesangvereins, gehört zu den bedeutsamsten Eindrücken, die durch hiesige Chorvereinigungen erzielt wurden. Von lebendigem Impuls getragen war die Erstaufführung von Karl Böttchers „Oratorium der Arbeit", für das sich Alfred Asche mit seinem von anderen Singgemeinschaften unterstützten a cappella-Chor erfolgreich einsetzte. Gern gedenken wir auch des Schülerkonzerts für das WHW, das der NS-Lehrerbund durchführte. Ein wechselvolles, umfangreiches Programm gab Aufschluß über die völkisch ausgerichtete Musikarbeit, wie sie nicht nur von unseren höheren Schulen, sondern auch den Mittel- und Volksschulen geleistet wird.

Einen sehr beachtlichen Erfolg kann die von der NS-Kulturgemeinde durchgeführte Einrichtung „Stunde der Musik" aufweisen. In 6 Veranstaltungen wurde jungen aufstrebenden Künstlern Gelegenheit gegeben, ihre künstlerische Begabung und den Stand ihres Könnens öffentlich unter Beweis zu stellen. Die immer ausverkauften Konzerte waren das beste Zeugnis dafür, daß das ideelle Unternehmen eine glückliche Lösung darstellt, den Weg zum Publikum zu finden. Auf dem Wege der Selbsthilfe kommt das „Collegium Musicum" junger Breslauer Künstler, in dem sich leistungsfähige und künstlerisch verantwortungsvolle Musikanten der Musikpflege widmen, zum gleichen Ziel. Die Organisation der von der Vereinigung durchgeführten Abende liegt in den Händen des hier als Cembalisten geschätzten Hans Pischner, der es versteht, selten zu hörende Werke der Musikliteratur zusammenzustellen und die jeweils erforderlichen Spieler und Sänger ausfindig zu machen. Seit langer Zeit trat auch die evangelische Kirchenmusikschule mit ihren Schülern wieder einmal vor die Öffentlichkeit. Unter Führung ihrer bedeutenden Lehrer, KMD Otto Burkert und Oberorganist Georg Bremsteller zeigten eine Reihe angehender Organisten recht bemerkenswerte Leistungen in der Interpretation barocker Orgelwerke. In Verbindung hiermit sei der dreitägigen Arbeitsgemeinschaft für Chordirigenten gedacht, die vom Landesverband der evangelischen Kirchenchöre Schlesiens durchgeführt wurde. Leiter des Lehrganges war der Berliner Hochschulprofessor Kurt Thomas, der in anregender Form, die etwa 60 Teilnehmer aus Stadt und Provinz, mit allen einschlägigen Fragen der Chorführung, -erziehung und -leitung in praktischer und theoretischer Hinsicht vertraut machte.

Die Oper hat ihre Verpflichtung, gegenüber den Erstaufführungen mit der Wiedergabe des „Herzog Wildfang" von Siegfried Wagner und dem „Doktor Johannes Faust" von Herm. Reutter recht schwach zum Ausdruck gebracht. Die Neuinszenierung von Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", Marschners „Hans Heiling" und Aubers „Fra Diavolo" waren eine Bereicherung des Spielplanes; ebenso die beiden Ballettabende, die ihrer Gestalterin Gertrud Steinweg alle Ehre machten. Entschiedener und zielbewußter als der Spielplan, war an allen Werken die künstlerische Arbeit. Sie zeigte Leitung und Ensemble auf beachtlicher Höhe und befriedigte in hohem Maße selbst verwöhnte Ansprüche. Die personellen Veränderungen für die nächste Spielzeit sind recht umfangreich. Hoffentlich ist die Zusammensetzung so gewählt, daß eine erfreuliche Fortentwicklung gewährleistet ist. Heinrich Polloczek.

CHEMNITZ. Ein Opernleiter, der sich für Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" einsetzt, ehrt sich selbst. Denn er hat den Mut, gegen den Strom zu schwimmen und die träge Masse zu der naturseligen Romantik eines der wertvollsten nachwagnerischen Werke hinzuführen, dessen Dramatik freilich nicht auf der Oberfläche liegt. GMD Leschetizky hatte diesen Mut und schenkte uns mit der einfühlsamen, von warmer Liebe zu dem viel verkannten Tondichter getragenen Wiedergabe der „Rose" eines der schönsten Erlebnisse der zweiten Hälfte der Spielzeit. Die Inszene Dr. Tutenbergs und Felix Lochs ließ hinter märchenschönen Bildern den symbolischen Gehalt des Dramas durchschimmern. Das zweite Ereignis war die Uraufführung der von Dr. Tutenberg gedichteten, von Albert Henneberg vertonten Oper „Inka", über die wir im Mai-Heft ausführlich berichtet haben. Unter den Erstaufführungen fesselte besonders Wolf-Ferraris anmutiger Einakter „Susannens Geheimnis", der mit seinem beschwingten musikalischen Witz zu der veristischen Dramatik des „Rosengärtleins" von Julius Bittner nicht so recht passen wollte. KM Charlier dirigierte das unähnliche Paar mit fein differenzierendem Klangempfinden. Sein musikalisches Temperament lebte sich in dem „Ernani" Verdis aus, der in der Kappschen Bearbeitung, also mit versöhnlichem Schluß gegeben wurde. Eine Reihe beachtlicher Gastspiele gaben den im Spielplan stehenden Opern festtäglichen Charakter: Georg Baklanoff packte als Rigoletto und Baron Scarpia mit menschenschöpferischer Gestaltungskraft; Nanny Larsen-Todsen überzeugte mit dem klassischen Darstellungsstil ihrer Kundry; Ludwig Ermold hob den Beckmesser aus den gewohnten Niederungen billig-derber Komik ins Tragikomische empor, und Fritz Wolff, der jüngste Kammersänger, gleich begabt als Darsteller wie als Sänger, machte das Reifen des Tiefland-Pedro glaubhaft.

Die Meisterkonzerte, die GMD Leschetizky mit der von ihm in kurzer Zeit veredelten Städtischen Kapelle im Opernhause veranstaltete, beglückten

durch ihre Programme, in denen neben den alten Meiſtern auch neue Tonſchöpfer mit wertvollen Werken zu Gehör kamen, ebenſo wie durch die Wahl hervorragender Soliſten. So boten Frederic Lamond Beethovens Es-dur-Konzert und Walter Gieſeking Brahms' B-dur-Konzert in techniſch vollendeter durchgeiſtigter Wiedergabe. Leſchetizky ſetzte ſich wieder für den von ihm geliebten Reger ein, indem er die Hiller-Variationen mit gepflegtem Klangſinn und rhythmiſchem Feingefühl nachdichtete. Ein glücklicher Gedanke war das von ihm geleitete Deutſch-italieniſche Feſtkonzert zum Beſten des Deutſchen Winterhilfswerks und des Unterſtützungsfonds des italieniſchen Fascio; zahlreiche in Dresden und Chemnitz wohnende Italiener lauſchten der impreſſioniſtiſch ſchildernden und farbig ſchillernden Kunſt Reſpighis („Römiſche Brunnen"), den Bravourarien von Pergoleſi, Roſſini und Puccini, die Maria Fioranza von der Mailänder Scala mit klaſſiſcher Geſangskultur vortrug, dem Es-dur-Konzert Liſzts, das Walter Schaufuß-Bonini (Turin) elegant ſpielte, und dem Lohengrin-Vorſpiel, mit dem Leſchetizky in herrlicher Steigerung alles übergipfelte.

Recht erfreulich war wieder die Pflege Beethovens. So geſtaltete KM Charlier das ihm übertragene Meiſterkonzert als Beethoven-Abend aus, in dem er die 7. Sinfonie ſehr klar und durchſichtig geſtaltete, und Jan Dahmen das Violinkonzert mit beſtrickender Schönheit und Innerlichkeit geigte. Auch das Feſtkonzert am Geburtstag des Führers war Beethoven gewidmet: Hermann Abendroth ſchwang den Stab über der Städtiſchen Kapelle und führte die Ballettmuſik „Die Geſchöpfe des Prometheus" und die 1. Sinfonie mit mozartiſcher Klarheit, die „Eroica" aber mit dramatiſcher Ausdruckskraft und begeiſterndem Feuer auf. Einen Beethoven-Abend gab auch KM Philipp Werner mit dem Sinfonie-Orcheſterverein; zwiſchen der Coriolan-Ouvertüre und der mit tüchtigen Kräften aufgeführten Neunten erklang der „Elegiſche Geſang" für vier Stimmen und Streichorcheſter, den Beethoven 1814 in tiefer Egriffenheit auf die Gattin eines Freundes ſchrieb. Die NS-Kulturgemeinde lud wieder die Dresdener Philharmonie zu zwei Konzerten ein. Im erſten ſpielte die begabte Pianiſtin Gerda Nette zwiſchen Mozarts g-moll-Sinfonie und Brahms' c-moll-Sinfonie Beethovens 3. Konzert; im zweiten erweckte Paul van Kempen mit Bruckners Tedeum und der 5. Sinfonie (Urfaſſung) tiefſte Eindrücke.

Die ſtädtiſche Kammermuſikvereinigung und das von Organiſt Eugen Richter geleitete Collegium musicum pflegten alte und neue Kammermuſik, die alte zum Teil ſtilecht auf alten Inſtrumenten (Porpora, Philipp Emanuel Bach, Friedrich d. Gr., Haydn). Von den neuen Werken feſſelten beſonders Straeſſer mit ſeinem gefälligen Streichquartett und Rieti mit einer fidelen Sonate für Geige, Flöte u. Cello. Einen Celloſonatenabend beſtritten der Altmeiſter Georg Wille und der ihn vorzüglich begleitende Fritz Juſt mit Beethoven, Brahms und Reger. Raoul v. Koczalſki erntete mit Chopin den gewohnten ſtürmiſchen Beifall, Franz Völker und Heinrich Schlusnus mit ihren Liederabenden desgleichen. Wie ernſt es die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" mit der Pflege guter Muſik nimmt, bewies ein Abend, an dem Maria v. Boſilides Lieder von Schubert, Franz und Brahms in ihrer ganz auf das Innerliche geſtellten, durchſeelten Art ſang; Hans Garvens geigte virtuos und lebendig im Ausdruck Stücke von Tartini bis de Falla, und der Lehrergeſangverein trug unter Erwin Seebohn das „Lob der Arbeit" vor, wie es Walter Rein in ſeiner Chorſuite ſo humorvoll geſungen hat. Dieſes dankbare Werk bildete auch eine Hauptnummer des Konzerts, in dem ſich der LGV. noch der Claudius-Motette Gerſtbergers und der Deutſchen Kantate Graeners annahm; für inſtrumentale Abwechſelung ſorgte Herbert Charlier mit der glänzend geſpielten Sonata giocosa Niemanns und den Spitzwegbildern Kauns. Der Karfreitag erhielt ſeine muſikaliſche Weihe wieder durch Bach: in der Petrikirche führte Ewald Siegert (zum 11. Male!) die Matthäuspaſſion auf, die gleichzeitig in der Paulikirche unter Paul Geilsdorf erklang, während Kantor Seifert in der Lukaskirche die Johannispaſſion zu Gehör brachte.

Prof Eugen Püſchel.

DARMSTADT. Aus der zweiten Hälfte der Spielzeit ſei zunächſt auf die Neueinſtudierung des „Rienzi" hingewieſen. Wenn trotz des vorbildlichen Einſatzes (Dr. Bitter — Haas-Fritzſche), trefflichen Soliſten (Joachim Sattler, Hildegard Kleiber, Georg Winter, Martha Geiſter, Heinrich Blaſel, Heinrich Schlüter ...) und ſchönen Chorleiſtungen (Wick) doch noch manches fremd blieb, ſo wohl nur deshalb, weil der Stil der Pariſer Oper uns doch ſchon recht fern liegt. — Aus dem zeitgenöſſiſchen Opernſchaffen brachte GMD Friderich „Godiva" von Ludwig Roſelius zur Erſtaufführung, mehr ein muſikaliſches Schauſpiel als eine Oper. Der Stoff, dem altengliſchen Sagenkreis entlehnt, iſt vom Komponiſten ſelbſt zu einem bühnenwirkſamen Text geſtaltet worden. Die Muſik arbeitet teilweiſe mit recht kühnen, manchmal auch etwas äußerlichen Mitteln, ohne jedoch in weſentlichen Dingen den Boden geſunder Muſikalität zu verlaſſen. Rein melodramatiſche Stellen und Partien ſtärkſter muſikaliſcher Ausdruckskraft verbinden ſich mit hymniſch-oratoriſchen Teilen zu einer wirkungsvollen, für die Zukunft des Komponiſten vielverſprechenden Einheit. Martha Geiſter geſtaltete die Titelrolle mit erſchütternder Eindringlichkeit. — Eine weitere Erſtaufführung erſchien

mit Haydns komifcher Oper „Die Welt auf dem Monde" in der mufikalifchen Bearbeitung von Marc Lothar. Ein Werkchen voll liebenswürdig-heiterer Naivität, das, von Reinhard Lehmann gefchickt infzeniert, unter KM Hollreifer mit guten Kräften gefpielt, einen netten Erfolg hatte, — Schließlich mag noch „Fra Diavolo" erwähnt werden wegen der fchönen gefanglichen Leiftung von Hermann Schmid-Berikoven (Brenzo). — Ferner verdient der Tanzabend von Ilfelore Wöbke genannt zu werden, der fehr beifällig aufgenommen wurde.

Die Konzerttätigkeit war diesmal fehr umfangreich. In den Sinfoniekonzerten unferes Landestheaters gaftierten als Soliften Lore Fifcher (Bach, Händel, Reger), Elfe C. Kraus (Chopin: Konzert f-moll) und Irmgard Balthafar (Mozart: Klavierkonzert A-dur). GMD Friderich brachte Schuberts Fünfte, Regers Mozartvariationen, Hugo Wolfs Mufik zum „Feft auf Solhaug", die italienifche Serenade, Bruckners Erfte in der Urfaffung und (mit dem Mufikverein zufammen) Beethovens Neunte.

Aus den Soliftenkonzerten überragen Max v. Pauers Beethovenabende alles andere bedeutend. Zwar konnten wegen einer Erkrankung des Meifters bisher nur zwei der vorgefehenen fünf Abende ftattfinden. Aber man fpürte an diefen beiden Abenden (etwa bei der Geftaltung der d-moll Sonate op. 31,2, der Waldfteinfonate oder der Fis-dur Sonate op. 38), wie fehr die Perfönlichkeit diefes reifen Künftlers bis in die geheimften Bezirke der Welt Beethovens hineingewachfen ift, und ergriffen verzichtet man gern auf eine Einzelbetrachtung angefichts der Schlichtheit und Größe diefer Deutung! —

Im Rahmen der NS-Kulturgemeinde fpielten Konzertmeifter Drumm und Guftav Beck fämtliche Violinfonaten Beethovens. Der Mozartverein und der Inftrumentalverein (Prof. Dr. Noack) führte mit Prof. Johannes Willy als Soliften Bruchs „Normannenzug" und „Frithjof" auf. — Abfchließend fei noch des Gaftfpiels von Vafa Prihoda gedacht, deffen geigerifche Vollendung in Werken von Bach (Adagio und Fuge E-dur) und Mozart (Konzert G-dur) zu wahren Beifallsftürmen hinriß. Paul Zoll.

ESSEN. Albert Bittner ließ die Konzertzeit in der Reihe der ftädtifchen Vormietkonzerte mit einer überaus eindrucksvollen Wiedergabe von Beethovens „Missa solemnis" ausklingen. In einem Abend mit zeitgenöffifcher Mufik ftellte er Werke von Bartòck, Malipiero, Maler und Trapp zur Diskuffion. Seine charaktervolle Art der Werkdeutung kennzeichnete Bittners mufikalifche Arbeit in einer Stadt, die auf eine ausgefprochene mufikalifche Tradition zurückblickt und die Pflege der Überlieferung wie der zeitgenöffifchen Klangkunft in guten Händen weiß. Auch der kommende Konzertwinter berückfichtigt in ftarkem Maße das mufikalifche Gegenwartsfchaffen neben der Darbietung wefentlichen klaffifch-romantifchen Repertoires. Den Befchluß der Opernfpielzeit machte eine ausgefeilte Infzenierung (mufikal. Ltg.: Bittner, Regie: Völker) von Hugo Wolfs melodiegefättigtem „Corregidor", um in Aufführungen von Ibfens „Peer Gynt" mit der Griegfchen Mufik im Waldtheater ihre fommerliche Fortfetzung zu finden. Im gleichen Naturtheater leitete Konzertmeifter Alfred Kunze eine Reihe volkstümlicher Konzerte des ftädtifchen Orchefters mit entfprechenden Vortragsfolgen.

Im Winter 1937/38 wird das „Ruhrland-Orchefter" einen Konzertring der NS-Gemeinfchaft „Kraft durch Freude" fpielen. In einer Veranftaltung des „Vereins deutfcher Ingenieure" bot das Orchefter, das den Sommer über in Bad Homburg mufizierte, ein finfonifches Programm mit Werken von Beethoven, Schubert und Wagner. Der „Kruppfche Inftrumentalverein" veranftaltete eine großgedachte Beethoven-Feier mit der e-moll-Sinfonie und der Ouvertüre zu „Coriolan" und wirkte mit in einer reichausgeftalteten Krupp-Feierftunde, in der Rudolf Schulz-Dornburg als Gaftdirigent mufizierte. Die HJ fetzte in einer Großveranftaltung ihr Orchefter mit Werken von Händel, Haydn, Beethoven, dem Vorfpiel von Lauers „Das deutfche Gebet" und Heinrich Spittas „Feftliche Mufik" ein.

Neben diefen orcheftralen Veranftaltungen fanden eine Reihe foliftifcher Abende ftatt. Elly Ney fpielte als Gaft der NS-Kulturgemeinde ein Standartprogramm mit Beethovens op. 111 ungemein einfühlfam. Der italienifche Cellift Livio Boni interpretierte auf Einladung der „Neuen-Dante-Gefellfchaft" mit edlem Ton und meifterlicher Technik Werke von Porpora, Martini und Brahms. Max Strub entwickelte mit feinen Gefährten in einer ftädtifchen Kammermufikveranftaltung die gewaltigen Klangarchitekturen von Regers Es-dur-Quartett op. 109 und Beethovens cis-moll-Quartett op. 131. Eine Effener Sängerin endlich — Mia Ellenbech-Bock — fang in einem eigenen Abend unter Mitwirkung des Peter-Quartetts Wiltbergers Liederzyklus „Gotteskindfchaft" über Texte von Ruth Schaumann.

Dr. Gafton Dejmek.

HAMBURG. Während die Konzerte des Philharmonifchen Staatsorchefters erft im Oktober beginnen, man für Ende September in Hamburgs Mauern ein Buxtehudefeft plant und das Hamburger Brahmsfeft im Oktober beim Erfcheinen diefes Heftes bereits feine probemäßigen Schatten vorauswirft, hat die Hamburgifche Staatsoper fchon Anfang September die Pforten der neuanhebenden Spielzeit geöffnet. „Freifchütz" — „Fidelio" — „Don Giovanni" — das waren die

bisherigen erhaltenden Spielzeit-Auftakte unter neuem Aufbauzeichen. Mit Hans Pfitzners „Palestrina“ bekannte man sich nunmehr zu dem bedeutsamsten zeitgenössischen Opernwerk, das wir kennen. Über den künstlerischen Augenblickserfolg hinweg wollen wir dies Bekenntnis als ein besonderes Entwicklungszeichen der überlieferungsstarken Bühne an der Dammtorstraße ansehen.

Der Meister, der bei der Uraufführung seiner musikalischen Legende in München 1917 persönlich die Spielleitung innehatte, saß in Hamburg am Notenpult. Er wurde der bestimmende künstlerische Pol der Neuinszenierung. Fanatische Genauigkeit, peinliche Beachtung der kleinsten Inszenierungsvorschriften stempelten unter seiner musikalischen Leitung den Spielzeit-Auftakt zu einer hervorragenden Gemeinschaftsleistung. Das großlinige Bühnenbild, das im Konzilsakt von den farbenfrohen Kostümen sich ereifernder Kirchenväter glanzvoll kontrapunktiert wurde, entwarf Gerd Richter, und der Spielleiter Oscar Fritz Schuh erfüllte die weiträumigen Szenerien mit planvoll gestaffeltem Leben. Den „Palestrina“ sang ein Braunschweiger Gast, Josef Witt, mit angenehmer und ausgeglichener Tenorstimme, während seiner darstellerischen Demut in Hans Hotters Kardinal Borromeo ein weisheitsvoller, leidenschaftsdurchpulster Widersacher gegenübergestellt worden war. Das ganze umfangreiche Sängerensemble, das wir namentlich an dieser Stelle nicht weiter anführen wollen, stand wie der Chor (Ltg.: Max Thurn) auf seinem Posten. Herrlich breitete sich der „musikalische Einfall“ der genialen Motive des großen deutschen Meisters im Opernrund aus. Es wurde ein würdiger, ein anspornender Auftakt.

Heinz Fuhrmann.

MÜNCHEN. Alte gute Bräuche ehrt man am besten dadurch, daß man ihnen zu neuer Geltung, zu neuem Leben verhilft. Das war auch der Grundsatz von KM Friedrich Rein, der das Münchener Musikleben durch die Wiedereinführung sonntäglicher „Turmmusiken“ im Kaiserhofe der Residenz um eine Besonderheit bereichert hat, um deren Einzigartigkeit uns manche Stadt beneiden kann. Das Städtische Kulturamt hat dem Unternehmen tatkräftige Unterstützung zuteil werden lassen. Freier Eintritt sichert jedem, der da kommen will, den Genuß einer festlich heiteren Morgenstunde. Zwiefach ist das Verdienst dieser „Turmmusiken“, einerseits durch die Wiederfruchtbarmachung unserer herrlichen alten Blasmusik, die im Volksbewußtsein neue Urständ feiert und zudem in Rein einen Kenner und Pfleger voll leidenschaftlicher Hingabe besitzt, andererseits durch die Anregung des zeitgenössischen Schaffens, das in mitwirkungsfreudigster Weise an der guten Sache teilgenommen hat. Im Laufe dieses Sommers konnte Friedrich Rein mit der Bläser-Vereinigung des Staatsorchesters (G. Donderer, H. Pröll, H. Ochs, F. Settl, J. Schichtl, F. Henkel) aus den Schätzen der alten deutschen Bläserliteratur zur Aufführung bringen Werke von Haußmann, Haßler, Krieger, Peierl, Pezel, Rosenmüller, Reiche, Schütz, Scheidt, Schein, Tunder, Steffens, Vierdank und Wittenberg, dazu kamen Kompositionen des Engländers Matthew Locke, sowie des Italieners Adriano Banchieri. Eine reiche, vielseitige Auslese! Die geradezu vorbildliche Uraufführungsfreudigkeit schuf denkbar enge und fruchtbare Wechselwirkung zum musikalischen Schaffen der Gegenwart, vor allem der Münchener Komponisten, unter deren reger Beteiligung einer seit vielen Jahrzehnten arg vernachlässigten, kaum mehr gepflegten Gattung neuer Zuwachs erstand. So erklangen hier zum ersten Male schöne und gebrauchsgeeignete Bläserkompositionen von Cäsar Bresgen, Max Büttner, Georg Donderer, Arthur Kusterer, Karl Pfab, Karl Pottgießer, Friedrich Gustav Schmidt und Richard Würz. Vielleicht findet Münchens Beispiel auch anderwärts Nachahmung, denn hier läßt sich in der Tat das vielerörterte Problem Volk und Musik an einer seiner Wurzeln packen und eine der unmittelbarsten, zwanglosesten Beziehungen zwischen beiden knüpfen.

Dr. Wilhelm Zentner.

TUTZING. Fern der Großstadt und unberührt von der Betriebsamkeit der Konzertzeit in Sommerstille und Naturnähe aus Meisterhänden Musik gespendet zu bekommen — dieses Glückes wird alljährlich Tutzing am Starnbergersee teilhaftig. Aus München und dem Würmsee-Gebiet kommen dann zahlreiche Musikfreunde, Elly Ney zu lauschen, die hier Halt gemacht zu Ruhe und Einkehr nach großer Konzertfahrt. Diesmal waren es nur drei Konzerte, aber Elly Ney brachte doch all ihre „Glanznummern“. Vor allem die Appassionata. Immer und immer wieder erschüttert gerade ihre Nachgestaltung des Werkes: das Ringen dieses kämpferisch-großen Menschen auf dem Hintergrunde von Beethovens dämonisch-titanischem Ringen gibt der Wiedergabe stets den Stempel des Einmalig-Neuen. Besonderen Erfolg hatte Elly Ney mit Schumanns „Sinfonischen Etüden“ und Mozart-Sonaten. Mit ihren Trio-Partnern Max Strub, dem virtuosen Geiger, und Ludwig Hoelscher, gleich bewundernswert als feuriger Gestalter und nahezu unfehlbarer Könner, spielte Elly Ney die beliebtesten Trios von Schumann, Schubert und Brahms. Vollends aber bei Beethoven war jede Note beseelt, jede musikalische Phrase Gesang. Unvergeßlich das Hinabsteigen in die Mysterien des langsamen Satzes des B-dur-Trios op. 97. — Zwei Abende gab Elly Ney — unterstützt von Irma Drummer (Alt) und Ludwig Hoelscher (Cello) — bei freiem Eintritt für die werktätige Bevölkerung, auch hier mit vollen Händen sich austeilend.

Dr. Bert Friedel.

WUPPERTAL. Die Winterspielzeit 1936/37 der beiden städtischen Bühnen unserer Doppelstadt (Barmen-Elberfeld) ging Anfang Juni zu Ende. Die Besucherzahl von 115 Opern- und 101 Operettenaufführungen erreichte die stattliche Höhe von rund 290 000 Besuchern. Zur Darstellung gelangten 17 Opern und 7 Operetten. Zur wiederholten Aufführung kamen: „Lohengrin" (17mal), „Wildschütz" (13), „Toska" (13), „Margarete" (10), „Rigoletto" (9), „Freischütz" (10), „Cosi fan tutte" (6), „Walküre" (6), „Don Pasquale" (6), „Christelflein" (4), „Rheingold" (4), „Siegfried" (4), „Entführung" (4), „Götterdämmerung" (2), „Tristan und Isolde" (1), „Bettelstudent" (20), „Lustige Witwe" (25), „Dorothee" (20), „Dichter und Bauer" (19), „Glückliche Reise" (11), „Zigeunerbaron" (3), „Der Liebesgesandte" (3). Sämtliche Vorführungen standen auf künstlerischer Höhe und erfreuten sich lebhaften Zuspruches.

Der Barmer Konzertsaal bot 3 Sinfonie-, 2 Chorkonzerte, 2 Kammermusikabende. In Elberfeld wurden veranstaltet 3 Sinfonie-, 3 Chor-, 4 Meisterkonzerte, 2 Kammermusikabende. Auch hier entsprach die Teilnahme der Musikfreunde allen Erwartungen.

Unter den gemischten Chören verdient die von Erich von Baur geleitete Kurrende besonderer Erwähnung. Neben öffentlichen Konzerten, auf welchen die schwierigsten Werke älterer und neuerer Literatur künstlerisch vollendet vorgetragen werden, stellt sie sich selbstlos in den Dienst des Volkes durch Vespern, abwechselnd gehalten in unseren evangelischen Kirchen, durch Gesang von Volks- und volkstümlichen Liedern auf öffentlichen Plätzen an schönen Sommerabenden. Der Barmer Bach-Verein (Dirigent Fritz Bremer) macht bei billigen Eintrittspreisen auf Kirchenkonzerten mit den edelsten Schätzen geistlicher Musik aus allen Perioden der Entwickelung der Musica sacra bekannt.

Adolf Siewert (Barmen) und seine Mitwirkenden haben die schöne Aufgabe, mit den Werken guter Hausmusik Bekanntschaft zu machen in zahlreichen Vorführungen vorbildlich gelöst. Wie unsere einheimische Industrie im Dritten Reiche unter Adolf Hitler, so bewegt sich auch das Musikleben überall in aufsteigender Linie. H. Oehlerking.

ZEITZ. Wie bereits am Schluß des letzten Konzertberichtes erwähnt, beendete der Konzertverein sein 60. Konzertjahr mit einem Liederabend von Kammersänger Domgraf-Faßbaender-Berlin. In der abwechslungsvollen, mit 6 Liedgruppen ausgestatteten Vortragsfolge kam das wohlklingende Organ des Künstlers und seine gereifte Vortragskunst so recht zur Geltung, und man hatte von neuem die Überzeugung, daß doch die menschliche Stimme bei einer derartigen Beherrschung das vollkommenste Instrument darstellt. Kapellmeister Swarowsky-Berlin legte als Begleiter den Hauptwert auf technisch sauberes Spiel und rhythmisch genaues Zusammengehen mit dem Gesang, während der musikalische Feingeschmack etwas kurz dabei wegkam. —

Was die Betätigung unsrer Männerchöre anbetrifft, so wären am Ausgang des Konzertwinters noch 2 Veranstaltungen zu erwähnen, die beide Bemerkenswertes darboten. In der „Liedertafel" hörte man neben bewährten Männer- und Frauenchören unter Heinrich Kochs kundiger Leitung 2 Kammermusikwerke (Schumanns „Märchenerzählungen" und Mozarts Es-dur-Quintett). Sie gaben den Mitgliedern unsres in seiner künstlerischen Funktion leider recht eingeengten Städtischen Orchesters Gelegenheit, wieder einmal an die Öffentlichkeit zu treten. Dasselbe war anläßlich des Frühjahrskonzertes des Männergesangvereins „Teutonia" zu Rasberg der Fall, in dem das gesamte Orchester mitwirkte. Außerdem erbrachte dieser Abend den Beweis dafür, daß auch ländliche Vereine Gutes zu bieten vermögen und für eine aufbauende Musikkultur durchaus notwendig sind. —

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik ist aus dem Festgemeindeabend von St. Nicolai anläßlich der Neueinweihung der Kirche eine kleine geistliche Abendmusik „Christ, der du bist der helle Tag" von Hugo Distler zu erwähnen, welche Organist Buchheit gut vorbereitet hatte.

Die Bestrebungen zur Förderung der Hausmusikpflege fanden in einer „Heiteren Hausmusikstunde" ihre Fortsetzung, die von Schülerinnen und Schülern des Unterzeichneten ausgeführt wurde. Entsprechende Klaviervorträge, Lieder auf der Blockflöte und gemeinsamer Gesang wechselten in sinnreicher Folge miteinander ab und verhalfen der Veranstaltung zu gutem Gelingen.

Als außerplanmäßige Vorstellung bot die hiesige NS-Kultur-Gemeinde ihren Mitgliedern und Gästen eine Aufführung des „Tannhäuser" im Altenburger Landestheater. Leider konnte dieselbe infolge Ungunst der Witterung nicht als Freilichtaufführung im historischen Schloßhof stattfinden, verfehlte aber auch im gedeckten Theaterraum keineswegs ihre Wirkung. Als Vertreter der Hauptpartien zeichneten sich F. Willroth-Schwenck (Tannhäuser), Charlotte Graubner (Elisabeth), Margarethe Fiege (Venus), Paul Friebel (Landgraf Hermann) und Emil Wolfgang Ritz (Wolfram von Eschenbach) aus; Chor und Orchester unter der Gesamtleitung von Generalintendant Dr. Heinz Drewes leisteten gleichfalls Vortreffliches und sicherten somit der Aufführung eine beifallsfreudige Aufnahme. Rudolf Winter.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Bei einem zusammenfassenden Rückblick über die naturgemäß eingeschränkte sommerliche Musiktätigkeit der Sender wird man unter Anerkennung der gegebenen Beanspruchung nach der Seite der leichteren Musik die Leistungskurve an gewissen „Spitzen" ablesen dürfen (entgegen unserer sonstigen Gepflogenheit). Dabei tritt, wenn wir von einer höchst genußreichen Frankfurt-Stuttgarter Übertragung von Donizettis „Liebestrank" (mit Gigli) aus Rom, der im musikalischen Teil freilich etwas dünn geratenen Feierstunde zu Karl Erbs 60. Geburtstag und der erfreulichen Geltung, die sich namentlich die auslandsdeutschen Chöre anläßlich der Jahrestagung des Deutschen Auslandsinstituts und der 5. Reichstagung der Auslandsorganisation der NSDAP in Stuttgart zu verschaffen wußten, der Anteil des zeitgenössischen Schaffens, daneben aber auch der der klassischen und vorklassischen Musik in den Vordergrund.

Der erstere war dem Umfang nach nicht eben groß, dafür wurde man durch den substantiellen Ertrag entschädigt. Dr. Buschkötter brachte neben einer etwas beiläufigen Ravel-Studie von Hans F. Schaub eine Spielmusik für kleine Holzbläser- und Streicherbesetzung, sowie eine Orchester-Passacaglia; die ausdrucksinnige, in polyphoner Durchsichtigkeit gehaltene Spielmusik war im kleinen ein guter Beleg für Schaubs Können in der großen Form, in der er unter stilgerechter Ausweitung ein religiös empfundenes Thema in kühnen Klangflächengruppierungen monumental entfaltete. Als eine Tat großen Stils konnte der Stuttgarter Einsatz für Otto Siegls Chorkantate „Eines Menschen Lied" begrüßt werden. Das Werk ruht allerdings auf einer Textgrundlage — Gedichte von Ernst Goll, die eine Lebenskurve von froher Ausfahrt zu müder Resignation andeuten —, an deren musikalischer Ergiebigkeit zu zweifeln ist. Um so stärker fällt die Geschlossenheit ins Gewicht, die Siegls, namentlich in der gesanglichen Lyrik und einem reichen Chorsatz verankerte Musik zu geben vermag. Die Aufführung unter Bernhard Zimmermann (mit Adelheid Holz und Hans Remagen in den Soli) verdiente hohes Lob. Eine Frankfurter Armin Knab-Stunde erinnnerte mit sommerlichen Liedern (Maria Großhauser), wie mit Klavierstücken (Eugenia Braun) an den volksnah empfindenden fränkischen Lyriker. Hans Rosbaud (in dem Frankfurt einen musikalischen Oberleiter von ausgesprochener Eigenart, einen hervorragenden Orchesterführer und Programmgestalter verliert) vermittelte in einem Nordischen Abend die lohnende Bekanntschaft mit Adolf Wiklunds gedankenreichem, im Klavierpart (Erich Flinsch) von Chopin und Liszt her beeinflußten Klavierkonzert Nr. 2.

Ein Stuttgarter Serenaden-Abend schlug mit der unter Dr. Buschkötters plastischer Führung in ihrem schwelgerischen Formenspiel und ihrer strömenden Melodik prachtvoll wiedergegebenen Orchesterserenade von Reger und zwei Sätzen der Brahmsschen Serenade die Brücke zum klassischen wie zum romantischen Anteil des Musikprogramms. Nach dieser Seite registrieren wir nur kurz das Wesentliche: zunächst frische und erfreuliche Versuche, klassische und vorklassische Musik von ihrem heiteren Gehalt her wirksam zu machen, wie es in einem dem beschwingten Bach der Cöthener Jahre gewidmeten Abendkonzert (mit der bemerkenswert stilvollen Geigerin Jenny Deuber) oder einer Stunde „Heiteres Rokoko" (mit dem von der Dreisbach-Bläservereinigung bzw. dem Wendling-Quartett gespielten Beethovenschen Bläsersextett und Mozarts Musikalischem Spaß) oder der Frankfurter Folge „Fröhlicher Mozart" (mit Deutschen Tänzen und dem von Hans Rosbaud und Reinhold Merten gespielten Es-dur-Konzert für zwei Klaviere) geschah. Der wackere und sinnvoll werbende Einsatz der Jugend für die alte Musik mit zwei Abenden der Frankfurter und Stuttgarter Rundfunkspielschar der HJ. war eine um so größere Freude, als man sich im Gefolge von sehr geschickten Einführungen auch auf schwierigen polyphonen Boden wagte. Die von Arthur Haelssig in ihrer liedhaften Romantik verinnerlicht gebotene D-dur-Sinfonie von Haydn, ein von Ernst Praetorius geleitetes Konzert mit Werken von J. S. Bach, des Londoner Bach und von Grétry, sowie eine (leider auf zwei Akte beschränkte) Übertragung der Gluckschen Oper „Paris und Helena" (von einer Aufführung des Tübinger Akademischen Musikvereins unter Prof. Carl Leonhardt mit Erika Rokyta und Fritz Krauß als Solisten) erweiterte den beträchtlichen Ertrag.

Die nachklassische Musik kam darüber nicht zu kurz: eine Frankfurter Schumann-Stunde brachte unter Rosbaud in schönster Fassung acht Frauenchöre, die Pfitzners Orchestrierung zu einer wundervollen Einheit verschmolzen hat. Mit Schumanns „Nachtlied" und Brahms' Serenade verabschiedete sich Paul Belker, dessen verantwortungsbewußter und tatenfroher Führung des Funkchors man sich dankbar erinnert. Bleibt noch von Stuttgart die vollendete Wiedergabe des Oktetts von Schubert (durch das Salzburger Mozart-Quartett mit Dreisbach, Gräser, Bartzsch und Bayer in den Kontrabaß- und Bläserstimmen) und eine im vollen Zauber ihrer Naturromantik erblühende Frankfurter Aufführung der 2. Sinfonie von Brahms unter Rosbaud zu erwähnen.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Der heutige Rückblick hat in der Julimitte einzusetzen, und da ich diese Chronik absichtlich nicht nach Tagebuchnotizen, sondern an Hand der Programme schreibe und bei ihrem erneuten Durchblättern mich einzig auf die Erinnerung verlasse, darf die folgende Auslese (mag sie immerhin subjektiv sein) wenigstens insofern als ein Maßstab gelten, weil die angeführten Leistungen leicht ins Gedächtnis zurückzurufen waren.

An ihrer Spitze steht eine Schallplattenaufnahme der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" (Berliner Staatskapelle), die Karl Mucks überlegene und vorbildliche Künstlerschaft eindringlich belegt; durchgearbeitet bis ins geringste Detail und zuverlässig in ihrer Sicherheit des Vortrags (Tempo) ist sie ein Muster echten Wagnerstiles.

Johannes Strauß (Berlin) bestritt eine Chopin-Stunde, die es auf formale Abwechslung absah; über verschiedene Dinge der Darstellung konnte man auch anderer Meinung sein. Die „Eigenwilligkeit" ist bei Chopin-Interpretationen — trotz des „Rubato" — nicht weniger problematisch als bei anderen großen Meistern. Sicherlich geht Strauß an derartige Aufgaben mit großem Ernst heran, aber manchmal schien dieser „Ernst" vorzuwalten und damit Chopins musikalische Poesie einzuengen.

Einen außergewöhnlich befähigten Koloratursopran stellte Otto Ebel von Sosen in einem seiner Hannoverschen Schloßkonzerte vor; Lotty Meyer-Burghardt ist ihr Name, den man (d. h. auch die Sendeleitung) sich merken darf.

Kurt Gerecke erschien mit Klavierwerken von Mozart und Liszt; mir ist davon heute nur noch der „Sprung" im Finale der h-moll-Sonate" des letzteren erinnerlich.

Einen angenehme Ausblicke eröffnenden Streifzug durch alte und neue Hamburgische Kunst in Wort und Musik unternahm Eigel Kruttge; da er mit Reinhard Keiser und William Brade begann, hatte er die Sache von vornherein auf ein gutes Fundament gestellt. Die „Tanz-Suite für Streicher" von Brade war übrigens eine Ursendung und so erfolgreich, daß der Funk in dieser Richtung gern noch weiterstöbern könnte.

Johannes Röder brachte inzwischen auch die „C-dur-Sinfonie" von Georges Bizet heraus, ein Stück echter Unterhaltungsmusik, vorausgesetzt, daß man diesen Begriff nicht enger faßt als ihm zukommt; das erstaunliche an Bizets Sinfonie ist weniger ihr sinfonischer Charakter (falls man davon überhaupt reden kann) als ihre durchsichtige Satztechnik, die so gar nichts „Schwitzendes" hat und nicht leichtfertig wirkt.

Werner Trenkners „Variationensuite über eine Lumpensammlerweise" hatte in dieser Nachbarschaft keinen leichten Stand, denn hier scheint der „Witz" aus der Materie des Orchesterklanges heraus entwickelt; das ist eine Möglichkeit, aber andere Gestaltungsprinzipien (aus dem Melodischen und Rhythmischen heraus) führen doch wohl tiefer in die Musik hinein.

Richard Beckmann und Gerhard Gregor spielten zweiklavierige Kompositionen von Iwan Knorr und Felix Petyrek; Knorrs „Variationen und Fuge über ein russisches Volkslied" — das Lied der Wolgaschlepper — ist nach der Methode geschrieben, daß man ja alles variieren kann, die Frage ist nur, ob so etwas dann ein organisches Kunstwerk wird; da man mit Knorrs Thema ganz bestimmte Vorstellungen verbindet, fällt es dem Hörer schwer, diesen Variationswegen zu folgen, da sie die „Vorstellungen" weitgehend entkräften, zumindest verändern. Petyreks „Konzertetuden" sind fesselnde Klangspiele.

Hans Reimann und Kurt Schröder hatten einen „Fliegenden Koffer" vollgepackt mit „Märchengestalten der Völker in ihrer Musik". Der Dienstmann — um im Bilde zu bleiben—, der den Koffer zum Hörer hinschleppte, war Gustav Adolf Schlemm (mit dem Großen Orchester); als er ihn öffnete, flogen ihm (und uns) Werke von Humperdinck, Grieg, Sibelius, Ravel, Delius, Tschaikowsky, Kodaly, Richard Strauß entgegen; es haftete ihnen gelegentlich etwas improvisatorisches an; dafür war Reimanns Manuskript aber eine „funkische Virtuosenleistung".

In einer Liederstunde setzten sich Eva Schlee (Sopran) und Bernhard Jakschtat für neue Versuche lyrischer Gestaltung ein; die „Zwei Spielleut'" von Wilhelm Hacker waren ein guter Griff.

Eine reizende Vertonung des geliebten „Struwelpeter" Heinrich Hoffmanns ist Norbert Schultze, dem Komponisten des „Schwarzen Peter", gelungen; sie wurde als sonntägliches Kindermärchen aufgeführt und hat auch den großen Kindern (wie z. B. dem Unterzeichneten) viel Freude bereitet.

Gerhard Hüsch erschien als willkommener Serenadensänger im „Klingenden Garten". Als „Novität" hatte er „Vier Orchesterlieder" von Kurt Gillmann mitgebracht, hymnisch sich steigernde Gesänge; in denen sein wohllautender Bariton sich prächtig entfalten konnte, und die gleichzeitig auch das Orchester (unter Röder) vor dankbare Aufgaben stellten.

Zum 30. Todestag Edvard Griegs führte Hamburg eine sehr würdige Gedenkfeier durch (Thorkild Noval, Birger Hammer als Gäste; Manuskript von Herbert Scheffler; Leitung Röder). Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Dankenswert vermittelte unser Sender im August wiederum drei Übertragungen der Münchner Festspiele: „Meistersinger" und „Figaros Hochzeit", die beide Karl Böhm (Dresden) mit dem Feuer seines musikan-

Vom rein künstlerischen Standpunkt aus wurde die Aufführung von Händels Fest-Oratorium zu einem glanzvollen Höhepunkt des XII. Deutschen Sängerbundesfestes in Breslau

schreibt Dr. Waldemar Rosen in den „Leipziger Neuesten Nachrichten" vom 1. August d. J. Er fährt fort: „Wenn die Riesenausmaße der Jahrhunderthalle, die bis zum letzten Platz gefüllt war — Hunderte von Hörern standen in den Gängen — die geschlossene akustische Wirkung des Orchesterklanges ein wenig beeinträchtigte, so wurde doch der monumentale Charakter dieser von heroischen Energien erfüllten Musik in bezwingender Weise erfaßt. Dieses Gelegenheitsoratorium des deutschen Meisters, das er zur Siegesfeier nach dem Krieg der Engländer gegen die Schotten schrieb (wobei er teilweise Stücke aus früheren Oratorien verwendete), behandelt, ohne den eigentlichen historischen Anlaß zum Vorwurf zu nehmen, Kampf und Sieg eines Volkes in einer allgemein gültigen textlichen Fassung. Man erlebt hier also den kämpferischen Händel in einer besonders reinen Ausprägung . . ."

Georg Friedrich Händel

FEST-ORATORIUM

(Gelegenheits-Oratorium von 1746)

in drei Teilen

Bearbeitet und herausgegeben von

FRITZ STEIN

Soli: Sopran, Tenor, Baß. Chor: 2 gem. Chöre. Orchester: 3 Trompeten (3 Posaunen) 3 Hörner, 2 Oboen, Fagott, Pauken, Streichquintett, Cembalo, Orgel

Klavierauszug mit Text Edition Breitkopf 5640 Rm. 7.50

Chorst. je Rm. 1.20 / Orchestermaterial nach Vereinbarung

Uraufgeführt im Berliner Sportpalast am 5. Juni 1935 im Rahmen der Berliner Kunstwochen und als Abschluß des Deutschen Händelfestes

Ergänzend sieht die deutsche Sängerzeitung „Die Tonkunst" in der Aufführung gerade an dieser Stelle ein Bekenntnis zum Oratorium, bedeutsam als Kundgebung des Willens, daß der Deutsche Sängerbund nicht einseitig den Männerchor ohne Begleitung pflegen möchte; gerade er könne dem vielfach so traurig darniederliegenden Oratorienwesen mit seinen reichen Mitteln wieder aufhelfen und damit einen Dienst nicht nur an dieser Kunstgattung, sondern an unseren Großmeistern und damit an der deutschen Seele verrichten.

Weitere Aufführungen haben stattgefunden in Beuthen (Oberschlesien), Breslau, Dresden, Düsseldorf, Eisleben, Elsterberg, Frankfurt am Main, Hamburg, Hof, Jena, Jever, Koblenz, Lahr in Bayern, Mittweida, München, Oberhausen, Oldenburg, Rheine in Westfalen, Solingen, Stuttgart, Wiesbaden und Zürich.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

Breitkopf & Härtel in Leipzig

tischen Gestaltungsvermögens leitete, und der von Clemens Krauß sorgfältig und durchsichtig betreute „Rosenkavalier". Das sind so die Spitzenpunkte einer, sommerlich doch wohl „gelösten" Pragrammfolge.

In den Orchesterkonzerten gab es manche Sendung, die in der Beschriftung anreizend auf den Hörer wirken mußte, weil ihm, im Titel schon zusammengefaßt, eine interessierende Vortragsfolge versprochen wurde. Wenn sich nun noch eine erstklassige Wiedergabe hinzuschlägt, so kann man gewiß sein, daß die Sendung auch verwöhnterem Anspruch genügt. So brachte der auffallend beschwingt und leicht dirigierende Siegfried Scheffler „Südwärts schweift der Blick", was besagen will, wie sehr deutsche Tonsetzer aller Zeiten der Sehnsucht nach Italien folgten. Geboten also wurde italienisch gefühlte Klassik von Mozart, Beethoven, Schubert an über Webers selten gehörte Romanze (empfehlenswert!) für Flöte und Orchester zu Liszt, Hugo Wolf und der wundervollen Romfahrt aus Pfitzners „Armer Heinrich". Abschluß waren die Abwandlungen über „funiculi-funicula" Straußens. Hervorragende Solisten: Martha Martensen, Gruber-Bauer, Vogel und der Pianist Schmidt. Bestechend auch die Überschrift zu dem von Karl List geleiteten Sonntagskonzert „Abgelehnte Meisterwerke". Erstaunlich (und für uns Lebende doch ein Beachtung heischender Hinweis!), was da alles seinerzeit „abgelehnt" worden ist!! Mozart, Schubert, Weber, Berlioz, Rossini, Verdi, Wagner, Bizet, Bruckner, d'Albert: also so ziemlich alles, was heute Namen, Klang und Rang hat und mit an der Spitze unserer Meister steht. Ludwig Kusche streute der Geschichten viele über den Musiker und seinen dornenvollen Weg zum Erfolg ein. Heute sind's Lächerlichkeiten geworden, Intrigenwirtschaft und die „böse" Presse die Menge! Übrigens folgte dem Pariser Mißerfolg der Carmen am 3. März 1875 wenige Monate schon darauf am 23. Oktober 1875 die triumphale Rechtfertigung der Carmen in — Wien, die Brüssel Anfang 1876 bestätigte; Paris zappelte hinterdrein erst am 21. April 1883! Ein Wort noch über die „böse" Presse. Gewiß spukten in ihr die bösartigen Gespenster Neid, Mißgunst, Nichtkönnen und Nichtverstehenwollen. Dies zugegeben, drängt sich doch ein Gedankengang ins Hirngefüge. Wo blieb (damals!!) das — selbständige Urteil des verehrlichen Publikums?? Man spinne diesen Gedankengang; alles andere erübrigt sich.

Zeitgenössisch Schaffen in den (doch nicht allzu große Kreise erfassenden) Orchesterkonzerten am Nachmittag zu pflegen, ist der Fortsetzung wert. Da kamen die von Elisabeth Hallstein verinnerlicht gesungenen „Rautendelein"-Lieder von Heinz Wimmer, die ob ihrer geschwungenen Gesangslinie, ob ihres warmen Empfindens ausgezeichneten Eindruck hinterließen. Das chorische Liederspiel „Tanz rüber, tanz nüber" von Hellmuth Baentsch gibt sich volkstümlich, klar. Aus härterem Holz geschnitzt ist Ernst Schliepes Variationensuite, in der ein Gluckthema rhythmisch wie harmonisch neuzeitlich abgewandelt wird. Uns schien aber, daß mehr Proben nötig gewesen seien! Von dem zweistündigen Orchesterkonzert, das Werkwahl aus Eduard Künneckes Schaffen brachte, hörte ich die drei Orchesterstücke „Flegeljahre" (nach Jean Paul); der formale Aufbau wie die Erfindung sind hier bedeutend wertvoller als das stilistisch doch zu zerrissene Klavierkonzert, das Willy Stech virtuos spielte. Eine prächtige Arbeit ist der Liederzyklus „Aus des Knaben Wunderhorn" (Soli, Chor und Instrumente) von Siegfried Scheffler. Weiter zu empfehlen ist das vom Zernick-Quartett vollendet vorgetragene D-dur-Streichquartett Humperdincks; meisterhaft erdacht und durchgeführt. Zu Ehren des 65jährigen Siegmund von Hausegger eine pfleglich behandelte Konzertstunde mit Frühgesängen, den Bratschenliedern und chorischen Volksliederbearbeitungen des Gefeierten. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Bei der Reichskulturkammer ist ein Devisen-Referat eingerichtet worden, dem in Zusammenarbeit mit den zuständigen Reichsbehörden insbesondere die Schaffung von Überweisungsmöglichkeiten für Gagen von Artisten, Bühnenkünstlern und Musikern und die Überweisung der Tantiemen aus Urheberrechten, aus Übersetzungen und aus den sogenannten „großen" und „kleinen Rechten" zufällt. Anfragen und Anträge von Mitgliedern der in der Reichskulturkammer zusammengefaßten Einzelkammern sind künftig an den Präsidenten der Reichskulturkammer (Referat Devisen), Berlin W 35, Am Karlsbad 10, zu richten. Die Geschäftsräume des Devisen-Referats befinden sich Berlin W 9, Linkstraße 37, III, rechts. — Die Ausstellung von Dringlichkeitsbescheinigungen für Auslandsreisen durch die Einzelkammern der Reichskulturkammer als öffentlich-rechtliche Berufsvertretungen verbleibt bis auf weiteres bei den Einzelkammern. Das gleiche gilt für die Stellungnahme der Einzelkammern zu Anträgen, die bei den Devisenstellen eingebracht werden.

Aus gegebener Veranlassung wird erneut darauf hingewiesen, daß alle Konzerte inländischer Künstler im Ausland und alle Konzerte ausländischer Künstler im Inland genehmigungspflichtig sind.

Komponitionen von

Max Trapp

im Verlage von

F. E. C. Leuckart, Leipzig C 1

Op. 6 **Drei Lieder** für Gesang und Klavier

Op. 9 **Fünf Lieder** für Gesang und Klavier

Op. 13 **Nocturne** für Orchester
(18 Min.) Bisher über 30 Aufführungen

Op. 21 **Konzert f. Violine u. Orchester**
(34 Min.) Im Repertoire u. a. v. Gustav Havemann, Martha Linz, B. Hamann.

Op. 25 **Sonate** für Klavier
Das formal meisterlich in drei Sätzen gestaltete Werk ist eine Art linearer, tonal frei erweiterter Debussy. (ZFM)

Op. 30 **Sinfonische Suite** für Orchester
(20 Min.) Über 40 Aufführungen
Ein Werk, das die Genialität von Trapps Erfindungsgabe in helles Licht stellt.

Op. 32 **Konzert für Orchester**
(25 Min.) In raschem Siegeszug hat diese Schöpfung die Konzertsäle des In- und Auslandes erobert und über 80 Aufführungen erlebt.
Taschenpartitur Mk. 3.—

Op. 33 **Symphonie Nr. 5** (F-dur)
(31 Min.) Die vielen Annahmen für den kommenden Konzertwinter bestätigen, daß die Symphonie als gewichtiger Beitrag für die Weltgeltung deutscher Musik anzusehen ist.
Taschenpartitur Mk. 4.—

In Vorbereitung:

Op. 34 **Konzert für Violoncello mit Orchesterbegleitung**
(19 Min.) Caspar Cassadó wird das Cellokonzert in sein Repertoire aufnehmen.

Ansichtssendungen bereitwilligst!

MAX TRAPP

op. 24. SYMPHONIE Nr. 4
Dauer: 36 Minuten
Besetzung: 3 fach Holz, 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., Tuba, Pk. und Becken, 1 Sp., Streicher 19 Aufführungen
. . . Ein machtvolles Werk, stark an dramatischem Temperament und Erfindung. Trapp ist einer unserer bedeutendsten Komponisten, ein echter deutscher Künstler. *Der Angriff.*

op. 26. KLAVIER-KONZERT
Dauer: 30 Minuten
Besetzung: 2 fach Holz, 2 Hr., 2 Trp., 1 Pos., 1 Tuba, Pk., Schlagz., Streicher, 33 Aufführungen
Klavier-Auszug RM 7.50
. . leidenschaftl. u. stimmungsvoll aufgebaut. *Hamb. Anz.*
. . . Es ist unsagbar viel Schönes in diesem Konzert *Het Vaterland-Haag*
. . stark an Eigenständigkeit der Tonsprache des Meisters. *Schweizer Musik-Zeitung.*

op. 27. DIVERTIMENTO für Kammer-Orchest.
Dauer: 20 Minuten
Besetzung: 1 fach Holz, Hr., Trp., Pos., Tuba, Pk., Streicher (wenigsten je 2). 60 Aufführungen (14 Sender)
. . dieses bedeutende Werk durchpulst in gesunder Linearität eine gewaltige, von energischem Formwillen gebändigte Naturkraft. *Allgemeine Musik-Zeitung*
. . . Trapp läßt in fünf knappen Sätzen heitere Schönheit und Sonnenanmut aufblühen. *Signale*

Verlangen Sie Partituren bezw. Klavier-Auszug zur Ansicht in Ihrer Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag

ERNST EULENBURG, LEIPZIG C 1

NEUERSCHEINUNGEN:

HANS SCHAEUBLE

Op. 19 MUSIK FÜR STREICHQUARTETT
Kleine Partitur . . . . RM 2.50
Stimmen . . . . RM 6.—

Op. 20 MUSIK FÜR KLEINES ORCHESTER
Zeitdauer: 16 Minuten. Material nach Vereinbarung

Op. 21 FÜNF CHÖRE A CAPPELLA
für vierstimmigen gemischten Chor nach Worten von Rudolf Pestalozzi
Partitur Nr. 1—4 . . . . je RM 1.80
Nr. 5 . . . . RM 2.50
Partitur als Chorstimmen
Nr. 1—4 . . . . je RM —.50
Nr. 5 . . . . je RM —.75

LIED IM VOLK

Eine monatliche Folge neuartiger Sing- und Spielmusiken in Einzelblättern herausgegeben von WALTER BERTEN
Soeben erschienen:
1. „Nun sei uns willkommen". Ein altes Weihnachtslied
2. „Waldvögelein" (Ich geh durch einen grasgrünen Wald)
3. „Schlaf, Kindlein schlafe". Frei nach J. P. A. Schulz
Partitur . . . . je RM —.60
Begleitstimmen (Komplett) . . . . . . RM —.60

MAX TRAPP

Op. 15. SYMPHONIE NR. 2 H-MOLL
Spieldauer: 37 Minuten

Material nach Vereinbarung

Ed. Bote & G. Bock G. m. b. H., Berlin W 8

Die Anträge ſind rechtzeitig bei der Auslandsſtelle der Reichsmuſikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19, ſchriftlich einzureichen. Auch alle im Inland beabſichtigten Veranſtaltungen ausländiſcher Künſtler, auch wenn dieſe die Mitgliedſchaft der Reichsmuſikkammer beſitzen, ſind rechtzeitig bei der Auslandsſtelle der Reichsmuſikkammer anzumelden.

Für die von der Reichsmuſikkammer in Fortſetzung der Tonkünſtlerverſammlungen des ADMV geplanten jährlichen 4 Muſiktagungen ſind Einſendungen an die Reichsmuſikkammer, Berlin SW 11, Bernburgerſtr. 19, zu richten, die mit dem Kennwort „Für die Muſiktagungen" zu verſehen ſind und von den Komponiſten ſelbſt ſtammen müſſen.

Bei der Ankündigung der diesjährigen Staatlichen Chorleiter-Lehrgänge war für das Schulungslager in der Gegend von Frankfurt/Main der genaue Ort noch nicht bekanntgegeben. Es ſteht nunmehr feſt, daß dieſes Lager in der Jugendherberge Schloßborn/Taunus vom 4.—9. Okt. durchgeführt wird. Der Geſamtplan umfaßt alſo folgende Chorleiterlehrgänge im Herbſt 1937: 20.—25. September Grenzlandſchule Jablonken, Kr. Ortelsburg, Leiter: Prof. Paul Dehne; 4.—9. Oktober Jugendherberge Polle-Weſer, Leiter: Prof. Dietrich Stoverock; 4. bis 9. Oktober Jugendherberge Schloßborn/Taunus, Leiter: Prof. Dr. Joſ. Müller-Blattau; 11. bis 23. Oktober Staatlicher Chorleiterlehrgang für fortgeſchrittene Chordirigenten an der Berliner Hochſchule für Muſik, Leiter: Prof. Dr. Fritz Stein.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auf Veranlaſſung von Dr. Goebbels wird der Sängerbund Niederſachſen zum Erntedankfeſt auf dem Bückeberg einen Maſſenchor von 20 000 Sängern ſtellen.

Beim diesjährigen Donaueſchinger Muſikfeſt (25. und 26. September) wird das NS-Reichsſymphonie-Orcheſter mitwirken. Damit beginnt ein erfreulicher neuer Abſchnitt dieſer feſtlichen Veranſtaltungen!

Unter Leitung von Univerſitätskantor Friedrich Rabenſchlag findet vom 11.—18. Oktober eine Heinrich Schütz-Singwoche in Leipzig ſtatt.

Am 4. und 5. Dezember feiert Münſter i. W. ſein traditionelles Cäcilienfeſt. Es bringt Aufführungen von Beethovens „Missa solemnis", Bachs Brandenburgiſchem Konzert Nr. 2, und Geſänge mit Orcheſterbegleitung aus Liſzts „Fauſt-Sinfonie".

Die Neue Deutſche Bachgeſellſchaft hat zur Feſtſtadt ihrer nächſtjährigen Veranſtaltung Leipzig beſtimmt. Das 25. Deutſche Bachfeſt findet vom 23. bis 25. April 1938 ſtatt.

Heidelberg kündigt für die Zeit vom 28. bis 31. Mai 1938 ein Haydn-Schumann-Feſt an, deſſen Höhepunkt die Aufführung der „Schöpfung" bilden wird.

Der Spielplan der Zoppoter Richard Wagner-Feſtſpiele 1938 (17. Juli bis 4. Auguſt) liegt bereits vor: „Lohengrin" kommt am 19. und 21. Juli, „Rheingold" am 24. Juli und 2. Auguſt, „Walküre" am 26. Juli, „Siegfried" am 28. Juli und „Götterdämmerung" am 31. Juli und 4. Auguſt zur Aufführung. Die Geſamtleitung liegt wieder bei Generalintendant Hermann Merz.

Die Stadt Mannheim plant für den Herbſt 1938 ein großes Brucknerfeſt. Die Geſamtleitung wird GMD Carl Elmendorff übernehmen.

Im kommenden Jahr kann der Eſſener Muſikverein auf ſein hundertjähriges Beſtehen zurückblicken. Aus dieſem Anlaß wird im März 1938 ein viertägiges Muſikfeſt veranſtaltet werden, in deſſen Rahmen Werke der klaſſiſchen Muſikliteratur unter Mitwirkung namhafter Soliſten zur Aufführung kommen werden. Das Muſikfeſt wird unter Leitung der früheren Dirigenten des Muſikvereins, Fiedler, Abendroth und Schüler, ſtehen.

Das 3. Internationale Zeitgenöſſiſche Muſikfeſt Baden-Baden findet vom 22. bis 25. April ſtatt.

Zur Feier der 150. Wiederkehr des Uraufführungstages von W. A. Mozarts „Don Juan" am Prager Landestheater (29. Oktober) werden in den Tagen vom 23. bis 31. Oktober große Mozart-Feſtlichkeiten in Prag ſtattfinden, die gemeinſam von den deutſchen und tſchechiſchen Prager Muſikkreiſen ins Werk geſetzt werden ſollen. Neben Feſtaufführungen der Oper „Don Juan", Feſtaufführungen anderer Mozart-Opern, ſind ein orcheſtrales Mozart-Feſtkonzert, ein Mozart-Kammerkonzert, eine Feier in der „Bertramka", wo Mozart bekanntlich die Kompoſition des „Don Juan" beendete, eine Mozart-Ausſtellung ſowie Konzerte des Kammermuſikvereins u. des Staatskonſervatoriums geplant. Künſtleriſche Mittler werden das Prager Deutſche Theater, das Tſchechiſche Staats- und Nationaltheater, der Deutſche Kammermuſikverein, das Staatskonſervatorium, die Prager Mozartgemeinde und zahlreiche Soliſten ſein. Im Rahmen der Feſtveranſtaltungen findet die feierliche Enthüllung der renovierten Gedenktafel an dem Hauſe am Prager Kohlmarkte, in dem Mozart gewohnt hat, ſtatt.
U.

Bei den Veranſtaltungen der ſudetendeutſchen Muſikfeſttage in Teplitz-Schönau wirken u. a. auch folgende reichsdeutſche Künſtler mit: GMD Wüſt (Berlin), Kammerſänger Hauſchild (Berlin), Gertrude Pitzinger (Berlin), Rudolf Watzke (Berlin),

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand
LONDON W.C. 2

„Ein eminent kluges u. prakt. Werk"

EMIL FREY

Bewußt gewordenes Klavierspiel

und seine technischen Grundlagen, Anhang: Drei Etüden für die rechte Hand von Cramer, Clementi u. Chopin, tastenbildlich genau symmetrisch für die linke Hand bearbeitet. Rm. 5.—

Hier haben wir endlich ein Werk, welches mit allen veralteten Zwangsvorstellungen aufräumt und die für das heutige Klavierspiel nützlichen (weil zweckmässigen) Bewegungsarten in übersichtlicher und knapper Form darstellt und mit geistreich erfundenen Übungsbeispielen illustriert. Béla Bartok.

Ein eminent kluges und praktisches Werk, das jedem Pianisten dienen will und kann, sowohl dem in technischen Nöten befindlichen als auch dem Virtuosen. Kurt Herrmann.

Bei Frey war von vornherein die Gewähr vorhanden, daß er uns nur Wertvolles zu sagen hätte. Meine hochgespannten Erwartungen sind aber übertroffen in jeder Hinsicht. Die Pädagogik von Frey legt sich nicht auf irgend eine Methode fest, sondern besteht aus Erörterungen, Ratschlägen, Winken, die direkt aus der Praxis entstanden sind. Endlich mal etwas ganz Positives und Klares über das Oktav- und Akkordspiel, vielleicht der Höhepunkt des Werkes. Anderes wirkt verblüffend durch die Originalität der Darstellung. Das Ganze hat etwas ungemein Wohltuendes, nirgends Aufdringliches. Man muß Frey außerordentlich dankbar sein, daß er uns seine wertvollen Geheimnisse verraten hat. Willy Rehberg, Mannheim.

Durch jede Musikalienhandl. sowie direkt v. Verlag zu beziehen

Gebr. HUG & CO., Leipzig / Zürich

Deutsche Musikbücherei

Band 57

Ludwig Schemann

Martin Plüddemann und die deutsche Ballade

Mit 1 Bildnis und 1 Facsimile
8°, 170 S.
Ballonleinen Mk. 4.—

Der bekannte Gobineau-, Cherubini- und Wagner-Forscher feiert soeben seinen 85. Geburtstag! Wie er für die drei Meister kämpfte und den Weg zu ihrem Verständnis bereitet hat, so setzte er sich mit gleich glühender Liebe und tiefstem Verständnis für einen noch immer viel zu wenig gekannten deutschen Musiker und eine zu Unrecht gering geachtete deutsche Kunstgattung ein: Für Martin Plüddemann und die deutsche Ballade! Die vorliegende Buchausgabe ist sein eindringl. Mahnruf!

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Von deutscher Musik

Band 59

Cosima Wagner

Briefe an Ludwig Schemann

Herausgegeben von Bertha Schemann

Mit 1 Bildnis und 1 Facsimile
8°, 84 S.
geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Zum 100. Geburtstag der Bayreuther Meisterin (25. Dez. 1937), zum 85. Geburtstag des getreuen Bayreuth-Kämpfers (16. Okt. 1937) konnte uns keine sinnigere Gabe beschert werden, als diese Briefe Cosima Wagners aus den Jahren 1877—1902, die die Tochter des greisen Gelehrten soeben der Öffentlichkeit übergibt. Es sind schönste Zeugnisse des geistigen Reichtums der seltenen Frau, und zugleich der engen Verbundenheit Ludwig Schemanns mit dem Lebenswerk des Meisters.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Prof. Petyrek (Stuttgart), die Pianiſtin Renate Lang (Stuttgart) u. a. m. U.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der ſeit zehn Jahren beſtehende Kamillo-Horn-Bund veranſtaltete in Leipzig ſeine Hauptverſammlung mit anſchließendem Vortragsabend Alfred Pellegrinis über „Parſifal".

Wilhelm Furtwängler übernahm den Ehrenvorſitz der zur Förderung des Pfitznerſchen Schaffens gegründeten Berliner Hans Pfitzner-Geſellſchaft, der die NS-Kulturgemeinde von ihren Veranſtaltungen alljährlich ein Orcheſter- und zwei Kammermuſikkonzerte zur Verfügung ſtellen will. Die Berliner Geſellſchaft leitet Wilhelm Matthes.

Am 18. und 19. September jährte ſich die Gründung des Deutſchen Sängerbundes in den ehemaligen „Reichshallen" in Koburg zum 75. Male.

Das Grenzlandtreffen der Gemiſchten Chöre in Marienburg (28. und 29. Auguſt), geſtaltete ſich, bei ſtärkſter Beteiligung der Oſtmark, zu einer machtvollen Kundgebung.

Im Rahmen des deutſch-italieniſchen Kulturaustauſches bietet das Konſervatorium der Reichshauptſtadt durch Abhaltung von Sonderkurſen italieniſcher Künſtler Gelegenheit, italieniſchen Stil und die Art der Meiſter kennenzulernen. Den erſten Sonderkurs hielt vom 20. Auguſt bis 20. September der Celliſt und Lehrer am Staatlichen Konſervatorium der Stadt Rom, Prof. Enrico Mainardi. Einen weiteren übernimmt der italieniſche Geſangsmeiſter Prof. Luigi Scolari vom 15. Auguſt bis 15. Oktober.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Hans Erben iſt als Leiter der Meiſterkurſe für Geſang verpflichtet worden, die allmonatlich im Rahmen der „Oberſchleſiſchen Muſikkurſe" (Leitung Rich. Lamza) in Beuthen ſtattfinden.

Der Eſſener Pianiſt und Leiter einer Fachklaſſe für Klavier an den Eſſener Folkwangſchulen, Hermann Drews, folgt einer Berufung an die Staatliche Hochſchule für Muſik in Köln.

Der neue Oberſpielleiter der Breslauer Oper, Heinrich Köhler-Helffrich, iſt für den dramatiſchen Unterricht an der Schleſiſchen Landesmuſikſchule verpflichtet worden.

Edward Weiß iſt als Leiter der Sonderklaſſe für Klaviervirtuoſen an das Klindworth-Scharwenka-Konſervatorium in Berlin berufen worden.

Die Geigenkünſtlerin Alma Moodie wurde als Leiterin einer Meiſterklaſſe an die Muſikhochſchule in Frankfurt/M. berufen.

Flensburg eröffnet im Oktober eine „Muſikſchule für Jugend und Volk", die der Vereinheitlichung und Pflege deutſcher Volksmuſik und der Muſikerziehung der Jugend dienen ſoll. Die Lehrkräfte werden aus der Privatmuſiklehrerſchaft herangezogen.

Auch in Hannover ſteht die Gründung einer „Muſikſchule für Jugend und Volk" bevor.

Die bisherige Städtiſche Muſikhochſchule in Mainz erhielt die Bezeichnung „Peter Cornelius-Konſervatorium der Stadt Mainz".

Die Orcheſterſchule der Sächſiſchen Staatskapelle zu Dresden wird mit Wirkung vom 1. Oktober ab mit dem früheren Krantzſchen Konſervatorium zu einem Konſervatorium der Landeshauptſtadt Dresden umgeſtaltet. Der oberſte künſtleriſche Leiter der Orcheſterſchule, GMD Prof. Dr. Karl Böhm, wird auch der neuen Anſtalt vorſtehen, deren Leitung Direktor Dr. Meyer-Gieſow und Kammermuſiker Tröbes übernehmen. Lehrerkollegium und Schüler der bisherigen OSK. werden ſämtlich in die neue Anſtalt überführt.

Die mit Unterſtützung des ſächſiſchen Freiſtaates ausgebaute Gewerbeſchule zur Ausbildung der Muſikinſtrumentenbauer in Markneukirchen iſt jetzt zur „Reichsfachſchule für Orcheſterinſtrumentenbau" umgewandelt worden. Die Schule iſt dem Reichsinnungsverband des Muſikinſtrumentenmacherhandwerks in fachlicher Hinſicht unterſtellt. Die Ausbildung der Lehrlinge erfolgt nach neuen, vom Reichsinnungsverband ausgearbeiteten Grundſätzen.

Ein Schulungslager für Privatmuſikerzieher wird vom 10. bis 16. Oktober von der Fachſchaft Muſikerziehung der Reichsmuſikkammer in Hamberge/Mecklenburg unter Leitung von Dr. K. F. Hirſchmann, Breslau, durchgeführt, der der fachlichen, volksmuſikaliſchen und weltanſchaulichen Schulung dienen ſoll.

Die Kantorei des Landeskonſervatoriums der Muſik zu Leipzig unternahm unter der Leitung von Johann Nepomuk David eine Reiſe, die durch die Städte Hamburg, Bremen, Verden a. d. Aller, Hannover und Halberſtadt führte. In kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen kamen Werke von Schütz, Buxtehude, Bach, Bruckner und David zur Aufführung.

Die mit der Preußiſchen Akademie der Künſte verbundenen Meiſterſchulen für muſikaliſche Kompoſitionen haben bekanntlich die Beſtimmung, ihren Schülern Gelegenheit zur weiteren künſtleriſchen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meiſters zu geben. Sie werden geleitet von Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Prof. Dr. Gerhard von Keußler und Prof. Max Trapp. Die Aufnahme für das Winterſemeſter 1937/38 findet Anfang Oktober ſtatt, und zwar unmittelbar durch die Meiſter. Auskunft erteilt das Büro der Preußiſchen Akademie der Künſte, Berlin W 8, Pariſer Platz 4.

Aachen: Städtische Konzerte 1937/38

Leitung: Generalmusikdirektor **Herbert von Karajan**

Serie A (mit öffentl. Hauptprobe)

I. 6./7. Oktober: Liszt, Klavierkonzert, A-Dur / Strawinski, Feuervogel-Suite (zum 1. Male) / Schubert, Siebte Symphonie, C-Dur — Solist: Adrian Aeschbacher, Berlin

II. 17./18. Nov.: Beethoven, „Missa solemnis" — Solisten: Ria Ginster, Frankfurt a. M. (Sopran), Lore Fischer, Berlin (Alt), Josef Witt, Braunschweig (Tenor), Fred Drissen, Berlin (Baß)

III. 15./16. Dez.: Brahms, Konzert für Violine und Violoncell, a-moll / Bruckner, Achte Symphonie, c-moll — Solisten: Georg Kulenkampff, Berlin (Violine), Tibor de Machula, Berlin (Violoncell)

IV. 5./6. Jan.: Cherubini, Anacreon-Ouvertüre / Beethoven, Klavierkonzert, G-Dur / Ravel, Daphnis u. Cloe, Ballett-Suite (zum 1. Male) / Berlioz, Symphonie fantastique — Solist: Wilhelm Backhaus, Berlin

V. 30./31. März: Joh. Seb. Bach, „Die Matthäus-Passion" — Solisten: Erika Rokyta, Wien (Sopran), Traute Börner, Berlin (Alt), Karl Erb, Ravensburg (Evangelist), Prof. Johannes Willy, Frankfurt a. M. (Jesus), W. Höfermeyer, Aachen (Baß) — Orgel: Dr. Hans Klotz, Aachen

VI. 27./28. April: Beethoven: „Neunte Symphonie", d-moll — Solisten: Helene Fahrni, Leipzig (Sopran), Yella Hochreiter, Stuttgart (Alt), Henk Noort, Düsseldorf (Tenor), Rudolf Watzke, Berlin (Baß)

Drei Städtische Kammermusiken:

I. 27. Oktober: Das Grümmer-Quartett

II. 10. November: Klavier-Abend Edwin Fischer

III. 9. März: Das Calvet-Quartett

Serie B (ohne Hauptprobe)

I. W. Jerger: Symphonische Variationen (Deutsche Uraufführung) / Bruch: Violinkonzert, g-moll / A. Casella: Scarlattiana (zum 1. Male) / Schumann: Rheinische Symphonie — Solistin: Nora Ehlert (Violine)

II. G. Göhler: Passacaglia (zum 1. Male) / Mozart: Konzert für zwei Klaviere, Es-dur / F. Delius: Brigg fair (Rhapsodie) / Beethoven: Siebente Symphonie — Solisten: Gebrüder Scholz (Klavier)

III. Mozart: Symphonie, D-dur / Liszt: Totentanz (Klavierkonzert) / Smetana: Die Moldau / Verdi: Ouvertüre „Macht des Schicksals" — Solist: Rolf Langnese (Klavier)

IV. H. Unger: Vier Landschaften (Faust) (zum 1. Male) / Boccherini: Cellokonzert / Ravel: Boléro / Tschaikowsky: Vierte Symphonie — Solist: Benedetto Mazzacurati

V. M. de Falla: Drei Tänze aus „Dreispitz" (zum ersten Male) / Spohr: Violinkonzert Nr. 7 (e-moll) / Moussorgsky: Bilder einer Ausstellung (zum 1. Male) / Beethoven: Achte Symphonie — Solist: Helmut Zernick (Violine)

VI. F. Röhrig: Ouvertüre (zum 1. Male) / Schubert: Symphonie, B-dur / Trenkner: Violinkonzert (zum 1. Male) / Respighi: Pini di Roma — Solistin: Isabella Schmitz (Violine)

VII. W. Maler: Flämisches Rondo (zum 1. Male) / Brahms: Klavierkonzert, B-dur / Bruckner: Dritte Symphonie — Solist: Joe Hoffmann

VIII. C. Schuka: Eine lustige Ouvertüre (z. 1. Male) / Haydn: Symphonie „Die Uhr" / Debussy: Ibéria / Brahms: Erste Symphonie

1. Sonderkonzert: 1./2. Dezember: Leitung: Bernardino Molinari (Rom) — Respighi: Gli Uccelli-Suite (zum 1. Male) / Haydn: Symphonie, g-moll / Beethoven: Dritte Symphonie

2. Sonderkonzert: 20. Januar: Leitung: Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe (zum Besten der Raabe-Spende) — Felix Raabe: Festmusik für großes Orchester (z. 1. Male) / Brahms: Haydn-Variationen / Bruckner: Erste Symphonie (Linzer Fassung)

Jede weitere Auskunft erteilt die Städtische Musikdirektion

Deutsches Opernhaus Berlin

20. Oktober, 30. November 1937 / 26. Januar, 10. März 1938

4 SINFONIE-KONZERTE

Dirigenten: Karl Dammer, Artur Rother

Solisten: Wilhelm Backhaus, Lubka Kolessa, Wilhelm Kempff, Juan Manén

Anmeld. u. Prosp.: Deutsches Opernhaus, Charlbg., Rich.-Wagner-Str. 10/12. Kassenstd. 10—14 Uhr / Gesamtpr. f. 4 Konz. RM. 6.- bis 10.-

Das musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. d. Schweiz, das vor einiger Zeit ein Hammerklavier von Jean Dreyer, das im ausgehenden 18. Jahrhundert in Freiburg gebaut wurde, erwerben konnte, hat neuerdings einen Hammerflügel von dem Freiburger Orgel- und Klavierbauer Aloys Moser (Anfang des 19. Jahrhunderts) erworben. Beide Instrumente wurden wiederhergestellt und sind spielbar.

Die Westfälische Schule für Musik, Konservatorium und Musikseminar der Stadt Münster, geleitet von Dr. Richard Greß, eröffnete ihr Wintersemester mit einem zeitgenössischen Musikabend des Lehrerkollegiums, in dem Werke von Paul Höffer, Hans Pfitzner, Otto Siegl zur Erstaufführung, sowie Richard Greß' Variationen und Passacaglia über ein Thema von J. G. Stötzel für Klavier zu 2 Händen zur Uraufführung kamen.

KIRCHE UND SCHULE

Der Reichserziehungsminister hat auf Ansuchen der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer den deutschen Schulen die würdige Feier des „Tages der deutschen Hausmusik" am 16. November zur Pflicht gemacht.

Der Reichswalter des NS-Lehrerbundes und Gauleiter der Ostmark Wächtler hat verfügt, daß in Bayreuth von Zeit zu Zeit Musikwochen für die Musikerzieher im NS-Lehrerbund veranstaltet werden sollen, die sich mit allen Gebieten der Musikausübung beschäftigen. Die erste dieser Musikwochen ist für März 1938 geplant.

Deutscher Gemeindetag, Reichsmusikkammer und NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" haben eine gemeinsame nachdrückliche Förderung der Singschulen beschlossen.

Der Reichserziehungsminister hat neue, erweiterte Bestimmungen über die staatliche Prüfung der Organisten und Chorleiter in Preußen erlassen. Studierende der Kirchenmusik, die die Prüfung mit „gut" bestanden haben, können nach einem zusätzlichen Kirchenmusikstudium von vier Halbjahren durch eine neue Prüfung den Rang eines Diplom-Kirchenmusikers erlangen.

Orgelkompositionen von Richard Schiffner kamen auch in den Sommermonaten vielerorts zur Aufführung, so wiederholt auf der Deutschen Heldenorgel in Kufstein (F. B. Kirchmair), in der Marktkirche in Halle (O. Rebling), im Reichssender Leipzig (P. Droll, H. Strobach).

In den Mittagsfeiern in der Klosterkirche zu Berlin brachten die Künstler Banning, Ruetz, Drwenski, Neemann und Dräger alte Instrumente aus der Staatlichen Instrumentensammlung in Werken aus dem 17. und 18. Jahrhundert zum Erklingen.

Gerard Bunk (Dortmund) brachte die „Musikaletten", Werk 45, von Paul Krause (Dresden) mit Erfolg zur Aufführung. Seine Choralstudien, Werk 12, erklangen kürzlich in der Koburger Stadtkirche.

Der Organist der „Friedenskirche" in Berlin-Niederschöneweide, Walter Pilz, hat sich durch seine „Orgelvespern am Wochenende" eine starke Beachtung in der Berliner Presse gesichert. Letzthin veranstaltete er einen „Französisch-Italienischen Abend" unter Mitwirkung des Violinisten Siegfried Schneider.

Der Nürnberger Organist Rudolf Zartner spielte zusammen mit Lore Fischer und dem Dichter Rudolf Alexander Schröder in einer von Hamelner Musikfreunden veranstalteten Feierstunde in der Stiftskirche in Fischbeck bei Hameln, außerdem eigene Orgelabende in Hannover und Frankfurt am Main.

Johannes Ernst Köhler, Weimar, wurde als Lehrer für Orgelspiel an das pädagogische Institut zu Jena und an das Jenaer Konservatorium der Musik berufen. Seine bisherige Tätigkeit als Stadtorganist und Leiter des Kirchenmusikinstitutes an der Weimarer Musikhochschule bleibt von dieser Berufung unberührt.

Der Kirchenchor zu Burgstädt sang unter Leitung von Kantor Vogel in einer geistlichen Abendmusik in der Stadtkirche Gesänge von Joh. Seb. Bach, Max Bruch, Alfred Stier, Ernst Wendel, C. Ferd. Adam und Armin Knab.

Die Regensburger Domspatzen sangen bei der Rückreise von ihrer Südamerikafahrt in Hannover und Berlin.

Die „Drei Motetten" für achtst. Chor von Felix Woyrsch kamen durch den Berliner Domchor unter Alfred Sittard im Rahmen eines Berliner Domkonzertes zur Aufführung.

Im Anschluß an den internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Paris wurde eine historische Ausstellung gezeigt, für die das Konservatorium seine reichen Handschriftenschätze zur Verfügung stellte.

PERSÖNLICHES

Nach 39jähriger Zugehörigkeit zum Orchester der Sächsischen Staatskapelle in Dresden trat kürzlich der geschätzte Fagottist Wilhelm Knochenhauer in den Ruhestand.

Dr. Ernst Nobbe wurde als Operndirektor und Generalmusikdirektor nach Altenburg berufen. Staatskapellmeister Paul Sixt wurde als Nachfolger von Generalintendant Dr. Nobbe zum Weimarer Generalmusikdirektor und Leiter der Oper am Deutschen Nationaltheater ernannt.

Intendant Erich Orthmann verpflichtete Wilhelm Trautz und Ernst Kurz vom Opernhaus in Nürnberg, Karl Koßler vom Stadttheater in Augsburg und Ferdinand Müller-

Heldrich vom Opernhaus in Chemnitz an die Berliner Volksoper.

Dr. Gaston Dejmek übernimmt die musikalische Leitung des „Ruhrland-Orchesters e. V." zu Essen.

Staatskonzertmeister Prof. Georg Kniestädt feiert am 1. Oktober sein 25jähriges Jubiläum an der Berliner Staatsoper. Der bekannte Geiger hat sich als Solist und auch als Leiter der Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper im In- und Ausland einen Namen erworben. In Berlin geboren, studierte er am jetzigen Konservatorium der Reichshauptstadt, wo er schon als 15jähriger die Preisgeige errang und mit der silbernen Medaille ausgezeichnet wurde. Der Führer und Reichskanzler ehrte ihn unlängst mit dem Titel Professor.

Das Gewandhaus-Direktorium teilt mit, daß die Herren Karl Wolfchke und August Eichhorn auf ihren Wunsch aus dem Gewandhaus-Quartett ausgeschieden sind. An ihrer Stelle werden im kommenden Winter die Herren Willy Schmauß und Willy Rebhan in drei Gewandhaus-Kammermusiken mitwirken. Beide Künstler werden gleichzeitig im Schachtebeck-Quartett verbleiben.

Der seit zehn Jahren am Plauener Stadttheater als Heldendarsteller wirkende Emil Filges wurde zum stellvertretenden Intendanten des Stadttheaters Plauen ernannt.

RUDOLF-OETKERHALLE BIELEFELD

Konzertjahr 1937/38 ✦ ✦ 10 Sinfonie-Konzerte

des verstärkten städtischen Orchesters. Leitung: Städt. Musikdirektor Werner Gößling / Dr. Hans Hoffmann

24. Sept. 1937: Bruckner, Brahms, Beethoven. Leitung: W. Gößling. Solist: *Georg Kulenkampff*

8. Oktober 1937: Händel, Kilpinen, Beethoven. Leitung: Dr. H. Hoffmann. Solist: *Gerhard Hüsch*

22. Oktober 1937: Wedig, Schumann, Schubert. Leitung: W. Gößling. Solist: *Adolf Steiner*

5. November 1937: Mozart, Kaminski, Beethoven. Leitung: Dr. H. Hoffmann. Solist: *Walter Rehberg*

3. Dezember 1937: Liszt, Bruckner. Leitung: W. Gößling, Solist: *Hans Martin Theopold*

7. Januar 1938: Mozart, Brahms, Maler. Leitung: W. Gößling Solist: *Wilhelm Backhaus*

4. Februar 1938: Dransmann, Ravel, Glasunow, Strawinsky. Leitung: W. Gößling. Solist: *Miguel Candela*

25. Februar 1938: Pepping, Boccherini, Bruckner. Leitung: Dr. H. Hoffmann. Solist: *G. Schulz-Fürstenberg*

25. März 1938: Zador, Tschaikowsky, Bartok, Haydn. Leitung: Dr. H. Hoffmann. Solist: *Bernhard Hamann*

22. April 1938: Therstappen, Thomas, Brahms. Leitung: Dr. H. Hoffmann. Solist: *Max Martin Stein*

Konzertveranstaltungen der Stadt Essen

Winter 1937/38

Gesamtleitung: **ALBERT BITTNER**

8 Orchester- und Chorkonzerte

unter solistischer Mitwirkung von Edwin Fischer, Gerda Nette (Klavier); Wilhelm Stroß, Elis. Bischoff, Alfred Kunze (Violine); Enrico Mainardi, Fritz Bühling (Cello); Rudolf Bockelmann, Heinz Marten, Albert Fischer, Martha Schilling (Gesang); Rud. Neukirchner Flöte): Paul Huber (Harfe); Ernst Kaller (Orgel)

Im Programm als Erstaufführugen für Essen:

H. Ferd. Schaub: Passacaglia u. Fuge / Max Trapp: V. Symphonie / Ernst Humpert: Orgelkonzert / Hellmut Degen: Variationen über ein Geusenlied / Claude Debussy: Nocturnes / Ottmar Gerster: Hymnus an die Sonne

6 Kammerkonzerte

Mitwirkende: Das Wendling-Quartett / das Folkwang-Quartett / die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper / Martin Theopold / Irma Zucca-Sehlbach / Albert Bittner (Klavier) / Li Stadelmann (Cembalo) / Clemens Kaiser-Breme (Bariton) u. Mitglieder des Städt. Orchesters

Im Programm als Erstaufführungen für Essen:

C. Bresgen: Konzert für 2 Klaviere / Hermann Simon: Goethe-Gesänge / G. Göhler: Streichquartett f-moll / Jean Françaix: Streich-Trio C-dur / Paul Juon: Divertimento / Erm. Wolf-Ferrari: Concertino für Oboe u. Orchester / Ernst Pepping: Senfl-Variationen

Vom 12. bis 15. März findet zur Feier des 100jährigen Bestehens des Städtischen Musikvereins ein

Musikfest statt.

Festdirigenten: Hermann Abendroth, Max Fiedler, Johannes Schüler, Albert Bittner

Zur Aufführung gelangen u. a.: J. S. Bach: h-moll-Messe / L. v. Beethoven: IX. Symphonie und Chorfantasie / A. Bruckner: III. Symphonie und ein zeitgenössisches Werk

Mitwirkende: Elly Ney (Klavier) / Kammertrio „Alte Musik" (Paul Grümmer, R. Wolf, Günther Ramin) / Mia Neusitzer-Thönnissen, Emmi Leisner, G. A. Walter, J. M. Hauschild, Adelheid Armhold, M. Lückel-Patt, W. Sturm, R. Watzke (Gesang)

6. März: Konzert mit zeitgenössischer Musik / Solist: Georg Stieglitz (Klavier) — (Programm noch nicht feststehend)

Karfreitag, 15. April: Orgelfeierstunde / Mitwirkende: Ernst Kaller (Orgel) u. der Schubertbund Essen, Leitung: Peter Jansen

Der Cellist Erwin Erbse, bisher Mitglied des Niedersächsischen Landessinfonie-Orchesters, wurde nach Schwerin berufen.

Mit Beginn der Spielzeit 1937/38 sind in den Verband der Dresdner Staatstheater folgende Solomitglieder neu eingetreten: die Ballettmeisterin Valeria Kratina, die Sopranistin Hildegard Wolff, der Tenor Gustav Remec, der Baßbariton Serge Smirnoff und der Solotänzer Robert Mayer.

Arthur Apelt, Studierender der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle, wurde als Korrepetitor nach Göttingen berufen.

Günther Baum, der mit dem Musikpreis der Reichshauptstadt ausgezeichnete Berliner Bariton, wurde von Intendant Erich Orthmann an die Berliner Volksoper verpflichtet.

Carl Schmidt-Belden wurde Erster Kapellmeister der Breslauer Oper.

Dr. Ludwig Kraus wurde Städt. Musikdirektor in Soest.

Dr. Hans Bartenstein wurde Operndramaturg in Koblenz.

Geburtstage.

Edvige Lamperti, italienische Opern- und Konzert-Sängerin aus dem Freundeskreise Verdis, wurde 90 Jahre alt.

Der weithin bekannte Gobineau-, Cherubini- und Plüddemann-Forscher Prof. Dr. Ludwig Schemann kann am 16. Oktober auf eine 85jährige reiche Lebenszeit zurückblicken (vgl. hierzu S. 1101/1103).

Dr. Hermann Wiegandt, Musikdirektor in Brandenburg, Musiklehrer, Kantor, Chordirigent, wurde 80 Jahre alt.

Der vielseitige Hamburger Musikkritiker Prof. Dr. Ferdinand Pfohl feiert in seltener Rüstigkeit und Frische am 12. Oktober seinen 75. Geburtstag (vgl. hierzu S. 1103/1105).

Umberto Giordano, der namhafte italienische Opernkomponist, dessen Werke in ganz Deutschland bekannt sind, wurde am 27. August 70 Jahre alt.

Reichsminister Dr. Goebbels hat Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger in München zu seinem 65. Geburtstage ein Glückwunschtelegramm gesandt.

Bronislaw von Pozniak, Pianist und Lehrer an der Schlesischen Landesmusikschule, wurde am 26. August 50 Jahre alt.

Dr. Walter Hensel, der Führer der deutschen Singbewegung, feierte am 8. September seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† am 23. August in Royan (am Atlantischen Ozean) der Pariser Komponist Albert Roussel im Alter von 68 Jahren. — Eine prägnante musikalische Persönlichkeit ist dahingegangen, deren Bedeutung erst die Nachwelt richtig einschätzen wird. Roussel's meistens komplizierte Werke sind zu seinen Lebzeiten nicht gebührend populär geworden — ebenso wie sein letzter Versuch, eine moderne „opera-bouffe" zu schaffen: „Das Testament der Tante Karoline". Die Musiker bewundern bei ihm seine enorme kontrapunktische Begabung und die tiefgründige geistige Potenz, verbunden mit einer seelischen Wärme, die nur hin und wieder an die Oberfläche kommt und stets subtil bleibt. Man beurteilt ihn als einen „Neoklassiker", besonders dank der Formbeherrschung in seinen Orchesterwerken: 4 Symphonien, die bekannte F-dur-Suite, der grandiose 80. Psalm für Chor und Orchester, ferner die stimmungsvollen Marinestücke, welche musikalisch die Eindrücke des Komponisten, der seine Laufbahn als Seeoffizier begann, trefflich schildern. Außer einigen feinsinnigen Kammermusikwerken offenbaren auch Roussel's humorvolle Lieder die äußerst vielseitig veranlagte Natur des verstorbenen hochgeschätzten Tondichters. A. v. Roessel.

† im Alter von 70 Jahren der Frankfurter Kapellmeister Albert Mischel, der seine Laufbahn an der Oper in Frankfurt a. M. begann und dann viele Jahre als Kapellmeister am Frankfurter Operettentheater tätig war.

† Emma Bellwidt, Frankfurter Konzertsängerin und Pädagogin, 58 Jahre alt.

† Bruno Zilzer, Kapellmeister in Wien.

† Ernst Graf, Organist in Bern, Professor für Kirchenmusik und Herausgeber, 51 Jahre alt.

† am 3. September die einst geschätzte Lieder- und Oratoriensängerin Helene Oberbeck im 84. Lebensjahre in Naumburg/Saale. Sie war seinerzeit in den Programmen nahezu sämtlicher größeren Städte des Reiches vertreten.

† auf einer Urlaubs-Sommerreise Ende August in Neapel im Alter von erst 32 Jahren der Prager deutsche Musikschriftsteller und Musikkritiker des „Prager Tagblatt" Walter Seidl. Seidl ist weiteren Musikkreisen durch sein (nicht ohne Widerspruch aufgenommenes) Buch „Anastase und das Untier Richard Wagner" bekannt geworden. U.

BÜHNE

Die Württembergischen Staatstheater in Stuttgart eröffneten die Spielzeit mit Richard Wagners „Lohengrin".

Den festlichen Auftakt zur Spielzeit der Hamburgischen Staatstheater bildete eine Aufführung des „Palestrina" mit Hans Pfitzner am Dirigentenpult.

Das Nationaltheater Mannheim beschloß die Werbewoche zum Auftakt der Spielzeit mit einer Neuinszenierung von C. M. von Webers „Euryanthe".

Hessisches Landestheater Darmstadt

Hermann Abendroth

(4 Konzerte)

Werner Bitter, Solist Eduard Erdmann, Karl Friderich, Solist Alfred Höhn, Heinrich Hollreiser, Solist Enrico Mainardi, Karl Maria Zwißler, Solistin Cecilia Hansen

Montag, 18. Oktober
Dirigent: Werner Bitter / Solist: Eduard Erdmann (Klavier) — Paul Höffer: Altdeutsche Suite für Orchester (Erstaufführung) / Wolfgang Am. Mozart: Klavierkonzert d-moll (K. V. 466) / Franz Schubert: Sinfonie C-dur

Montag, 8. November
Dirigent: Herm. Abendroth — Jos. Haydn: Sinfonie G-dur Nr. 13 / Hansheinrich Dransmann: Sinfonische Musik für Orchester (Erstaufführung) / Ludwig v. Beethoven: Sinfonie Nr. 3 (Eroica)

Montag, 13. Dezember
Dirigent: Heinrich Hollreiser / Solist: Enrico Mainardi (Violoncello) — R. Strauß: Suite aus „Der Bürger als Edelmann" / L. Boccherini: Konzert für Violoncello (Erstaufführung) / Ottorino Respighi: Andante con Variazioni für Violoncello (Erstaufführung) / Peter Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6 (pathetische)

Montag, 24. Januar
Dirigent: Hermann Abendroth — H. Berlioz: Ouvertüre „Der Korsar" / Max Trapp: Sinfonie Nr. 5 (Erstaufführung) / Joh. Brahms: Sinfonie Nr. 4 e-moll

Montag, 14. Februar
Dirigent: Karl Friderich / Solist: A. Höhn (Klavier) — Robert Schumann: Klavierkonzert a-moll / A. Bruckner: Sinfonie Nr. 8 c-moll

Montag, 28. März
Dirigent: Herm. Abendroth — Sigfried Walther Müller: Concerto grosso für Solotrompete und Orchester (Erstaufführung) / W. A. Mozart: Sinfonie C-dur (K.V. 425) / A. Bruckner: Sinfonie Nr. 3 d-moll

Montag, 25. April
Dirigent: Karl Maria Zwißler / Solistin: Cecilia Hansen (Violine) — W. A. Mozart: Sinfonie D-dur (K.V. 385) / W. A. Mozart: Violinkonzert D-dur Nr. 7 (K.V. 271 a) / G. Rossini: Ouvertüre „Die Italienerin in Algier" / Franz Schubert: Sinfonie Nr. 3 D-dur / Joh. Strauß: Kaiserwalzer

Montag, 9. Mai
Dirigent: Hermann Abendroth — G. Haveman: Suite für Orchester (Erstaufführung) / Max Reger: Böcklin-Suite / L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 7 A-dur

1937/1938

Opernhaus Hannover

8 Sinfonie-Konzerte

unter Leitung von Rudolf Krasselt

1. Konzert: 27. September
Solist: Professor Max Strub (Violine)
H. F. Schaub: Passacaglia und Fuge (zum ersten Male) / Beethoven: Violinkonzert / Beethoven: Achte Sinfonie F-dur

2. Konzert: 25. Oktober
Solist: Adrian Aeschbacher (Klavier)
H. H. Dransmann: Sinfonische Musik (zum ersten Male) / Brahms: Klavierkonzert B-dur / R. Schumann: Vierte Sinfonie d-moll

3. Konzert: 15. November
Solistin: Thelma Reiß (Cello)
Hans Wedig: Nachtmusik für kleines Orchester (zum 1. Male) / Haydn: Cellokonzert / Bruckner: Fünfte Sinfonie B-dur (zum ersten Male in der Originalfassung)

4. Konzert: 13. Dezember
Dirigent: Professor Clemens Krauß
Beethoven: Dritte Sinfonie (Eroica) / Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung (zum ersten Male) / R. Strauß: Till Eulenspiegel

5. Konzert: 10. Januar
Solistin: Kammersängerin Erna Berger
Mozart: Sinfonie C-dur (Jupiter) / Mozart: Arien / K. Gillmann: Scherzo cromatico (zum ersten Male) / R. Strauß: Zerbinetta-Arie aus „Ariadne auf Naxos" / R. Strauß: Ein Heldenleben, Tondichtung für großes Orchester

6. Konzert: 7. Februar
Solist: Professor Wilhelm Backhaus (Klavier)
Franz Schmidt: Zweite Sinfonie Es-dur (zum ersten Male) / Beethoven: Klavier-Konzert c-moll / Haydn: Sinfonie Nr. 101

7. Konzert: 7. März
Solistin: Riele Queling (Violine)
Gustav Schlemm: Sinfonietta (Uraufführung) / Dvořák: Violinkonzert / Tschaikowsky: Sechste Sinfonie h-moll

8. Konzert: 4. April
Solist: Prof. Walter Gieseking (Klavier)
Ottorino Respighi: Alte Tänze und Arien für Orchester gesetzt (zum ersten Male) / Grieg: Klavierkonzert / Schubert: Sinfonie C-dur

Operndirektor Dr. Karl Böhm wird die neue Spielzeit der Dresdener Staatsoper mit einer Neuinszenierung des „Tannhäuser" eröffnen.

Die Badischen Staatstheater zu Karlsruhe haben die Spielzeit mit dem „Lohengrin" eröffnet. Die Oper sieht ferner Werke von Mozart, Marschner-Pfitzner, Goethe, Verdi, Rich. Strauß, Auber, Puccini und Mussorgski, und an Neuheiten Werke von Hans Leger, Jakob Gotovac, Ottmar Gerster, Ermanno Wolf-Ferrari, E. Respighi, Ernst Richter und Othmar Schoeck vor.

Roderich von Mojsisovics - Rinaldo da Capuas Opera buffa „Die Chinesischen Mädchen" ist gegenwärtig im Repertoire der Freilichtspiele im Gohliser Schlößchen in Leipzig.

Das Nationaltheater Mannheim plant die Uraufführung von Eugen Bodarts Oper „Spanische Nacht", ferner an Erstaufführungen Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt" und Webers „Euryanthe".

Zur Feier seines 100jährigen Bestehens veranstaltet das Gothaer Landestheater im kommenden Winter zwei Festwochen: die erste vom 2. bis 7. März bringt ein Orchesterkonzert, einen Ballettabend und eine festliche „Tristan"-Aufführung, während die 2. vom 22.—29. April dem Schauspiel vorbehalten ist.

Die neue Spielzeit der Pariser Oper, die mit der Uraufführung der nach dem gleichnamigen Schauspiel von Edmond Rostand vertonten Oper „L'Aiglon" beginnt, bringt auch eine Reihe Neueinstudierungen deutscher Opernwerke. An klassischen Werken sind Mozarts „Don Juan", Richard Wagners „Rheingold" und „Walküre" sowie der „Fliegende Holländer" vorgesehen.

Als Beitrag zum zeitgenössischen Musikfest Lübeck (7./8. November) bereiten die Städtischen Bühnen eine Aufführung von Max Donischs heiterer Oper „Soleidas bunter Vogel" und Hermann Reutters Ballett „Kirmes von Delft" vor.

Zeitungsmeldungen zufolge sind in Japan Bestrebungen im Gange, eine Nationaloper nach dem Vorbild der Mailänder Scala zu schaffen.

Die Münchener Staatsoper plant eine Aufführung von „Carmen" in der Urform mit gesprochenem Dialog, ferner Neueinstudierungen von „Zauberflöte", „Ägyptische Helena", „Palestrina", „Don Carlos".

Die Kgl. Flämische Oper in Antwerpen wird unter Mitwirkung deutscher Künstler Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich", ferner „Lohengrin", „Ring", „Zauberflöte" und „Rosenkavalier" herausbringen.

Richard Mohaupts Oper „Die Wirtin von Pinsk" ist für die zweite Februar-Hälfte 1938 zur Uraufführung in Dresden unter musikalischer Leitung von Karl Böhm vorgesehen.

Das Darmstädter Landestheater hat die Opern „Gudrun" von Ludwig Roselius und die „Bürger von Calais" von Wagner-Régeny zur Uraufführung angenommen.

Richard Strauß' neue Oper „Daphne" steht vor der Vollendung. Sie wird an der Dresdner Staatsoper zur Uraufführung gelangen.

Die Wiener Staatsoper wird in der kommenden Spielzeit Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg" in einer musikalischen Neueinstudierung unter Leitung von Wilhelm Furtwängler herausbringen, der mit der Wiener Staatsoper einen zehn Abende umfassenden Gastspielvertrag geschlossen hat.

In Duisburg werden folgende Tanzspiele vorbereitet: Weismanns „Sinfonisches Spiel", „Der ewige Kreis" von Ottmar Gerster und „Der König ohne Kleider" von Jean Françaix.

In Krefeld sind an Neuheiten „Fest auf Haderslevhuus" von Gerdes und „Fest im Süden" (Ballett) von Boris Blacher in Aussicht genommen.

Die Städtischen Theater Kiel zeigen für 1937/1938 als Uraufführung die Oper „Manuela" von Theo Mackeben an. Daneben als Erstaufführungen u. a. „Enoch Arden" von Gerster, „Der Tenor" von Dohnanyi und die Kinderoper „Der schwarze Peter" von Norbert Schultze. Als Kapellmeister wirken neu Paul Belker a. G. und Eugen Röhrig.

Die Chemnitzer Oper kündet selten gehörte Opernwerke an: Lortzing: „Das Fischerstechen", Paul Graener: „Don Juans letztes Abenteuer", Waltershausen: „Oberst Chabert", Peter Gast: „Der Löwe von Venedig", Rossini: „Italienerin in Algier", Verdi: „Das heilige Feuer", Ponchielli: „La Giaconda", Puccini: „Die Schwalbe", Giordano: „André Chénier" und Atterberg: „Flammendes Land".

Als Uraufführung kündigen die Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. die Oper „Die Erzgräber" von dem dort als Kapellmeister wirkenden Karl Ueter an. An Erstaufführungen zeigt der Spielplan u. a. an: Puccinis „Turandot", „Godiva" von Ludwig Roselius, Siegfried Wagners „An allem ist Hütchen schuld" und die heitere Kinderoper „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze.

Der Generalintendant der Frankfurter städtischen Bühnen, Hans Meißner, hat Hans Pfitzner eingeladen, die Bühnengestaltung seiner Oper „Das Herz" zu übernehmen und die erste und dritte Aufführung zu dirigieren.

Das Deutsche Opernhaus Berlin bringt an Neuaufführungen noch im September „Der Holzdieb" von Marschner und Mozarts „Don Juan" in der neuen Übersetzung von Roth, im Oktober „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz, im November „Fidelio". Im Anschluß an Humperdincks „Hänsel und Gretel" kommt zu Weihnachten das Ballett „Der Zauberladen" von

1937 / 38

Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig

Gewandhaus-Kapellmeister: Hermann Abendroth

4. Oktober: Konzert des Augusteum-Orchesters (Rom) unter Bernardino Molinari

I. 7. Oktober: Reger, Vaterländische Ouv. / Beethoven, VIII. Symphonie / Bruckner, IV. Symphonie.

II. 14. Oktober: BRAHMS-ABEND. Orgelwerke, Violinkonzert, I. Symphonie. Orgel: Günther Ramin, Violine: Georg Kulenkampff.

III. 21. Oktober: Bach, Suite D-dur / Beethoven, Klavierkonzert G-dur / Schumann, II. Symphonie; Klavier: Max Pauer.

28. Oktober: Konzert und öffentliche Hauptprobe der Berliner Philharmoniker unter Dr. W. Furtwängler.

IV. 4. November: Trapp, V. Symphonie (z. 1. M.) Stephan, Liebeszauber, für Baß und Orchester / Schubert, Drei Lieder mit Orchester / Schubert, Symphonie B-dur / Gesang: Rudolf Watzke.

V. 11. November: Gastdirigent: Paul Schmitz / Schumann, Genoveva-Ouv. / H. Wolf, Lieder m. Orch. / Liszt, Orpheus / Loewe, Balladen mit Orchester / Respighi, Suite Rossiniana (z. 1. M) / Gesang: Rudolf Bockelmann.

VI. 18. November: Haydn, Symphonie G-dur / Beethoven, Klavierkonzert B-dur / Mozart, Symphonie Es-dur / Klavier Elly Ney

VII. 2. Dezember: Händel, Fest-Oratorium / Soli: Henny Wolff, Walther Ludwig, Ernst Osterkamp

VIII. 9. Dezember: Gesänge der Thomaner / Kurt Thomas, Klavierkonzert (z. 1. M.) / Beethoven, II. Symphonie / Klavier: Max Martin Stein / Gesang: Der Thomanerchor.

IX. 1. Januar: Fritz Reuter, Orgelkonzert (z. 1. M.) / Schumann, Violoncello-Konzert / Pfitzner, Violoncello-Konzert (z. 1. M.) / Beethoven, VII. Symph. / Orgel: Günther Ramin, Violoncello: L. Hoelscher

X. 6. Januar: Joh. Nep. David, Flötenkonzert (z. 1. M.) / Wagner, Fünf Gedichte / Bruckner, I. Symphonie / Gesang: Tiana Lemnitz, Flöte: Carl Bartuzat.

14. Januar: Konzert und öffentliche Hauptprobe der Berliner Philharmoniker unter Dr. Wilhelm Furtwängler.

XI. 20. Januar: Gluck, Ballett-Suite / Haydn, Symph. B-dur / Beethoven, Klavierkonzert Es-dur / Beethoven, Egmont-Ouv. / Klavier: Wilh. Backhaus.

XII. 27. Januar: S. W. Müller, Concerto grosso f. Trompete m. Orch. (z. 1. M.) / Klengel, Doppelkonzert / Wagner, Tannhäuser-Bacchanale / Tschaikowsky, IV. Symphonie / Violine: Walther Davisson, Violoncello: August Eichhorn, Trompete: Heinrich Teubig.

XIII. 10. Februar: Sibelius, II. Symphonie (z. 1. M.) / Strauß, Arie aus „Guntram" / Strauß, Don Juan / Debussy, Arie aus „L'enfant prodigue" / Massenet, Arie aus „Cid" / Ravel, Bolero (z. 1. M.) / Gesang: Viorica Ursuleac.

XIV. 17. Februar: Haydn, Oboenkonzert / Schubert, Rosamunde-Musik / Beethoven, Klavierkonzert C-dur / Mozart, Symphonie A-dur / Klavier: Wilhelm Kempff, Oboe: Helmut Schlövogt.

XV. 24. Februar: C. Bresgen, Feiermusik (z. 1. M.) / Bruch, Violinkonzert g-moll / Graener, Comedietta / Brahms, II. Symphonie / Violine: W. Stroß

27. Februar: KLAVIER-ABEND Alfred Cortot.

XVI. 3. März: Mozart, Requiem / Bruckner, Messe d-moll / Soli: Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Hans Hoffmann, Fred Drissen

XVII. 24. März: Händel, Concerto grosso g-moll / Beethoven, Klavierkonzert c-moll / Schubert, Symphonie C-dur / Klavier: Lubka Kolessa

XVIII. 31. März: Beethoven, IX. Symphonie / Soli: Käte Heidersbach, Meta Jung-Steinbrück, Hans Fidesser, Rudolf Watzke.

Beginn der Konzerte 7½ Uhr
Beginn d. Hauptproben a. Konzerttage 10½ Uhr, ausgenommen:
7. Hauptprobe: 1. Dezember 7½ Uhr
9. Hauptprobe: 31. Dezember 10½ Uhr
16. Hauptprobe: 2. März 7½ Uhr
18. Hauptprobe: 30. März 7½ Uhr

Änderungen vorbehalten.

Änderungen vorbehalten.

Näh. Auskunft u. Karten sind durch die Gewandhauskasse, Leipzig C 1 erhältlich

Rossini-Respighi zur Aufführung. 1938 folgen Lortzings „Prinz Caramo" (in der Bearbeitung von Georg Richard Kruse) und „Zar und Zimmermann". Zur Erstaufführung kommt ferner die Oper „Der Totentanz" von Josef Reiter.

Der neue Intendant der Mainzer Stadttheaters Dr. Hans Teßmer veröffentlicht soeben den Spielplanentwurf für die kommende Spielzeit. Sie beginnt mit einer Neuinszenierung des „Rosenkavalier" (Regie: Teßmer, mus. Ltg.: Zwißler, Bühnenbilder: Preußer); hierauf folgt als Erstaufführung „Sly" (Regie: Kämmel, mus. Ltg.: Blümer, Bühnenbilder: Preußer). Als weitere Erstaufführungen für Mainz sind geplant: Händels „Julius Cäsar", Janaceks „Jenufa", Verdis „Macbeth", Strawinskys „Feuervogel". Neuinszeniert werden Wagners „Rheingold" und „Walküre", Pfitzners „Palestrina", Lortzings „Zar und Zimmermann", Mozarts „Figaros Hochzeit", Puccinis „Tosca" und Aubers „Fra Diavolo". Aus der vorigen Spielzeit übernommen werden Verdis „Falstaff" und Reutters „Dr. Johannes Faust".

Göttig.

Das Prager Deutsche Theater bringt in der Spielzeit 1937/38 folgende Opernneuheiten: Rich. Strauß' „Arabella", Ottokar Ostrčils „Hansens Königreich" (in der deutschen Übersetzung des ehemaligen Opernchefs des Prager deutschen Theaters Georg Széll), Iberts „Le roi d'Ivetot", Jaromir Weinbergers „Wallenstein" und Ernst Křeneks „Karl V.".

KONZERTPODIUM

Max Trapps Fünfte Symphonie ist für den kommenden Konzertwinter zur Erstaufführung angenommen in: Ankara (Praetorius), Bremen (Schnackenburg), Darmstadt (Abendroth), Dortmund (Sieben), Frankfurt a. Main und Freiburg (Konwitschny), Heidelberg (Overhoff), Karlsruhe (Abendroth), Königsberg (Reuß), Leipzig (Gewandhaus), München (Hausegger). Ferner erklingt Max Trapps „Konzert für Orchester" erstmalig in Ankara (Praetorius), Braunschweig (Lindemann), Chemnitz (Leschetizky), Lübeck (Dressel) und Wiesbaden (Schuricht).

Im Rahmen der Baden-Badener Sinfoniekonzerte kommt Kurt Atterbergs Ballade und Passacaglia und Jean Sibelius' Sinfonie Nr. 2 in D-dur zur Erstaufführung.

Die Neuheiten der Berliner Philharmonischen Konzerte unter Wilhelm Furtwängler sind „Kartenspiel" von Strawinsky, Klavierkonzert von Kaminski, Orchesterkonzert von Gottfried Müller, Klavierkonzert von Furtwängler. Dazu Werke von Hermann Götz, Pizetti, Respighi, Höller, Bartok.

Diesen Winter kommen durch die Singakademie Berlin unter Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann folgende Werke zur Aufführung: Im Oktober Robert Schumanns Faustszenen, Heinz Schuberts Verkündigung und Bruckners Te Deum; am Bußtage wie alljährlich Bachs h-moll-Messe; zu Weihnachten Bachs Weihnachtsoratorium; im Februar Georg Schumanns Vita somnium für Chor und Orchester und das Requiem von Sgambatti; im März Beethovens Missa solemnis; in der Woche vor Ostern die Matthäus- und Johannespassion von Bach, und zwar die Johannespassion am 14. April und die Matthäuspassion am 15. April ungekürzt. Die Aufführung der Matthäuspassion am 15. April ist die 150. durch die Singakademie. Bei allen Aufführungen wirkt das Philharmonische Orchester mit.

Die Schlesische Philharmonie kündigt 10 große Konzerte unter Leitung von GMD Philipp Wüst an, die überwiegend der Meisterkunst gewidmet sind. An Musik der Lebenden verzeichnen die Programme lediglich J. N. Davids „Partita", Richard Strauß' „Don Juan", Hansheinrich Dransmanns „Symphonische Musik" und Karl Höllers „Symphonische Phantasie".

Die Landeskulturkammer Danzig veranstaltet auch in diesem Winter eine Reihe von Konzerten zur Förderung Danziger Solisten und zur Pflege der im Danziger Musikleben sonst fehlenden Kammermusik. Hierfür wurden an auswärtigen Solisten verpflichtet: die Professoren W. Kempff, Georg Kulenkampff, Wilhelm Stroß, Claudio Arrau, Walter Gieseking, Adolf und Heinrich Steiner, das Zernick-Quartett, das Leipziger Kammertrio für alte Musik, Prof. Dieners Collegium musicum, Prof. Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, Prof. Eta Harich-Schneider, Helene Fahrni, Schmitt-Walter und Lore Fischer.

Das Hessische Landestheater in Darmstadt bringt an neuer Musik im kommenden Winter: Paul Höffer, Altdeutsche Suite für Orchester; Hansheinrich Dransmann, Sinfonische Musik für Orchester; Max Trapp, Sinfonie Nr. 5, sämtliche zum ersten Male.

Die Städtischen Konzerte in Dortmund bieten an neuer Musik: A. Weckauf, Drei Sätze für Orchester; Hans Pfitzner, Gesänge mit Orchester; Max Trapp, 5. Sinfonie; Felix von Woyrsch, Variationen über ein eigenes Thema und J. N. David, Partita.

Die Städtischen Konzerte in Düsseldorf (Ltg.: GMD Hugo Balzer) sehen zwei Ur-Aufführungen vor: Hans Sachsses „Sinfonie" und Georg Harens „Sinfonie auf Albrecht Dürers Ritter, Tod und Teufel".

Eine Fülle neuer Musik künden die Duisburger Hauptkonzerte für den kommenden Winter an: Wolfgang Fortners „Sinfonia concertante", Jean Sibelius' 7. Sinfonie, H. G. Klußmanns „Sinfonie in d-moll", Fritz Reuters

„Orgelkonzert“, Rudolf Siegels Vorſpiel zur Oper „Dandalo“, „Apoſtatenmarſch“, „Kanoniſche Duette“ und „Intermezzi für Orcheſter“ und Julius Weismanns „Sinfonia brevis“.

Auch die Eſſener Winterkonzerte (Ltg.: Albert Bittner) künden eine Reihe von Erſtaufführungen an: C. Bresgen, Konzert für zwei Klaviere; Helmut Degen, Variationen über ein Geuſenlied; Jean Françaix, Streich-Trio C-dur; Ottmar Gerſter, Hymnus an die Sonne; Georg Göhler, Streichquartett f-moll; Ernſt Humpert, Orgelkonzert; Paul Juon, Divertimento; Ernſt Pepping, Senfl-Variationen; H. F. Schaub, Paſſacaglia und Fuge, Max Trapp, V. Symphonie u. a.

Flensburg widmet ſich in ſeinen Winterkonzerten überwiegend der Vermittlung klaſſiſcher Muſik (Beethoven, Achte und Neunte Symphonie; Franz Liſzt, Fauſt-Symphonie, u. a.). An neuer Muſik erſcheint Heinrich Kaminskis Orcheſterkonzert mit Klavier und ſein Magnificat für Sopran, Chor und Orcheſter.

Das Frankfurter „Muſeum“ wird in ſeinen dieswinterlichen Konzerten wieder eine Reihe zeitgenöſſiſcher Werke vermitteln. In den Freitags-Konzerten ſind geplant: Karl Höllers Choralvariationen, Kurt Heſſenbergs Kleine Suite für Orcheſter, Max Trapps 5. Sinfonie, Paul Graeners Violinkonzert und Lieder von Alexander Friedrich von Heſſen. Hans Rosbaud wird in

Grenzlandorchester Flensburg

LEITUNG: HEINZ SCHUBERT

Acht Anrechtskonzerte

Montag, 11. X. 37: J. S. Bach: Toccata u. Fuge. Beethoven: NEUNTE SYMPHONIE. Sopran: A. Armhold, Alt: D. Jochimsen, Tenor: W. Bichel. Baß: F. Drissen, Orgel: G. Gallert. Die Flensburger Chöre.

Sonntag, 7. XI. 1937: KLAVIER-ABEND. Dr. E. Fischer.

Montag, 22. XI. 1937: Strauß: Till Eulenspiegel. Dvorak: Violoncello-Konzert. Beethoven: VIII. Symphonie. Solist: Gaspar Cassadó

Montag, 13. XII. 1937: Gesänge für Tenor und Orchester. Liszt: FAUST-SYMPHONIE für Tenor, Männerchor, Orgel, und Orchester. Solist: Karl Erb. Die vereinigten Männerchöre. (Leitung: A. Wiese).

Montag, 3. I. 1938: H. Schubert: Präludium und Toccata. Rachmaninoff: Klavierkonzert. Goetz: Symphonie. Solistin: Gerda Nette.

Montag, 28. II. 1938: Haydn: Symphonie. Brahms: Doppel-Konzert. Schumann: III. Symphonie. Solisten: Willi Krebs — Hans Suchanek

Montag, 28. III. 1938: Kaminski: Orchesterkonzert mit Klavier. Kaminski: Magnificat für Sopran, Chor u. Orch. Mozart: Symph. in D. Solisten: Amalie Merz-Tunner Edmund Schmid. Chor: Flensburger Wanderkantorei. (Leitung: Ilse Struck).

Montag, 25. IV. 1938: Beethoven: MISSA SOLEMNIS Die Flensburger städtischen Chöre

SONDERVERANSTALTUNGEN: Gastspiel d. Münchener Philharmoniker am 22. I. 1938 (Leitung: Geh.-Rat Dr. v. Hausegger). Gastspiel Prof. Dr. Raabe (Berlin). Bruckner-Feier in St. Nikolai: Motetten — Symphonie. Hans Pfitzner: „Von deutscher Seele“ (romantische Kantate)

Konzerte der Stadt Liegnitz / Winter 1937/38

Gesamtleitung: Der Städtische Musikdirektor Heinrich Weidinger

I. 7 Meisterkonzerte

11. Oktober: Lotte Schrader (Sopran) — Beethoven: VIII. Sinfoine / Weber: Oceanarie / Schillings: Glockenlieder / Kaun: II. Sinfonie
15. November: Adolf Steiner (Violoncello) — Ouvertüre „Käthchen von Heilbronn“ / Pfitzner: Konzert für Violoncello / Bruckner: V. Sinfonie
6. Dezember: Marianne Krasmann (Klavier), Rich. Röseler (Violine) — Grieg: Klavierkonzert a-moll / Atterberg: Violinkonzert
10. Januar: Prof. Hermann Behr (Gastdirigent) — Bach: III. Brandenburgisches Konzert / Brahms: II. Sinfonie / Beethoven: VII. Sinfonie
7. Februar: Walter Ludwig (Tenor) — Klaas: III. Sinfonie / Lieder und Arien / Mozart-Sinfonie
7. März: Gg. Kulenkampff (Violine) — Hammer: Schubert-Variationen / Busoni: Violinkonzert / David: Partita
25. April: Wilhelm Kempff (Klavier) — Hausegger: Wieland der Schmied / Beethoven: Klavierkonzert, Es-dur / R. Strauß: Alpensinfonie

II. 2 Morgenkonzerte

26. Dezember: Weihnachtsmorgenkonzert
27. Februar: Felix Draeseke-Gedenkfeier

III. 6 Kammermusikabende

29. Nov.: Roth-Trio-Dresden: Reger—Haydn—Dvorak
10. Dez.: Zernick-Quartett-Berlin
24. Januar: Städt. Streichquartett — Klassischer Abend: Haydn—Mozart—Beethoven
21. Februar: Rudolf Schulz-Berlin (Violine), Prof. Aug. Göllner-Berlin — Bach—Beethoven—Brahms—Paganini—Rich. Strauß
21. März: Kammerorchester des Städtischen Orchesters: Bach—Haydn—Wolf—Ferrari
26. April: Elly Ney-Trio: Beethoven-Abend

IV. 4 Sonderkonzerte

25. Oktober: Sinfonisches Festkonzert der Liegnitzer Kulturwoche — Wetz: II. Sinfonie / Wendland: Ruf des Lebens / Haag: Schlesierland
30. Nov.: Willibald Roth-Dresden (Violine), Hanns Heinz Nissen-Berlin (Bariton) — Italienisches Konzert
31. Januar: Rudolf Watzke (Baß) — Richard Wagner-Festkonzert
28. März: Herbert Ernst Groh: Von der Ouvertüre bis zum Finale

V. Liegnitzer Musiktage zum Abschluß des Konzertwinters

1. Tag: 25. April: Siehe letztes Meisterkonzert
2. Tag: 26. April: Siehe letzte Kammermusikveranstaltung
3. Tag: 27. April: Chorkonzert: W. Kempff: „Deutsches Schicksal“, Schlesische Erstaufführung — Solisten: Marta Schilling, Lilly Neitzer, Heinz Matthéi, Karl Wolfram — Der Städtische Chor, Das Städtische Orchester

Mietpreise: 7 Meisterkonzerte 10.— RM, 6 Kammermusikabende 8.— RM, Beide Reihen zusammen 16.— RM

einem seiner Sonntags-Konzerte Bela Bartóks Musik für Saiteninstrumente zur Erstaufführung bringen. Die Kammermusikabende versprechen an neuen Werken Quartette von Hans Pfitzner, Claude Debussy, M. Delannoy sowie Francesco Malipieros Cantari alla Madrigalesca und Heinrich Kaminskis Musik für Orchester.

Das Philharmonische Staatsorchester Hamburg (Ltg.: Eugen Jochum) hat im Rahmen der kommenden Winterveranstaltungen einen Bach- (Matthäus-Passion), zwei Bruckner- (1., 2. und 4. Sinfonie) und einen Brahms-Abend (Requiem) vorgesehen; ferner an neuer Musik: Karl Höllers Sinfonische Variationen über ein Thema von Frescobaldi und Heinrich Kaminskis Konzert für Klavier und Orchester.

Überwiegend neue Musik vermitteln die Sinfoniekonzerte des Opernhauses Hannover, zumeist in Erstaufführungen: so u. a. H. F. Schaub, Passacaglia und Fuge; H. H. Dransmann, Sinfonische Musik; Hans Wedig, Nachtmusik für kleines Orchester; Kurt Gillmann, Scherzo cromatico; R. Strauß, Till Eulenspiegel und seine Tondichtung für großes Orchester „Ein Heldenleben", Franz Schmidt, 2. Sinfonie Es-dur, Gustav Schlemm, Sinfonietta (UA).

Die Sinfoniekonzerte des Kasseler Staatstheaters verraten eine befremdend geringe Berücksichtigung der lebenden Tonsetzer. In 9 Reihenkonzerten sind bisher lediglich Robert Hegers Violinkonzert und die 1. Sinfonie von Alexander Friedrich von Hessen in Aussicht genommen.

In den Programmen der Städtischen Konzertveranstaltungen Mülheim/Ruhr begrüßt man besonders die Aufnahme von Rudi Stephans Musik für Geige und Orchester, ferner Philipp Jarnachs Musik mit Mozart, Max Trapps Divertimento für Kammerorchester und Hanz Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele".

Die Städtischen Konzerte in Remscheid (Leitung: Horst-Tanu Margraf) versprechen in ihrem Winterprogramm 1937/38 erfreulich viel zeitgenössische Musik: Paul Graeners „Waldmusik", Hans Pfitzners „Violinkonzert" und seine Kantate „Von deutscher Seele"-, Wilh. Kempffs „Deutsches Schicksal" (UA), Hans Chemin-Petits „Symphonie a-moll", Gottfried Müllers „Partita und Fuge" und Max von Schillings „Glockenlieder".

Die Konzerte des Städtischen Orchesters in Zwickau (Ltg.: MD Kurt Barth) bereiten an Erstaufführungen neuer Musik vor: Günter Raphael, Variationen über ein Thema von Beethoven; Paul Gerhardt, Sinfonische Suite über „Ein feste Burg"; Georg Göhler, Passacaglia über ein Thema von Händel; H. W. Sachse, Hamsun-Lieder mit Orchester und Julius Weismann, Tanzfantasie.

Eine Richard Wetz-Feier veranstaltet das Grenzland-Orchester in Annaberg unter Leitung von Karl Potansky.

Der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe leitete kürzlich ein Sommerkonzert des NS-Reichssymphonieorchesters im Kaiserhof der Residenz zu München.

Der Cellist Günter Schulz-Fürstenberg spielte kürzlich als Solist in Orchesterkonzerten in Posen, Warschau, Swinemünde, Mergentheim und wurde für die kommende Konzertspielzeit nach Brüssel, Antwerpen und Kopenhagen (Radio) eingeladen.

Im Rahmen der beiden ersten Philharmonischen Konzerte in Bremen, die am 11. und 12. Oktober stattfinden, wird Prof. Kulenkampff ein vor einiger Zeit von Prof. Schünemann in der Berliner Staatsbibliothek aufgefundenes Konzert für Violine und Orchester von Robert Schumann zur Uraufführung bringen.

Mit ihrer Mitwirkung an einer von der NS-Kulturgemeinde Ulm veranstalteten Franz Liszt-Feier beschloß die 84jährige Pianistin Größler-Heim (Ulm) ihre öffentliche Konzerttätigkeit. Die greise Künstlerin ist eine der letzten noch lebenden Schülerinnen des Meisters, der im Frühjahr 1872 ihr Lehrer wurde.

Der in Meran als Dirigent tätige Enkel Cosima Wagners, Graf Gilbert Gravina, wird in Berlin als Gast der Konzertgemeinde ein Sinfoniekonzert mit dem Philharmonischen Orchester geben.

Im Rahmen des Niederdeutschen Dichtertages in Bad Doberan wird das so gut wie unbekannte weltliche Oratorium „Frohsinn und Schwermut" von Händel zur Aufführung gebracht werden. Der Rostocker Musikwissenschaftler Dr. Walter Buschmann hat das im Jahre 1755 entstandene Werk, dessen Text sich auf eine Dichtung von Milton stützt, neu bearbeitet.

Das KdF-Theater der „Berliner Volksoper" veranstaltet zum ersten Male fünf Sinfoniekonzerte, die u. a. Gotfried Müllers „Heldenrequiem" und als Erstaufführung die Orchester-Lieder „An den Tod" von Yrjö Kilpinen (Solist: Gerhard Hüsch) versprechen.

Die „Stunde der Musik", die 1934 von der Reichsmusikkammer zur Förderung des Nachwuchses eingerichtet und dann von der Stadtverwaltung Berlin übernommen wurde, beginnt im Oktober das vierte Jahr ihrer Arbeit. Für diese beispielgebende Einrichtung, die sich auch bereits in einer ganzen Reihe von deutschen Städten erprobt hat, haben sich wieder zahlreiche erste Künstler zur Verfügung gestellt, die als Paten je eines begabten Nachwuchs-Musikers auftreten. Für die erste Hälfte der Spielzeit sind die vorstellenden Künstler Georg Kulenkampff, die Pianistin Lubka Kolessa, das Trio Hansen, Borries und Troester, das Freiburger Kammer-Trio, Kammersänger Gerhard Hüsch, der Cellist Ludwig Hoelscher und die Kammersängerin Emmi Leisner, sowie im Austausch mit deut-

Das NS-Reichs-Symphonie-Orchester

spielt am 6. 10. unter Gino Marinuzzi als Gastdirigent in MÜNCHEN Werke von Beethoven, Locatelli, Rossini, und „Le Fontane di Roma" von Respighi.

Anschließend besucht es unter der abwechselnden Leitung von

FRANZ ADAM — ERICH KLOSS

im Auftrage der NSG „Kraft durch Freude" Amt Feierabend die Gaue Westfalen-Nord, Weser-Ems und die Bayerische Ostmark

Die Münchner Philharmoniker / Tonhalle

Konzertverein München e. V.

Stammkonzerte 1937/38

Gesamtleitung: Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger

10 ORCHESTER-STAMMKONZERTE

1. Konzert, 24. Okt. 1937: BRAHMS-FEIER

Akademische Festouverture
Doppelkonzert
Symphonie Nr. 2
Solisten: Rudolph Schöne, Violine
Hermann v. Beckerath, Cello

2. Konzert, 8. November 1937

Ltg.: GMD Leopold Ludwig (Oldenburg)
Rich. Strauß: „Don Juan"
Tschaikowsky: Violinkonzert
Beethoven: Symphonie Nr. 7
Solistin: Guila Bustabo, Violine

3. Konzert, 22. November 1937

Haydn: Symphonie Nr. 96
W. Lampe: Cellokonzert (Uraufführung)
Beethoven: Symphonie Nr. 5
Solist: Ludwig Hoelscher, Cello

4. Konzert, 13. Dezember 1937

Ltg.: Oswald Kabasta (Wien) a. G.
Beethoven: Leonoren-Ouverture 2
Brahms: Symphonie Nr. 4
Debussy: „La mer"
de Falla: „Der Dreispitz" (Erstaufführung)

5. Konzert, 10. Januar 1938

Max Trapp: Symphonie Nr. 5 (E)
Franck: Symphon. Variationen für Klavier und Orchester
Mozart: Klavier-Konzert
Mozart: Symphonie Es-dur
Solist: Walter Gieseking, Klavier

6. Konzert, 7. Februar 1938

Beethoven: Ouv. „Weihe des Hauses"
Händel: 3 Arien für Gesang mit Orchester
Reger u. Hausegger: Gesänge mit Orchester
Bruckner: Symphonie Nr. 2
Solistin: Emmi Leisner, Alt

7. Konzert, 14. Februar 1938

Ltg.: GMD Josef Keilberth (Karlsruhe) a. G.
Mozart: Symphonie B-dur
Beethoven: Klavierkonzert
Dvořák: „Aus der neuen Welt"
Solist: Wilhelm Kempff, Klavier

8. Konzert, 7. März 1938

Gastdirigent u. Programm noch unbestimmt

9. Konzert, 28. März 1938

Gottfried Müller: Partita für Orch. (E)
Bruckner: Symphonie Nr. 8

10. Konzert, 4. April 1938

Händel: Concerto grosso
Beethoven: Symphonie Nr. 9
Solisten: Gertrud Callam, Sopran
Johanna Egli, Alt
Marius Andersen, Tenor
Rudolf Watzke, Baß

2 CHORKONZERTE, Leitung: A. MENNERICH

1. Konzert, 17. November 1937

Ltg.: Adolf Mennerich
Beethoven: Missa solemnis
Solisten: A. Merz-Tunner, Sopran
Gertrude Pitzinger, Alt
Willy Lorscheider, Tenor
Wilhelm Hezel, Baß

2. Konzert, 16. März 1938

Hermann Reutter: „Der große Kalender (E)

Auskunft, Prospekte und Abonnementsanmeldungen:
Geschäftsstelle des Konzertverein München e. V., Türkenstr. 5 / Tonhalle / Fernruf 26 966

schen Künstlern die amerikanische Sopranistin Rose Bampton, der französische Pianist Robert Casadesus, der belgische Bariton Maurice de Groote und das Londoner Menges-Quartett.

Hans Rosbaud wird in Münster im kommenden Musikwinter neunzehn Konzerte leiten. Das Programm nennt u. a. Werke von Joh. Nepomuk David, Strawinsky („Kartenspiel"), Graener, Pfitzner, Strauß, Jarnach. Ferner ist ein Gastkonzert des Augusteo-Orchesters aus Rom unter Bernardino Molinari vorgesehen.

Der Musikwinter in Nordhausen, dessen Veranstaltungen jetzt vom Konzertverein programmmäßig festgelegt sind, wird von der Dresdner Philharmonie in ihrer Gesamtstärke unter van Kempen eröffnet.

Sir Thomas Beecham beabsichtigt mit seinen Londoner Philharmonikern im Frühling des nächsten Jahres eine Konzertreise nach Italien zu unternehmen.

Das „Dresdner Trio" hat in seiner Zusammenstellung eine Änderung erfahren, da der Konzertmeister der Staatsoper Willibald Roth den Geigenpart übernommen hat. Die Vereinigung Richter-Haaser, Roth, Kropholler wird im Oktober ihr erstes Dresdner Konzert geben. Sie ist bereits zu Kammermusikabenden in Bremen und in Schlesien verpflichtet worden.

In Bielefeld wird der Madrigalchor unter Leitung von Werner Goeßling die „Liedsymphonie" von Erich Anders, „Die deutsche Vesper" von Joseph Haas und „Volksliederspiel" von Hermann Zilcher aufführen.

Das Städtische Orchester zu Meißen beginnt seine dieswinterliche Konzertreihe mit einem Grieg-Abend, in dem das Klavierkonzert in a-moll, die beiden Peer Gynt-Suiten und Lieder geboten werden. Als Solistinnen wurden die heimische Klaviervirtuosin Margarete Pfab und die Leipziger Sängerin Susanne Pree-Steinmetz gewonnen. In weiteren Konzerten werden u. a. zu Gehör kommen die 2. Sinfonie von Brahms und die Vierte von Bruckner, sowie Scheherezade von Rimsky-Korssakow. Auch ein Kammermusikabend ist geplant. Die musikalische Leitung liegt in den bewährten Händen des Städtischen KM Herbert Nerlich. M. M.

Während des vergangenen Sommers veranstaltete das Bielefelder Städtische Orchester unter Leitung des Städtischen MD Werner Gößling mit der NS-Gemeinschaft KdF in verschiedenen Großbetrieben Bielefelds eine Reihe von Einführungskonzerten mit klassischer Musik. Der Erfolg dieser Veranstaltungen zeigt sich darin, daß der Andrang zu der von der NS-Gemeinschaft KdF veranstalteten Reihe von Sinfoniekonzerten 1937/38 so groß ist, daß die Konzertzahl gegenüber dem Vorjahre vermehrt werden mußte. Für ein Konzert, das das Städt. Orchester für die Angehörigen der HJ und des BdM spielt, sind die Variationen über ein Geusenlied von Helmut Degen vorgesehen.

Der Chor Jording-Ridderbusch, Detmold, brachte in einem Konzert in Bad Meinberg Brahms' op. 52 „Liebeslieder", Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen (mit ein- und mehrstimmigem Gesang ad libitum) zur Aufführung. Die Leitung hatte Alwine Jording-Ridderbusch, den Klavierpart gaben Elly Bruns-Mondik und Carl Jording.

Die Heidelberger städtischen Symphoniekonzerte (Ltg.: GMD Kurt Overhoff) versprechen an zeitgenössischer Musik: Heinrich Kaminskis „Dorische Musik" für Orchester, Rudolf Kattniggs „Klavierkonzert Werk 15", Max Trapps „5. Symphonie F-dur", Wolfgang Fortners „Symphonia concertante für Orchester", Jean Françaix' „Klavierkonzert mit Orchester".

Auch Gelsenkirchen setzt sich für lebende Musik ein. Die neuen Winter-Programme der städtischen Konzerte nennen u. a. J. N. Davids Partita für Orchester, Paul Graeners Violinkonzert, Hero Folkerts' Musik für Streichorchester, Hans Pfitzners Cellokonzert, Otto Beschs „Kurische Suite", Heinrich Kaminskis „Orgelwerk" und Gerhart von Westermans „Zwei Intermezzi für Orchester".

Heinrich Spittas Kantate „Von der Arbeit" kam durch die Hochschule für Lehrerinnenbildung in Hannover unter Richard Junker zur Wiedergabe und wurde mit den Spielscharen der HJ und des BDM in öffentlicher Aufführung wiederholt.

Zwei Sätze aus den „Böcklin-Phantasien für großes Orchester, Werk 53" von Felix v. Woyrsch kamen im Rahmen eines Schloßkonzertes in Hannover unter Ebel von Sosen zur Aufführung und wurden durch die Reichssender Hamburg, Berlin, Königsberg, Saarbrücken und Stuttgart übertragen.

Der Pianist Karl Ludolf Weishoff wurde zu Konzerten in Friedrichshafen, Lindau, Meersburg, Schleswig-Holstein und Zürich verpflichtet.

Paul Graeners neues „Konzert für Violine und Orchester" Werk 104 wird in diesem Winter in einer Reihe von Städten erklingen.

Der Londoner Fleet Street-Chor, der anläßlich seines vorjährigen Gastspiels in Deutschland begeisterte Anerkennung gefunden hat, wird auf Einladung der Deutsch-Englischen Gesellschaft in Kürze eine zweite Konzertreise nach Deutschland unternehmen. Dies ist zu begrüßen, da durch sein Auftreten das Verständnis beteiligter englischer Journalisten für die Arbeit und die Ziele

des neuen Deutſchlands gefördert wird. Der Chor wird unter der Leitung ſeines Dirigenten T. B. Lawrence am 4. Oktober in Frankfurt/Main, am 5. Oktober in Stuttgart, am 7. Oktober in Nürnberg und am 8. Oktober in München engliſche Volkslieder und geiſtliche Muſik aufführen.

Die Muſikſchule Schäfer-Sandhage wird in dieſem Winter mehrere Hauskonzerte veranſtalten, bei denen ſämtliche in Hannover noch kaum gehörten Klavier-Violin-Sonaten von Beethoven zum Vortrag gelangen. Ausführende: Clementine Sandhage (Klavier), Fritz Klemme (Geige). Die Abende finden in den Räumen der Schule und bei freiem Eintritt ſtatt.

Hans Kummers Turmmuſik für 3 Trompeten und 3 Poſaunen, die im vorigen Sommer im Heidelberger Schloßhof uraufgeführt wurde, wurde auch in dieſem Sommer dort und im Schloßhof zu Altenburg geblaſen.

Hermann Henrichs „Chaconne über die Durtonleiter“ für Orcheſter kam in Bad Mergentheim, Norderney, Nauheim und im Reichsſender Breslau zur Aufführung.

Kammermuſiker Kurt Lierſch, der Führer des Lierſchquartetts von der Staatsoper Dresden, hielt das letzte Konzert der Spielzeit 1936/1937 (80. Kulturabend) ab. Mit Unterſtützung von Fritz Sommer (Solocelliſt der Dresdener Staatsoper) und des Pianiſten Karl Bergmann bot er das Trio a-moll op. 50 von Tſchaikowſky und das Dumky-Trio op. 90 von Dvořák. Margarete Thomass, Dresden, ſang in italieniſcher Sprache mit hervorragender Stimmkultur und wohldurchdachtem Vortrag Lieder von Gordigiani, Bellini, Boſſi und Mascagni. Das nicht nur den Hauptſaal der Landesbibliothek, ſondern auch den Nebenſaal bis auf den letzten Platz füllende Publikum ſpendete den künſtleriſch durchweg hochſtehenden Leiſtungen reichen Beifall. M. M.

Im Laufe des nächſten Winters kommen mehrfach Werke von Guſtav Heuer durch die Kammervirtuoſen Harzer (Philharmonie-Berlin), Rucker (Staatsoper Dresden), Frenz (Staatsoper Berlin), Konzertmeiſter Freude (Staatsoper Schwerin) zur Aufführung.

Der Darmſtädter Pianiſt Meinhart Becker gab einen Klavierabend mit Werken von Bach, Mozart, Weber und Chopin.

KM Hans Leger brachte Julius Klaas' 1. Serenade für Orcheſter Werk 49 mit dem Pforzheimer Sinfonieorcheſter beim Muſikfeſt Bad Ems zur Aufführung; während der Wittener Muſiktage vermittelte Frau Heinemann-Knörzer-Witten ſein Werk 45 „Löns-Liederkreis“ für Sopran und Klavier.

Der Singkranz Heilbronn bereitet ſoeben eine Aufführung von Hermann Grabners „Segen der Erde“ vor.

Städt. Konzerte Remscheid 1937/38

Gesamtleitung: Horst-Tanu Margraf

Orchester: Das Bergische Landesorchester Remscheid-Solingen

10 Symphonie- u. Chorkonzerte

1. Konzert: 6. Oktober
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solist: Rudolf Schulz — Graener: Waldmusik (Erstaufführung) / Pfitzner: Violinkonzert / Joh. Brahms: III. Symphonie

2. Konzert: 27. Oktober
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solist: Jean Françaix — Wolf: Italienische Serenade (Erstaufführung) / Françaix: Konzert und Concertino (Erstaufführung) / Kodaly: Tänze aus Galanta (Erstaufführung) / Mussorgsky-Ravel: Bilder einer Ausstellung (Erstaufführung)

3. Konzert: 21. November
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solisten: Marta Schilling (Sopran), Lilly Neitzer (Alt), Heinz Mathéy (Tenor), Rud. Watzke (Baß) — Wilhelm Kempff: „Deutsches Schicksal“, eine dramatische Kantate nach Worten von Ernst Wiechert. Uraufführung in Anwesenheit des Dichters und des Komponisten

4. Konzert: 17. Dezember
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solist: Georg Kulenkampff — Chemin-Petit: Symphonie a-moll (Erstaufführung) / Stephan: Musik für Geige und Orchester (Erstaufführung) / Mozart: Violinkonzert A-dur / R. Strauß: Till Eulenspiegel

5. Konzert: 2. Februar
Gastdirigent: Generalmusikdirektor K. Elmendorff — G. Müller: Partita und Fuge (Erstaufführung) / M. Reger: Mozart-Variationen / Beethoven: II. Symphonie

6. Konzert: 16. Februar
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solisten: Das Bruinier-Quartett — Bullerian: Passacaglia und Fuge (Erstaufführung) / Spohr: Konzert für Streichquartett u. Orchester (Erstaufführung) / Beethoven: III. Symphonie (Eroica)

7. Konzert: 16. März
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solistin: A. Merz-Tunner — Händel: „Lob der Musik“ aus der Cäciliencode / v. Schillings: Glockenlieder (Erstaufführung) / A. Bruckner: III. Symphonie

8. Konzert: 13. April
Dirigent: Horst-Tanu Margraf / Solisten: Susanne Horn-Stoll (Sopran); Anton Knoll (Tenor), Dr. Paul Lorenzi (Baß) — Hector Berlioz: „Faust's Verdammung“, dramatische Legende

9. Konzert (Sonderkonzert): 14. Januar
Dirigent: Hans Josef Kelling / Solisten: Aenne Siben, Frankfurt (Sopran); Eva Jürgens, Wuppertal (Alt); Alfred Wilde, Berlin (Tenor); Paul Gümmer, Hannover (Baß) / Chöre: Städt. Singverein, Chorgemeinschaft Kelling, Lenneper Gesangverein

10. Konzert (Sonderkonzert): im April
Dirigent: Dr. Felix Raabe / Solist: Julius Müller — „Bergische Komponisten“. Werke von Kelling, Thomas, Girgensohn und Straeßer (II. Symphonie)

4 Meisterkonzerte
Rudolf Watzke - Elly Ney - Breronel-Quartett - Karl Bittner

6 Jugendkonzerte und 2 Hausmusikabende

3 Konzerte u. Morgenfeiern in Remscheid-Lennep
mit Werken von Pfitzner, Lürmann, Uldall, Leonhardt, Peterka, Graener

Anton Bruckners 5. Symphonie erklang in Gera erſtmals in der Originalfaſſung im Rahmen eines Wagner-Bruckner-Abends des Rich. Wagner-Verbandes Deutſcher Frauen, durch die Reußiſche Kapelle unter Leitung von Prof. Heinrich Laber.

Die Kuriſche Suite von Otto Beſch erlebte in der kurzen Zeit ſeit ihrem Erſcheinen Konzertaufführungen in mehr als 15 Städten (u. a. auch in London) und über 30 Rundfunkſendungen. Von ſeinem neuen Werk „Muſik für Orcheſter" wurden zwei Sätze bei der Eröffnung der 25. Deutſchen Oſtmeſſe geſpielt.

In Lübeck werden in der kommenden Spielzeit erſtmalig die „Konzerte junger Künſtler" durchgeführt. Die Konzertgemeinſchaft hat zuſammen mit dem Städtiſchen Muſikbeauftragten die erforderlichen Mittel für dieſe Konzerte bereitgeſtellt. Die Programmgeſtaltung übernimmt GMD Heinz Dreſſel.

Das Priſca-Quartett-Köln veranſtaltet im kommenden Winter 8 Kammermuſikkonzerte.

Entgegen früheren Nachrichten wird Wilhelm Furtwänglers neues Klavierkonzert demnächſt in München durch die Berliner Philharmoniker mit Edwin Fiſcher als Soliſt zur Uraufführung kommen.

Die 700 Jahr-Feier der Stadt Elbing (21.—29. Auguſt) ſchmückte eine Reihe feſtlicher Muſikveranſtaltungen: ein Konzert des großen Orcheſters des Reichſenders Königsberg unter Leitung von Dr. Karl Ludwig Mayer, ein Abend des Lehrergeſangvereins der Liedertafel, der „Schaffen Elbinger Muſiker" vermittelte, ein Volksmuſikabend des Elbinger Orcheſtervereins und ein Beethoven-Konzert des Elbinger Theaterorcheſters unter der Stabführung des Dresdner GMD Paul van Kempen.

Im Rahmen der ſächſiſchen Kulturwoche bringt die „Neue Leipziger Singakademie e.V." unter Leitung von Otto Didam am 3. Oktober 1937 im Gewandhaus zu Leipzig Hermann Grabners neues Chorwerk „Segen der Erde" unter Mitwirkung von Erna Dietrich (Sopran), Leipzig, Kammerſänger Ewald Böhmer (Bariton), Wiesbaden und des Leipziger Sinfonieorcheſters erſtmalig zur Aufführung. Im gleichen Konzert gelangt die „Altdeutſche Suite" von Paul Höffer zur Erſtaufführung. R. Hgl.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold wird mit dem Pianiſten Reinhold Joſeph in einem Konzert des Klindworth-Scharwenka-Konſervatoriums im Bach-Saal ein neues Werk von A. W. Leupold („Kaleidoſkop", Paſſacaglia und Fuge für zwei Klaviere) zur Uraufführung bringen.

Irmgard Grippain-Gorges ſpielte im Reichſender Hamburg mit beſtem Erfolge Klavierwerke von Friedrich Grimm (Nocturnos) und Hermann Unger (op. 28: 4 Fantaſien).

Die feſtlichen Muſikveranſtaltungen des diesjährigen Reichsparteitages in Nürnberg leiteten: der Präſident der Reichsmuſikkammer GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger, RKM Franz Adam und KM Erich Kloß.

Richard Wetz' Männerchorwerk mit Orcheſter „Geſang des Lebens", das beim großen Breslauer Sängerbundesfeſt erklang, kommt demnächſt in Gumbinnen und Königsberg zur Aufführung.

Die Reichsgedok veranſtaltet im Oktober für die Münchener Künſtlerinnen Marie Agathe Maechter (Sopran) und das Stubenrauch-Quartett eine Konzertreiſe durch die Städte Hannover, Bremen, Köln und Mannheim.

Der Städtiſche Singſchulchor Augsburg unternimmt unter ſeinem Leiter Prof. Otto Jochum ſoeben eine Konzertreiſe nach Sachſen, Berlin, Hannover und Bremen.

MD M. Spindler bringt im kommenden Winter in den Städt. Konzerten in Caſtrop-Rauxel folgende Chorwerke: Brahms: Nänie; K. Thomas: Olympiſche Kantate; H. Wedig: Weſſobrunner Gebet. An Orcheſterwerken ſind neben Ouvertüren und Sinfonien von Mozart, Haydn, Beethoven vorgeſehen zum 1. Mal die 3. Sinfonie von A. Bruckner, außerdem folgende Neuheiten: K. Schäfer: 3 Orcheſterſtücke nach deutſchen Volksliedern; S. W. Müller: Heitere Muſik; W. Trenkner: Variationen über eine Lumpenſammlerweiſe; G. Maaß: Hamburgiſche Tafelmuſik. Als Soliſten wirken mit: Prof. W. Stroß (Violine) und Frau Prof. Elly Ney (Klavier).

Das Städtiſche Orcheſter in Saarbrücken feiert ſein 25jähriges Beſtehen mit einem Feſtkonzert am „Tag der Muſik" im Rahmen der Saarpfälziſchen Gaukulturwoche mit Prof. Elly Ney als Soliſtin und mit der Feſtaufführung von Richard Strauß' „Arabella" am „Tag des Theaters" in Kaiſerslautern mit Prof. Clemens Krauß als Dirigenten.

Der Lehrergeſangverein Nürnberg (Ltg.: KM Karl Demmer) führt im kommenden Winter mit den Soliſten Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Eva Jürgens, Amalie Merz-Tunner, Hilde Weſſelmann, Günther Baum, Fred Driſſen, Heinz Marten, Heinz Matthei, Joſe Riavez und Otto-Karl Einnert Beethovens „Miſſa solemnis", Haydns „Schöpfung" und J. S. Bachs „Matthäuspaſſion" auf.

Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde" wurde bereits von 19 Städten zur Aufführung angenommen: Allenſtein, Altona, Baden-Baden, Berlin, Bernburg, Bremerhaven, Bühl (Baden), Deſſau, Gladbeck, Haynau i. Schl., Heilbronn, Kaiſerslautern, Langenfeld, Leipzig, Mannheim, München, Schleitheim (Schweiz), Tetſchen-Bodenbach, Wuppertal.

Deutsches Nationaltheater Weimar

Symphoniekonzerte

der Weimarischen Staatskapelle 1937/38

Gesamtleitung: Generalmusikdirektor P. Sixt

1. Oktober 1937
Reger: Hiller-Variationen; Mozart: Konzertarie; Lieder mit Klavier; Brahms: 1. Symphonie
Solistin: Kammers. Marg. Teschemacher, Dresden.

5. November 1937
Erich Anders: Capriccio (Uraufführung); Werner Egk: Olympische Festmusik; Grieg: Klavierkonzert; Mozart: Symphonie ohne Menuett; Beethoven: Violinkonzert. — Solisten: Prof. Günther Homann, Stuttgart (Klavier); Professor Willy Müller-Crailsheim (Violine)

10. Dezember 1937
Mozart: Violinkonzert; Bruckner: 3. Symphonie. Gastdirigent: Generalmusikdirektor Dr. Heinz Dressel, Berlin. — Solistin: E. v. Voigtländer (Violine)

28. Januar 1938
Trapp: 5. Symphonie; Schumann: Cellokonzert; Wedig: Nachtmusik; Beethoven: 8. Symphonie. Solist: Professor Ludwig Hölscher (Cello)

18. Februar 1938
Pasztbory: „Thijl Uilenspiegel"-Symph.; Verdi: Arie aus „Don Carlos" und Arie aus „Die sizilianische Vesper"; Schumann: Lieder mit Klavier; Dvorak: Symphonie „Aus der neuen Welt". — Solist: Kammersänger Josef von Manowarda, Berlin.

11. März 1938
Höller: Hymnen; Reger: Klavierkonzert; Wagner: Siegfried-Idyll; Weber: Ouvertüre zu „Oberon." Solist: Professor Alfred Hoehn (Klavier)

1. April 1938
Gastspiel des Generalmusikdirektors Dr. Karl Böhm, Dresden, mit der Dresdner Staatskapelle

6. Mai 1938
Beethoven: Missa solemnis

Außerdem werden veranstaltet:

Im Foyer des Deutschen Nationaltheaters: 6 Kammerkonzerte
in der Weimarhalle: 1 Chor-Orchester-Konzert (Leitung: Professor Dr. Felix Oberborbeck)

2 Volkstümliche Orchester-Konzerte. — Solisten: Hans Andrä (Cello) und Marianne Krasmann, Bremen (Klavier)

KURHAUS WIESBADEN

ZYKLUS VON 9 KONZERTEN 1937/38

„EHRT EURE DEUTSCHEN MEISTER"

Leitung: **Carl Schuricht**

Orchester: **Städt. Kurorchester**

Chor: **Cäcilienverein und Bach-Chor Wiesbaden**

1. 8. Okt.: Solistin: Prof. Elly Ney, Klavier — Jos. Haydn: Symphonie D-dur / L. v. Beethoven: Klavierkonzert B-dur / L. v. Beethoven: VII. Symphonie A-dur

2. 22. Oktober: Solistin: Kammersängerin Erna Berger, Berliner Staatsoper (Sopran) — C. M. v. Weber: Ouvertüre zu „Oberon" / C. M. v. Weber: Konzert-Arie (Ines de Castro) / W. A. Mozart: Symphonie D-dur (ohne Menuett) / H. Pfitzner: „Alte Weisen" für Sopran und Orchester (nach Gedichten von Gottfried Keller) / L. v. Beethoven: VI. Symphonie (Pastorale)

3. 5. Nov.: Solist: Robert Casadeus, Klavier — Joh. Brahms: III. Symphonie F-dur / L. v. Beethoven: Klavierkonzert Es-dur / L. v. Beethoven: VIII. Symphonie F-dur

4. 26. Nov.: Solistin: Guila Bustabo, Violine — Joseph Haydn: Symphonie C-dur / Johannes Brahms: Violinkonzert D-dur / L. v. Beethoven: III. Symphonie Es-dur (Eroica)

5. 7. Jan.: Solist: Prof. Rudolf Watzke, Bariton — L. v. Beethoven: II. Symphonie D-dur / L. v. Beethoven: „Die Ehre Gottes in der Natur" / Karl Loewe: Archibald Douglas / Frz. Schubert: Gesänge / R. Schumann: IV. Symphonie d-moll

6. 21. Jan.: Solist: Albert Spalding, Violine — W. A. Mozart: Symphonie g-moll / Ludwig v. Beethoven: Violinkonzert D-dur / Ludwig v. Beethoven: V. Symphonie c-moll

7. 4. Februar: L. v. Beethoven: I. Symphonie C-dur und IX. Symphonie d-moll mit Schlußchor — Solisten: Clara Ebers, Sopran; Yella Hochreiter, Alt; Joseph Witt, Tenor; Professor Johannes Willy, Baß — Chor: Cäcilienverein und Bach-Chor Wiesbaden

8. 11. März: Solisten: Kammersängerin M. Klose, Berliner Staatsoper, Alt; Justus Ringelberg, Violine; Frz. Danneberg, Flöte; E. Frost, Flöte — J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. IV für Solo-Violine, zwei Solo-Flöten, Streichorchester und Cembalo G-dur / G. F. Händel: „Ombra mai fu" / Chr. W. Gluck: „Ihr Götter ew'ger Nacht" / G. F. Händel: „Dank sei dir, Herr" / Frz. Schubert: Unvollendete Symphonie h-moll / Gesänge von Brahms, Reger und Franz / L. v. Beethoven: IV. Symphonie B-dur

9. 1. April: Solist: Kammersänger Gerhard Hüsch, Berlin (Bariton) — G. F. Händel: Ouvertüre zur „Feuerwerksmusik" / G. F. Händel: Arien aus „Julius Cäsar" / Hugo Wolf: Serenade für kleines Orchester / Hugo Wolf: Lieder mit Orchesterbegleitung / A. Bruckner: VIII. Symphonie c-moll

3 Einführungsvorträge i. d. Zykluskonz. 1937/38
werden gehalten von: Musikschriftsteller **Dr. W. Stephan**

Städtische Kur- u. Bäderverwaltung

In der 15. Burgmusik am 6. August spielte Prof. Max Pauer im mit Hörern überfüllten Rittersaal die Beethoven-Klaviersonaten Op. 90, 109, 110 und 111. Es war eine ergreifende Feierstunde. Als der Abend sich über das Bergische Land niedersenkte, gaben im Rittersaal die Kerzen feierlichen Schein. Dem großen Gestalter Max Pauer wurden von den aus ganz Westdeutschland herbeigeeilten Hörern begeisterte Huldigungen zuteil.

Karl Höllers „Frescobaldi-Phantasie" bringt Eugen Jochum im Oktober zur Berliner und zur Hamburger Erstaufführung und führt das Werk mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in Stockholm und Oslo auf. Auch in Königsberg, Breslau, Stuttgart, Augsburg, Freiburg und Zwickau wird es zur Aufführung kommen.

Das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unternimmt soeben unter Leitung von Hans von Benda eine Konzertreise durch Polen, Litauen und besucht zum Abschluß Danzig.

Hans F. Schaubs op. 10 „Passacaglia und Fuge" erlebt seine nächsten Aufführungen in Hannover, Düsseldorf, Essen, Dresden, Braunschweig und München.

Im Anschluß an den Reichsparteitag führte das NS-Reichssymphonie-Orchester unter seinem Leiter RKM Franz Adam eine Baden-Reise durch, bei der die Künstler überall stark gefeiert wurden. Zum Abschlußkonzert in Rheinfelden waren zahlreiche Deutsche aus Zürich, Basel und den angrenzenden Kantonen herübergekommen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Friedrich Karl Grimm vollendete eine „Kammersinfonie" für 18 Instrumente (mit oblig. Klavier), eine „Triosonate" für Klarinette, Fagott und Klavier und „6 Préludes" für Klavier.

Georg Schumann hat zu seinem im vorigen Winter erstmalig aufgeführten Orchesterwerk „Vita somnium" einen zweiten Teil geschrieben, und zwar ein Chorwerk für fünfstimmigen Chor und Orchester nach Worten von Friedrich Hölderlin. Das Werk kommt in Verbindung mit dem genannten Orchesterstück in den nächstwinterlichen Konzerten der Singakademie Berlin zur ersten Aufführung.

Pietro Mascagni, der bald seinen 74. Geburtstag feiern wird, arbeitet an zwei neuen Opern. Die erste, die im Jahre 1940 vollendet sein soll, wird den Titel „I Bianchie I Neri" (Die Schwarzen und die Weißen) haben und die Kämpfe zweier politischer Parteien behandeln, die in Toscana zur Zeit Dantes ausgetragen wurden. Die zweite Oper soll im Jahre 1941 fertig sein und bei der Eröffnung der Weltausstellung in Rom zur Aufführung gelangen.

Der flämische Komponist P. Vereman hat eine Oper „Annemarie" nach einem Textbuch von Felix Timmermanns beendet, die an der Antwerpener Kgl. Flämischen Oper im kommenden Winter zur Uraufführung kommen soll.

Johann Nepomuk David schrieb ein „Duo concertante" für Violine und Violoncello, sowie eine Motette zum Sonntag Jubilate.

Richard Strauß hat sich entschlossen, sein nächstes Werk „Ein Friedenstag" der Münchner Staatsoper zur Uraufführung zu überlassen. Es ist fertiggestellt und soll im Sommer 1938 herausgebracht werden. Den Text der neuen Oper hat Josef Gregor (Wien) geschrieben.

Roderich von Mojsisovics arbeitet gegenwärtig an seiner 6. Symphonie. Das Werk ist einsätzig und verwendet ein obligates, aber doch ziemlich solistisch behandeltes Klavier. Die Uraufführung des Werkes hat sich der Essener städtische Musikdirektor Albert Bittner gesichert. Sie findet am 6. März 1938 statt.

Hofrat Max von Millenkovich-Morold (Wien), der Verfasser der soeben erschienenen großen Cosima Wagner-Biographie, schrieb ein Opernbuch für den Wiener Komponisten Friedrich Bayer.

Die Abteilung Filmkunst der Reichsfilmkammer ist dazu übergegangen, eine Tonkartei für Komponisten einzurichten. Sie wird in folgender Weise aufgebaut: Einem im Film noch unbekannten Komponisten wird ein Kurzfilm oder auch ein Akt aus einem Spielfilm übergeben mit dem Auftrag, ihn musikalisch zu unterlegen. Zu diesem Zweck stellt die Abteilung Filmkunst dem Komponisten Atelier, Tonapparatur, Orchester usw. zur Verfügung, damit eine mit dem Bild kombinierte Aufnahme seiner Vertonung hergestellt werden kann. Der fertige Tonstreifen, der jeweils eine Länge von 250—300 Meter hat, wird sodann von der Abteilung Filmkunst der Reichsfilmkammer den verschiedenen Produktionsfirmen zugesandt, wodurch der bisher noch nicht bekannt gewordene Komponist die Möglichkeit gewinnt, seine Kompositionen vor den in Betracht kommenden Produktionsleitern unmittelbar zu Gehör zu bringen. Es steht zu hoffen, daß diese neue Einrichtung manches junge musikalische Talent entdecken und fördern hilft.

VERSCHIEDENES

Neue Springer (Docken) für Cembali: Die Firma J. C. Neupert in Nürnberg schreibt uns hiezu: Es ist eine alte Erfahrung im Cembalobau, daß die Spielart und Intonation dieser Instrumentengattung um so besser und exakter ist, je genauer die Springer im Messingrechen, in dem sie gleiten, eingebaut sind. Diese Springer sind meist aus Holz gefertigt — einem hygroskopischen

Werkstoff. Bei feuchtem Wetter entstand so die Gefahr des Steckenbleibens der Springer im Rechen. Man baut zwar auch Springer aus anderen Werkstoffen als Holz, die unhygroskopisch sind, aber auch diese Werkstoffe weisen Nachteile auf, die u. a. darin bestehen, daß diese Werkstoffe den äußerst wichtigen Regulierschrauben der Springer nicht den entsprechenden Halt geben, usw. Der moderne Cembalobau verlangt präzisesten Gang aller beweglichen Mechanikteile und nun ist es der Pianofabrik J. C. Neupert, Bamberg-Nürnberg-München, Abteilung für historische Tasteninstrumente, nach eingehenden Versuchen gelungen, neue Springer herzustellen, die auf Witterungseinflüsse nicht reagieren, also dauernd ein einwandfreies Gleiten der Springer ermöglichen und auch den überaus wichtigen Regulierschrauben und anderen Teilen der Springer festen und sicheren Halt geben. Monatelange, strengste Prüfungen sind der Neukonstruktion vorangegangen, die jetzt als öffentlichkeitsreif angesehen werden kann. Die neuen Springer hat die Firma J. C. Neupert beim Reichspatentamt zum Reichsgebrauchsmuster angemeldet.

Am Eröffnungstage des Sudetendeutschen Musikfestes in Teplitz-Schönau, dem 29. September, wurde im gesamten sudetendeutschen Ge-

Städtischer Konzertverein Wuppertal

Geschäftsstelle: R. Wylach, Germanenstraße 41, Telefon 50539

8 Abonnements-Konzerte in W.-Barmen
und 1 Sonder-Konzert

11. Oktober: Leitung: Operndirektor Klaus Nettstraeter — E. Anders: Spitzweg-Bilder / R. Schumann: Cello-Konzert / J. Brahms: I. Symphonie — Solist: Prof. Ludwig Hoelscher

25. Oktober: Liederabend: Gerhard Hüsch — Am Flügel: H. U. Müller — Franz Schubert: „Die Winterreise"

26. Nov.: Leitung: Generalmusikdirektor Leopold Ludwig, Oldenburg — Rob. Heger: Ernstes Präludium und heitere Fuge (zum 1. Male) / Joh. Brahms: „Schicksalslied" / Hugo Wolff: „Der Feuerreiter" / L. v. Beethoven: III. Symphonie (Eroica)

30. Dez.: Leitung: Dr. Hans Georg Schmidt — Josef Haydn: „Die Jahreszeiten" — Solisten: H. Fahrni, H. Marten, F. Drissen

24. Januar: Quartetto di Roma — O. Respighi: Antiche arie e danze per liuto / Frz. Schubert: Quartett a-moll op. 29 / G. Verdi: Quartett e-moll

21. Februar: Leitung: Operndirektor Klaus Nettstraeter — M. Reger: Ballett-Suite / Walter Weber: Konzertstück für Violine und Orchester (Uraufführung) / R. Stefan: Violinkonzert / L. v. Beethoven: VI. Symphonie — Solist: Max Conrad

7. März: Leitung: Ewald Pack — Sonderkonzert der Wuppertaler Singschule

11. April: Leitung Operndirektor Klaus Nettstraeter / K. H. Groverman: Konzertstück für Klavier und Orchester (zum 1. Male) / W. A. Mozart: Klavierkonzert in D-dur / Lieder und Arien für Sopran / Anton Bruckner: VI. Symphonie (zum ersten Male in Originalfassung) — Solisten: Ilse Josten, Heddy Voß-v. Riesenbeck

6. Mai: Öffentliche Voraufführung.

7. Mai: Leitung: Prof. Dr. Hans Pfitzner — H. Pfitzner: „Von deutscher Seele" — Solisten: Gisela Derpsch, Elis. Höngen, Jos. Witt, H. Schweebs

7 Abonnements-Konzerte in W.-Elberfeld
und 1 Sonder-Konzert

4. Okt.: Jubiläumskonzert zum 75jährigen Bestehen des Städtischen Orchesters — Leitung: Operndirektor Klaus Nettstraeter — G. Fr. Händel: Concerto grosso / Fr. Chopin: Klavierkonzert in e-moll / R. Strauß: „Ein Heldenleben" — Solist: Raoul von Koczalski

30. Okt.: Leitung: Prof. Dr. Hermann Grabner — H. Grabner: „Segen der Erde" — Solisten: Margarete von Winterfeldt, Rudolf Haym

19. November: Leitung: Generalmusikdirektor Hans von Benda — Kammerorchester der Berliner Philharmoniker

11. Februar: Öffentliche Voraufführung.

12. Februar: Leitung: Willem Mengelberg, Amsterdam — L. v. Beethoven: IX. Symphonie — Solisten: To van der Sluys, Traute Börner, Rudolf Dittrich, Rudolf Watzke

14. März: Leitung: Ewald Pack — Sonderkonzert der Wuppertaler Singschule (für Abonnenten kostenlos)

21. März: Leitung: Operndirektor Klaus Nettstraeter — W. A. Mozart: Konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott / Lieder und Arien für Sopran / R. Strauß: Tyll Eulenspiegel — Solistin: Erna Sack

1. April: Öffentliche Voraufführung.

2. April: Leitung: Fritz Lehmann, Hannover — J. S. Bach: „Matthäuspassion" — Solisten: Hilde Wesselmann, Lore Fischer, Karl Erb, Johannes Willy, Fritz Jäger

25. April: Leitung: GMD Paul van Kempen, Dresden — C. M. v. Weber: Ouvertüre zu „Freischütz" / P. Tschaikowsky: Klavierkonzert / H. Berlioz: Phantastische Symphonie — Solist: Conrad Hansen

6 Meister-Konzerte:

14. Oktober: AUGUSTEUM-ORCHESTER — Leitung: Bernardino Molinari
12. November: DUSOLINA GIANNINI — Am Flügel: Michael Raucheisen
3. Dezember: POLDI MILDNER — Klavier
17. Januar: BERLINER PHILHARMONIKER — Leitung: Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler
24. Februar: VIORICA URSULEAC — Am Flügel: Generalmusikdirektor Prof. Clemens Krauß
11. März: WALTER GIESEKING — Klavier

biet ein Opfertag für die Errichtung einer Franz Schubert-Gedenkstätte in Neudorf durchgeführt.

Zur Erweiterung des Nürnberger Sängermuseums sollen eine Stiftung in Höhe von 100 000 Mark und Einkünfte aus der Sängerbundeszeitung verwertet werden.

Die Stadt Halle, die 1935 anläßlich des 250. Geburtstages ihres großen Sohnes der Mittelpunkt eines Händel-Festes war, will nunmehr das Händel-Geburtshaus aus laufenden Mitteln kaufen. Es soll von Grund auf für den Zweck einer Gedenkstätte hergerichtet werden. Das Haus liegt in der Großen Nicolaistraße 5 und ist vom Vater des Komponisten am 30. Juni 1666 erworben worden.

Zwei kostbare neue Stücke wurden in die Schätze der Musiksammlung der Leipziger Stadtbibliothek eingeordnet: ein Originalmanuskript von Richard Wagner mit Noten und Text aus dem ersten Aufzug, vierte Szene, des „Tannhäuser" (Lied des Tannhäuser: „Zu ihr, zu ihr, o führet mich zu ihr!"), vermutlich aus dem Uraufführungsjahr 1845 stammend, und ein vierseitiger eigenhändiger Brief Richard Wagners an den Hofkapellmeister J. F. Herbeck in Wien, datiert Luzern, 12. 10. 1869. In diesem inhaltsreichen Brief gibt Wagner grundsätzliche Hinweise für die Darstellung seiner „Meistersinger" und des „Rheingold"; vor allem spricht er sich gegen Kürzungen aus, die aus künstlerischen Gründen verwerflich seien. Beide Stücke werden in der für Anfang des nächsten Jahres geplanten Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt" gezeigt werden.

Die Witwe Max Regers hat der Geburtsstadt Brand im Fichtelgebirge eine Reger-Gedächtnisorgel gestiftet.

Der Nizzaer Kunstsammler Borel soll ein lang vermißtes Porträt von Liszt gefunden haben, das Winterhalter, der bekannte Hofmaler, malte. Das Bild, das aus dem Jahre 1845 stammt, gehörte früher Liszts Freundin, der Prinzessin von Sayn-Wittgenstein. Als diese in Rom starb, wurde es mit ihrem übrigen Besitz versteigert. Da es als eines der besten Porträts des Meisters galt, haben die Kuraten des Lisztschen Museums in Weimar lange danach gesucht, ohne es auffinden zu können.

Nach umfangreichen Studien hat Professor Carl Clewing nunmehr sein Werk „Musik und Jägerei" abgeschlossen, das als 1. Band der im Auftrage der Deutschen Jägerschaft herauszugebenden „Denkmäler deutscher Jagdkultur" erscheint.

Ende August ds. Js. tagten im Isergebirge unter dem Vorsitz des Prager Musikgelehrten und Univ.-Prof. Dr. Becking die Vertreter der sudetendeutschen Volksverbände, um für die Erhaltung der sudetendeutschen Schubert-Gedenkstätten entsprechende Beschlüsse zu fassen. Prof. Becking wies zu Beginn der Beratungen auf die Wichtigkeit der Errichtung einer Schubert-Gedächtnisstätte hin. Er verwies auf die schlesischen Stammeskräfte, die im Werke Schuberts lebendig sind. Schubert, der nach seiner Abstammung Sudetendeutsche, ist den Sudetendeutschen daher ein Vorbild aller wahren Kunst, die in der Heimatlandschaft und in der Seele ihres Volkes verwurzelt sein muß.

In Bochum wurde im Rahmen einer kleinen, durch die „Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik" ausgestalteten Feier, eine öffentliche Musikbücherei eröffnet. Die seit 1934 bestehende und bisher der Bücherei der Medizinischen Gesellschaft angegliederte reichhaltige Sammlung an Notenwerken wurde mit den 600 Bänden Musikliteratur aus der Stadtbücherei verschmolzen, sodaß diese neue Musikbücherei bereits mit einem stattlichen Bestand ins Leben tritt.

Frankfurt/Main bereitet eine Ausstellung „Das schöpferische Musikleben des Auslandes" vor.

Die Stadt Hirschberg/Schl. hat musikalische Patenschaften für musikbegabte unbemittelte Kinder eingerichtet. Der erste Musikpate ist der Oberbürgermeister der Stadt.

Dem Bonner Musikforscher Dr. A. Henseler gelang es auf einer Studienfahrt in Italien die von der Musikwissenschaft seit langem gesuchte reiche Musiksammlung des Bonner Kurfürstenhofes zur Zeit des jungen Beethoven aufzufinden. Die umfangreiche Sammlung umfaßt das gesamte 18. Jahrhundert. Die Stimmhefte der Werke, die während dreier Generationen durch die Familie Beethoven gingen, liegen nun wieder in den Originalen vor, teilweise mit eigenhändigen Eintragungen der Beethoven. Es gelang Dr. Henseler die bedeutendsten, für Bonn eigens komponierten Werke zu kopieren, sodaß deren baldige Wiederbelebung zu erwarten sein wird.

In Königsberg wurde eine Ostpreußische Musikgesellschaft gegründet, die eine Zeitschrift „Ostpreußische Musik" herausgibt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann (Leipzig), der in diesem Jahre in allen deutschen Sendern, außer dem Leipziger und Kölner, aus eigenen Klavierwerken spielte, wurde erneut vom Deutschlandsender, Deutschen Kurzwellensender, sowie den Reichssendern Hamburg, Stuttgart, Frankfurt, Königsberg zu Vorträgen aus eigenen Klavierwerken eingeladen, in denen er u. a. zwei in diesem Herbst erscheinende Neuheiten, die Ballettsuite „Rokoko" op. 148 und die „Musik für ein altes Schlößchen" op. 147 zum Vortrag bringen wird.

Dr. Helmuth Thierfelder wurde zur Leitung von zwei Gastkonzerten am Deutschlandsender verpflichtet.

Konzerte des Städt. Orchesters in Zwickau

Leitung: Städt. Musikdirektor Kurt Barth

7. Oktober 1937: Solistin: Gisela Sott, Frankfurt a. M., Klavier

Höller . . . . . Sinfonische Fantasie über ein Thema von Girolamo Frescobaldi*) (Uraufführung: Deutsches Tonkünstlerfest in Weimar 1936)
J. S. Bach . . . . Klavierkonzert d-moll
G. Schumann . . . Variationen und Gigue über ein Thema von Händel

21. Okt. 1937: **Kammermusikabend** des Dämmrich-Quartetts

Mozart . . . Streichquartett B-dur (Jagd-Quartett)
Graener . . . . . . Streichquartett a-moll*)
Dvořák . . . . Streichquartett F-dur

4. Novemb. 1937: **Beethoven-Abend** Solist: Konzertmstr. Fritz Dämmrich, Zwickau

Raphael . . . Variationen über ein Thema von Beethoven (Schottische Volksweise)*)
Beethoven . . . . Violinkonzert
Beethoven . . . . Sinfonie Nr. 5, c-moll

18. November 1937: **Zwickauer Komponisten**

Schricker . . . . Sinfonische Suite**)
R. Schumann . . . . . Sinfonie Nr. 4, d-moll
G. Göhler . . . . Passacaglia über ein Thema von Händel*)
Gerhardt . . . . . Sinfonische Fantasie über: „Ein' feste Burg"**)
(zum 70. Geburtstage des Komponisten)

2. Dezember 1937: **Brahms-Abend** zum Gedenken des 40. Todestages
Solistin: Ruth Gehrs, Berlin, Alt

Tragische Ouvertüre
Lieder mit Orchester
Alt-Rhapsodie mit Männerchor
(Chor: Männerchöre Zwickau)
Sinfonie Nr. 2, D-dur

13. Januar 1938: Solist: Professor Georg Kulenkampff, Berlin, Violine

Haydn . . . . Sinfonie D-dur (Die Uhr)
Reger . . . . Violinkonzert
Reger . . . . . Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart

*) erstmalig in Zwickau
**) Uraufführung

27. Januar 1938: Solisten: Hans Kunz, Zwickau, Bariton; Konrad Eisel, Zwickau, Horn

Humperdinck . . . Vorspiel zur Oper „Hänsel und Gretel"
H. W. Sachse . . . Hamsun-Lieder mit Orchester*)
Mozart . . . . Horn-Konzert Es-dur
J. Weismann . . . . Tanzfantasie*)
Liszt . . . . . . Präludien, sinfonische Dichtung

10. Febr. 1938: **Johann Strauß-Abend** Solisten: Renata Craigh, erste Operettensängerin, Schreiber-Hoffmann, erster Operettentenor vom Stadttheater Zwickau

10. März 1938: Solistin: Magda Lüdtke-Schmidt (Berlin) Sopran

Wehle . . . . Sinfonie „Pfingsten"**)
Haydn . . . . Taubenarie aus der „Schöpfung"
Mozart . . . . Motette: Exultate, jubilate
Simon . . . . Lieder mit Klavier*)
Wunsch . . Variationen u. Fuge über ein Schweizer Lied*)
(Uraufführung: Deutsches Tonkünstlerfest in Darmstadt)

24. März 1938: **Kammermusikabend** des Dämmrich-Quartetts

Fr. Schubert . . . . . Quartettsatz c-moll, op. posth.
Otto Besch. . . . . Streichquartett*)
(Uraufführung: Deutsches Tonkünstlerfest in Darmstadt)
Beethoven . . . . Septett

7. April 1938: Solist: Professor Walter Schulz, Weimar, Cello

Grovermann . . . . Sinfonische Suite aus der Oper: „Der Narr in Purpur"**)
d'Albert . . . . Cello-Konzert
Tschaikowsky . . Variationen für Cello und Orchester
Dvorak . . . . Sinfonie Nr. 5 (Neue Welt)

25. April 1938: **Chorkonzert** unter Mitwirkung des Städtischen Chores (Arbeitsgemeinschaft der Vereine des DSB. und RGCH.) und der Hitler-Jugend
Solisten: Anne Lonk, Weimar, Sopran Philipp Göpelt, Leipzig, Bariton

Böttcher . . . . Oratorium der Arbeit*)
(Öffentliche Generalprobe am 24. April um 11 Uhr)

*) erstmalig in Zwickau
**) Uraufführung

Otto Ebel von Soſen erhielt eine Einladung als Gaſtdirigent vom Reichsſender Frankfurt a M.

Die Kammeroper „Der gefangene Vogel“ von Hans Chemin-Petit kam im Reichsſender Hamburg zum zweiten Male unter Leitung des Komponiſten mit großem Erfolg zur Aufführung.

Der Reichsſender Königsberg wird in dieſem Winter Chr. W. Glucks 150. Todestag feſtlich begehen. Den Auftakt der Feſtveranſtaltungen bildet die Aufführung der Oper „Orpheus und Eurydike“ unter Leitung von Dr. Ludwig K. Mayer am 30. September.

Der Reichsſender Saarbrücken brachte in ſeiner 3. Saarpfälziſchen Komponiſtenſtunde Werke von Philipp Mohler: Männerchöre, Solokantate für Sopran und Klavierquartett, Concertino für 3 Bläſer, Streichorcheſter und Schlagzeug, geſpielt vom Pfalzorcheſter unter der Leitung des Komponiſten.

Johannes Ernſt Köhler, Weimar, wurde vom Reichsſender Leipzig eingeladen, zeitgenöſſiſche Orgelwerke von Fritz Schulze-Deſſau und Hans Brönner-Weimar zu ſpielen.

Im Rahmen der Prager deutſchen Rundfunkſendungen gelangt demnächſt die erſte Oper Anton Dvořáks, die auf einen deutſchen Text komponiert wurde, ſo daß ſie vermutlich nur aus dieſem Grunde bisher nicht aufgeführt wurde, zur Uraufführung. U.

Im Rahmen eines Richard Strauß-Abends am Reichsſender Leipzig dirigierte Curt Kretzſchmar das ſelten geſpielte „Feſtliche Präludium“ in Originalbeſetzung.

Der Reichsſender Köln bot an einem Abend einen Überblick über Max von Schillings’ Schaffen.

Domorganiſt Hermann Zybill-Zwickau vermittelte aus dem Leipziger Gewandhaus über den Reichsſender Leipzig zeitgenöſſiſche Orgelmuſik von Helmut Bräutigam (Toccata und Doppelfuge), und Hugo Diſtler (Orgelpartita „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ op. 8, 2).

In einer kürzlichen Bläſer-Kammermuſik des Reichsſenders Berlin erklang Ludwig Thuilles Werk 6 „Sextett für Bläſer“.

Des 30. Todestages Edvard Griegs (4. 9.) gedachte der Reichsſender Königsberg mit einer Gedenkſtunde aus dem Schaffen des Meiſters.

Konzertſänger Joſef Maria Hauſchild ſang kürzlich im Berliner Kurzwellenſender Hans Watzliks kernige, von Roderich von Mojſiſovics vertonte Ballade „Tillenbergſage“ mit Orcheſterbegleitung.

Eine Stunde „Ein fröhlich Muſizieren“ am Reichsſender Berlin machte mit heiteren Duetten von Humperdinck und Cornelius (Charlotte Toepfer und Kati Rauch) bekannt.

Der Reichsſender Saarbrücken brachte in ſeiner Sendereihe „Kleine Koſtbarkeiten“ eine Folge aus Werken von Paul Zoll: zwei Volksliedbearbeitungen, Variationen für Geige und Klavier und Drei Heide-Lieder nach Texten von Anacker.

Im Reichsſender Breslau hörte man Julius Klaas’ Sinfonie Nr. 1 in A-dur Werk 47 (Großes Orcheſter unter Ernſt Prade); im Reichsſender Leipzig ſein Werk 48 „Ein Sommertag“, Liederkreis für Alt und Klavier (Frau Liſa Wechsler-Dresden mit Begleitung von Karl Hertling-Dresden).

Der Reichsſender Berlin ſendet dieſer Tage Albert Lortzings „Wildſchütz“.

Der Reichsſender München vermittelte eine Teilaufführung von Hermann Goetz’ Oper „Francesca da Rimini“.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Aus Paris kommt eine Flut begeiſterter Stimmen über die muſikaliſchen Veranſtaltungen der Deutſchen Kulturwoche in Paris, die ihren Höhepunkt in der Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwänglers Stabführung erlebte.

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter begibt ſich unter Leitung des Hamburger Staatskapellmeiſters Eugen Jochum ſoeben auf eine Konzertreiſe durch Skandinavien, bei der die Städte Stockholm, Upſala, Oslo, Gothenburg und Kopenhagen berührt werden.

Edmund v. Borcks Flöten-Sextett wurde in Venedig auf der Biennale zur Aufführung gebracht.

Karl Böhm wurde zu Gaſtkonzerten des griechiſchen Staatsorcheſters in Athen eingeladen.

Das Kölner Kammer-Trio für alte Muſik (K. H. Pillney, R. Fritzſche, K. M. Schwamberger) wurde zu einem Gaſtſpiel in der British Broadcasting Corporation am 30. September nach London verpflichtet.

Carl Schuricht leitet Anfang des kommenden Jahres ein Konzert des Auguſteum-Orcheſters in Rom.

Die Vereinigung japaniſcher zeitgenöſſiſcher Komponiſten bringt demnächſt eine Muſik für Streichquartett des Hamburger Komponiſten Alex Grimpe in Tokio zur Aufführung.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1937: 2533. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1937 HEFT 11

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Robert Peffenlehner: „Vom Wefen der deutfchen Mufik" (Band 53/54 der Reihe „Von deutfcher Mufik"). Guftav Boffe Verlag, Regensburg.

Der kurze Gang durch die Gefchichte der Deutfchen Mufik ergab die befchämende Tatfache, daß die deutfchen Mufiker aus fich heraus und trotz aller Ermahnungen ihrer größten fchöpferifchen Geifter es nicht vermochten, die Deutfche Mufik als Einheit aufzufaffen und nach außen kämpferifch zu vertreten. Die deutfchen ausübenden Mufiker trugen im Gegenteil große Schuld an der Zerftörung des Lebens und an der jahrzehntelangen Verkennung manches deutfchen Meifters, die deutfche Mufikwelt nicht minder. Die erfteren find diejenigen, die Erfolg von Bedeutung nicht unterfcheiden konnten oder — wollten. Eitelkeit, Neid, Mißgunft und andere unfchöne Triebe wüten unter ihnen bis zur oft völligen Selbftaufgabe der Perfönlichkeit. Auch im Dritten Reich wäre es immer noch nicht möglich gewefen, die Einheit und Wefenhaftigkeit der Mufik als Deutfche Kunft herauszuftellen und zu vertreten, wäre nicht vom Führer des Reiches die Einheit organifatorifch unterbaut und die freie Entwicklung der Deutfchen Kunft gefichert worden. Aber fchon wieder will der Gafthausmufiker als „künftlerifch wertvoll" bezeichnet und der Jünger der ernften Kunft „individuell" behandelt werden. Worin fich beide aufs neue treffen, ift die Vorliebe für die ausländifche Mufik: im Gafthaus Gounods „Ave Maria" (Meditation), auf der Bühne deffen „Margarethe" (Fauft), alles nur, weil es „dankbar" fein foll, weil es das „Publikum verlangt" und weil es „zieht"! Charakter und Nationalftolz fehlen immer noch auf vielen Programmen, mitunter fogar in den Veranftaltungen der NS-Kulturgemeinde, und manch' örtlicher Leiter einer folchen lechzt nur nach Ausländern und ausländifcher Mufik! Es ift auch nicht zu begreifen, warum der Mufikbeauftragte einer größeren deutfchen Stadt, der maßgebender Leiter einer ftädtifchen Mufikhochfchule ift und gleichzeitig der angegliederten Opern- und Schaufpielfchule vorfteht, für die öffentlichen Schüleraufführungen ein franzöfifches Schaufpiel und eine italienifche Oper auswählt? Alfo gefchehen in der zweiten der berühmten Goetheftädte wohl zugunften der Kulturverbundenheit, die ja den Kunftfchülern gar nicht früh genug eingeimpft werden kann?



Gewiß! Dies find nur die letzten Zuckungen einer erfterbenden Welt, von der fich einzelne Teile herübergerettet haben in die neue Zeit, und die von fchwachen Kulturbeauftragten gerade noch geftützt wird.

Gewiß ift aber weiter, daß die deutfchen Künftler aus fich heraus den unfeligen Geift des Internationalismus noch nicht abgefchworen haben: der politifchen Rettung Deutfchlands ift es zu danken, daß ein Wort über diefe Zuftände überhaupt gefagt werden kann. Der politifchen Führung fällt zugleich die fchwierige Aufgabe zu, das noch immer vorhandene Chaos falfcher Vorftellungen und irriger Meinungen zu bereinigen zum Nutzen der Deutfchen Kunft.

Auf dem Gebiete des Nationaltheaters fieht es nicht anders aus: 150 Jahre haben nicht vermocht, es in Reinheit erftehen zu laffen. Was das Nationaltheater nicht erfüllte und nun nicht mehr zu erfüllen braucht, weil es fich nicht an das Volk, fondern nur an das vorgebildete Publikum wandte, wird das Deutfche Volkstheater verwirklichen: nicht einen wöchentlichen, möglichft abwechflungsreichen Speifezettel, um damit einige Hotelgäfte herbeizukitzeln, fondern wenige, fehr gewiffenhaft vorbereitete Aufführungen, die der ganzen Bevölkerung einer Stadt und des ihr zugehörigen Landkreifes zu Gehör gebracht werden. Es wird einiger Jahre ununterbrochenen Spielens bedürfen, um auch nur ein Werk Goethes, Schillers, Beethovens und Wagners allen deutfchen Volksgenoffen einwandfrei zu vermitteln. Die Gegenwartskunft braucht dabei nicht vernachläffigt zu werden; vielleicht verfchwinden dadurch die fowiefo überflüffigen, aus öffentlichen Mitteln beftrittenen Operettenaufführungen, die das nun neu hinzukommende Volk herunterziehen, bevor es überhaupt erft im Theaterraum aufgerichtet wird.

Wer wollte die Schwierigkeiten verkennen, die fich dem Aufbau der künftigen Deutfchen Mufikkultur entgegenftellen? In vier Jahren ift viel getan worden, um nur den längft eingeNifteten Fremdgeift aus den Kunftftätten zu entfernen. Aber wie viel Jahre werden noch vergehen müffen, um den Stolz überhaupt erft aufzubauen, den Nationalftolz, der jeden Künftler einft befähigen wird, fich felber treu zu fein? Vieles, hier nicht weiter zu Erwähnendes wird nötig fein, um auf dem Wege über die Mufikerziehung dem künftigen deutfchen Mufiker den Nationalftolz zu geben, der eine eindeutige Haltung nach innen und außen verleiht. Wie oft wurde gefagt, daß die Kunft und der Künftler feiner Zeit vorauseile; wie oft ift in der Vergangenheit dem fo gewefen! Erft in der Gegenwart fcheint es, als ob die Künftler überrannt worden feien von einer neuen Zeit, die ihnen beifpielgebend voranleuchtet.

Einige wenige ausgenommen und die Gesamtheit aller schaffenden und wirkenden Musiker gerechnet, ist dieser Fall tatsächlich eingetreten. Aber auch dies lag nur an den Künstlern selber, die so lange vorbeigegangen sind an der Erkenntnis des eigenen Deutschen Wesens. Es ist längst enthalten im Gesamtwerk jenes Deutschen Geistes, der als einziger vorstieß bis zur Wurzel der Deutschen Musik und durch die Wiedervereinigung von Wort und Ton die Deutsche Musik vor drohendem Zerfall errettet hat: Richard Wagner.

Was Wagner einst ganz allgemein geäußert:

„Universal, wie die Bestimmung des Deutschen Volkes seit seinem Eintritte in die Geschichte sich zu erkennen gibt, sind die Anlagen des deutschen Geistes auch für die Kunst",
trifft ganz besonders auf ihn selbst zu. Er ist der universale Künstler und Mensch, der weit über den engen Bezirk der Musik hinausreichte und auf allen Gebieten Samen ausstreute, der aufgeht zur vollen Blüte im Dritten Reich. Er prägte das endlich zur Geltung gelangte Wort:

„Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was deutsch sei, nämlich: die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen."

EHRUNGEN

Die Brahms-Medaille der Stadt Hamburg wurde beim 9. Deutschen Brahms-Fest in Hamburg im Rahmen eines Festaktes im Rathaus Staatsrat Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler, Prof. Dr. Paul Graener, Staatskapellmeister Eugen Jochum und Generalintendant Dr. Kurt Strohm in Anerkennung ihrer Verdienste um Johannes Brahms verliehen.

Prof. Ludwig Hölscher wurde anläßlich eines Konzertes in seiner Vaterstadt Solingen mit dem Ehrenpreis der Stadt ausgezeichnet. Der Künstler stiftete den Reinertrag seines Konzertes in Höhe von Rm. 4000.— als Grundstock für den geplanten Solinger Theaterneubau.

In Paris wurde an einem kleinen Hause in der Avenue du Chateau eine Gedenktafel angebracht, die daran erinnert, daß Richard Wagner im Jahre 1841 hier weilte und den „Fliegenden Holländer" komponierte.

In Burscheid wurde anläßlich des 125. Gedenktages der Begründung der „Musikalischen Akademie" durch S. von Zuccalmaglio ein Zuccalmaglio-Denkmal unter starker Teilnahme der Bevölkerung eingeweiht.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das Mozart-Stipendium 1938 wurde Karl Oehring-Stuttgart zuerkannt.

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz"-Saiten:
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

Die Stadt Nordhausen a. H. hat einen Musikpreis in Höhe von Mk. 1000.— ausgesetzt, der ab 1938 alljährlich zur Verteilung kommen soll.

Der Geiger Franz Schmidtner (aus der Meisterklasse von Prof. Stroß an der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München) erhielt den diesjährigen Felix Mottl-Preis.

VERLAGSNACHRICHTEN

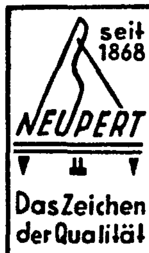
„Die Musik" wurde mit Wirkung vom 1. Oktober von Reichsleiter Rosenberg als Organ des Amtes für Kunstpflege, Abteilung Musik, beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP bestellt.

Diesmal legen drei bedeutente Buch-Verlage ihre beachtenswerten Prospekte dem Hefte bei. Koehler & Amelang Verlag, Leipzig bringt „Bücher aus der Welt der Musik", die in fesselndem Erzählerton „Durch der Jahrhunderte Klang" tragen. Über „Musik und Rasse" unterrichten die Schriften von Richard Eichenauer im Verlag J. F. Lehmann, München. Ferner kündigt R. Oldenbourg, München in seinem Prospekt die Neuerscheinung „Harmonie und Rhythmus in Natur und Kunst" von Dr. Heinrich Frieling an.

Unter dem Titel „Singgemeinschaft" brachte der Verlag Georg Bratfisch-Frankfurt/O. soeben zwei volkstümliche gemischte Chöre „Unser die Sonne, unser die Erde" (Worte von Alfred Thieme) und „Mit deinem Volke sollst du gehn" (Wore von Heinrich Gutberlett) in der Vertonung von Armin Haag heraus.

Ries & Erler läßt ein Liederheft, enthaltend sieben Lieder für hohe Stimme mit Klavierbegleitung von Armin Haag in Neuauflage Ende dieses Monats erscheinen. Die vertonten Gedichte sind von Karl Henckel, Maxim. Hugo, Gottfr. Keller, Ad. Holst, F. Werneck (2 Kinderlieder).

Anläßlich des 100. Geburtstages Hans Sommers bringt der Verlag Litolff, der fast das gesamte, durch Meistersänger wie Eugen Gura, Carl Hill u. a. in den Konzertsälen eingebürgerte Liedschaffen Sommers verlegt hat, ein Heft mit neuen Liedern (aus dem Nachlaß) und eine Biographie des Komponisten aus der Feder des bekannten Musikschriftstellers Dr. Erich Valentin heraus.



Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Prof. Dr. Karl H a f f e : Unterhaltungsmufik und Mufikhochfchule. (Jahresbericht 1936/37 der Staatlichen Hochfchule für Mufik in Köln):

Es gibt zwei fehr fchwierige und nicht leicht in ihren letzten Auswirkungen überfehbare Probleme im heutigen Mufikleben Deutfchlands, die immer wieder gebieterifch eine Auseinanderfetzung mit ihnen fordern: das der „Volksmufik" und das der „Unterhaltungsmufik". Daß echte Volksmufik etwas völlig anderes ift, als Unterhaltungsmufik im neueren Sinne, fcheint klar zu fein. Anderfeits fcheint es eine Forderung der deutfchen Kultur zu fein, daß die Unterhaltungsmufik fich der Volksmufik annähere, daß aber die Volksmufik von der gewohnten, großftädtifchen Art der Unterhaltungsmufik fich entfernt hält. Wir wiffen, daß die großftädtifche „Afphaltkultur" eine Gefahr für die wahre Kultur des deutfchen Volkes ift, daß fie durch Minderwertigkeit und Oberflächlichkeit die Maffen zu gewinnen weiß, nachdem fie urfprünglich für einen kleinen Kreis überfättigter, von der tieferen deutfchen Volkskultur abgewendeter Halbweltmenfchen gefchaffen worden ift. Die Gefahr des Einfluffes folcher Mufik ift um fo größer, als ihre Verbreitungsmöglichkeit unheimlich geftiegen ift und in der fernft gelegenen Hütte heute durch Grammophon und andere mechanifche Übertragung alles das hörbar gemacht werden kann, was früher nur in den Halbweltlokalen der Großftädte als paffend empfunden werden konnte.

Die Gefahr ift erkannt worden und man ftrebt eine Veredelung der Unterhaltungsmufik an. Man will fie der Volksmufik wieder annähern und fordert auch die Vertreter der „Kunftmufik" auf, an diefem Werk der Gefundung mitzuarbeiten, das vielfach zugleich ein Werk der Verdrängung des Ausländifchen durch Bodenftändiges und Einheimifches zu fein hat. Da wir für Mufik gerade wegen der „Unterhaltungsmufik" ungeheuer viel Geld ins Ausland geben, ohne daß bei der Endrechnung genügende Gegenfeitigkeit fich herausftellt, hat diefer Umftand fogar wirtfchaftliche Erwägungen für die Bevorzugung des Einheimifchen auf den Plan gerufen.

Soll nun der deutfche Komponift verfuchen, das Unverbindliche, Oberflächliche, Einfchmeichelnde, Sinnliche und Raffinierte der ausländifchen Unterhaltungsmufik nachzuahmen? Er wird es gar nicht können! Sobald der unverdorbene Deutfche fich mit Mufik befaßt und fich dabei aufs Bodenftändige befinnt, wozu ihn die Mufik an fich felbft und durch die vorhandenen deutfchen Vorbilder antreibt, fo fühlt er, daß ihm folches Raffinement, folche „Wirkung ohne (tiefere) Urfache" einfach abgeht.

Aber liegt es nicht im Wefen der Unterhaltungsmufik, aller tieferen Begründung aus dem Wege zu gehen? Und ift nicht folche Unterhaltungsmufik im heutigen Leben für alle Schichten des deutfchen Volkes geradezu fchon eine Notwendigkeit geworden? Werden nicht hundert oder taufendmal mehr Noten verkauft und Inftrumente in

Wigman Schule-Dresden

Leitung: Mary Wigman, Gretl Curth, Gisela Sonntag
Musikalische Leitung: Hanns Hasting

Vollständige Berufsausbildung: Bühnentanz, tänzerischer Lehrberuf, freier künstl. Tanz, Musik und Bewegung

Eintritt jederzeit. Sommerkurse im Juli 1938 in Dresden

Prospekte und Auskünfte durch das Sekretariat: Dresden-N, Bautzner Straße 107.

Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik

Ausbildung bis zur Berufsreife in allen Zweigen der Tonkunst

Staatliche Abschlußprüfungen in allen Abteilungen

Institut für Kirchen- und Schulmusik
Orchesterschule
Kapellmeister- und Chorleiterschule
Seminar für Privatmusiklehrer

Für hervorragend begabte Instrumentalisten werden

Freistellen

vergeben.

Bewerbungen können noch für das laufende Semester eingereicht werden und sind an die Geschäftsstelle des Staatskonservat. zu richten.

Bewegung gesetzt für solche Musik, als für die „Kunstmusik" der bedeutenden Komponisten, oder auch nur für die echte, einfach-edle Musik, die im Volke noch als die seine lebendig ist?

Wie auf einigen Gebieten der „Volksmusik", so haben besonders auch auf dem Gebiet der „Unterhaltungsmusik" Leute, die finanzielle Geschäfte machen wollen, den musikalischen Weg der Zivilisation weitgehend im Sinne eines Hinwegführens von der bodenständigen Kultur des Volkes und ihren rassisch-seelischen Grundlagen beeinflußt. Was der Masse schmackhaft gemacht wird, indem an materialistische oder oberflächliche Masseninstinkte anstatt an das verantwortungsbewußte Gefühl der Volkstreue appelliert wird, damit kann man auch Massengeschäfte machen. Der deutsche Musiker, der sonst lieber hungerte, starb und verdarb, als daß er seine aus dem Volkstum ihm ins Blut gelegten, von den Meistern ihm geoffenbarten Ideale der Kunst verriet, kam zeitweise in die Lage, daß er kaum noch wissen konnte, ob er nicht hochmütig oder verbohrt wäre, wenn er sich nicht der „allgemeinen" Überzeugung von der Notwendigkeit anderer, weniger tief begründeter Musik zu beugen hätte. Er wurde von nagenden Zweifeln an sich und seinem wahren Auftrag gequält, wenn von der Allgemeinheit, der er doch dienen wollte, unerfüllbare Forderungen nivellierender Art an ihn gestellt wurden.

SINFONIE-KONZERTE 1937/38

DES BADISCHEN STAATSTHEATERS KARLSRUHE
Leitung: Generalmusikdirektor Jos. Keilberth
Orchester: Die verstärkte Bad. Staatskapelle

1. Konzert: Mittwoch, 29. IX. 37. Anfang 20 Uhr.
Dirigent: Joseph Keilberth. Solistin: Gertrude Pitzinger (Alt). 1. Gluck: Intrada zu „Alkeste". 2. Reger: An die Hoffnung op. 124. 3. Bruckner: 5. Sinfonie B-dur (in der Urfassung) zum 1. Mal

2. Konzert: Sonntag, 10. X. 37. Anfang 19.30 Uhr.
Dirigent: Hermann Abendroth. 1. J. Weismann: Konzert op. 106 (zum 1. Mal) für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke u. Streichorchester. 2. M. Trapp: 5. Sinfonie F-dur op. 33 (zum 1. Mal). 3. J. Brahms: 1. Sinfonie C-moll op. 68

3. Konzert: Mittwoch, 24. XI. 37. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Joseph Keilberth. Solist: Edw. Fischer (Klavier). 1. H. Sutermeister: Divertimento für Streichorchester (deutsche Uraufführung). 2. Mozart: Klavierkonzert D-moll. 3. Schumann: 4. Sinfonie D-moll op. 120

4. Konzert: Mittwoch, 8. XII. 37. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Joseph Keilberth. Solisten: Max Strub (Violine), Ludwig Hoelscher (Cello). 1. Ernst Pepping Variationen zu einem Liedsatz v. Senfl (z. 1. Mal). 2. J. Brahms: Doppelkonzert A-moll op. 102. 3. Beethoven: 7. Sinfonie A-dur op. 92

5. Konzert: Mittwoch, 5. I. 38. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Joseph Keilberth. Solist: Alfred Hoehn (Klavier). 1. Haydn: Sinfonie G-dur (mit dem Paukenschlag). 2. Cesar Bresgen: Klavierkonzert (zum 1. Mal). 3. R. Strauß: Burleske für Klavier u. Orchester. 4. R. Strauß: Tod und Verklärung op. 24.

6. Konzert: Mittwoch, 2. II. 38. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Joseph Keilbert. Solist: Enrico Mainardi (Cello). 1. Robert Rehan: Sinfonischer Prolog zu Grabbes Don Juan und Faust op. 12 (zum 1. Mal). 2. Alfredo Casella: Notturno und Tarantella für Cello mit Orchester (deutsche Uraufführung). 3. L. Boccherini: Cellokonzert. 4. Beethoven: 4. Sinfonie B-dur op. 60

7. Konzert: Mittwoch, 9. III. 38. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Karl Köhler. Solist: Ottomar Voigt (Violine). 1. Brahms: Violinkonzert. 2. Bruckner: 3. Sinfonie D-moll

8. Konzert: Mittwoch, 6. IV. 38. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Paul v. Kempen. Solist: Conrad Hansen (Klavier). 1. H. Dransmann: Sinfonische Musik für Orchester (zum 1. Mal). 2. Liszt: Klavierkonzert Es-dur. 3. Beethoven: 5. Sinfonie C-moll op. 67

9. Konzert: Karfreitag 15. IV. 38. Anfang 18 Uhr
Dirigent: Joseph Keilberth. Joh. Seb. Bach: Matthäuspassion. Chöre: Sing- und Extrachor des Staatstheaters, Bach-Verein

10. Konzert: Mittwoch, 4. V. 38. Anfang 20 Uhr
Dirigent: Joseph Keilberth. Solist: Georg Kulenkampff. 1. Beethoven: Violinkonzert. 2. Tschaikowsky: 5. Sinfonie E-moll

Von deutscher Musik

Des Präsidenten der Reichsmusikkammer

Prof. Dr. Dr. e. h.

PETER RAABE

kulturpolitische Schriften:

1. Band:

Die Musik im dritten Reich

Mit 1 Bild, 93 Seiten

kart. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

51.—60. Tausend!

Inhalt: Die Musik im dritten Reich. Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur. Wagners „Meistersinger" und unsere Zeit. Nationalismus, Internationalismus und Musik. Kultur und Gemeinschaft.

2. Band:

Kulturwille im deutschen Musikleben

Mit 1 Bild, 76 Seiten

kart. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

22. Tausend!

Inhalt: Adolf Hitlers Kulturwille und das Konzertwesen. An die deutsche Jugend. Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend. Stadtverwaltung und Chorgesang. Wege zur Belebung der Hausmusik. Über die kulturelle Bedeutung der Grenzlandtheater. Volk, Musik, Volksmusik. Ansprache auf dem Heldenfriedhof von Langemark bei Gelegenheit der Fahrt des Aachener Domchors dorthin.

3. Band:

Deutsche Meister

Mit 7 Bildern, 92 Seiten

kart. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

11.—20. Tausend!

Inhalt: Beethoven. Carl Maria von Weber. Franz Liszt. Franz Liszt und das deutsche Musikleben. Wagner und Beethoven. Johannes Brahms. Anton Bruckner.

Das schönste Geschenk für jeden Deutschen!

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Von deutscher Musik

Neuerscheinung!

Band 53/54

ROBERT PESSENLEHNER

Vom Wesen der deutschen Musik

Mit 1 Bild, 193 Seiten

kart. Rm. 1.80, Ballonleinen Rm. 3.—

*

Die lange gesuchte Darlegung der Wesensmerkmale der deutschen Musik aus der Feder eines jungen Musikwissenschaftlers und trefflichen Kenners unserer deutschen Musik und der deutschen Musikgeschichte, dem sich zudem auf weiten Reisen durch die Länder Europas wertvolle neue Erkenntnisse erschlossen. So erwuchs aus diesen Erkenntnissen das stolze Bild von der Vorherrschaft unserer deutschen Musik vor allen übrigen Kulturen. Heute von besonderer Wichtigkeit sind das Kapitel „Das Judentum in der Musik“ und seine Schlußfolgerungen in „Der Zusammenbruch des Internationalismus“, Die Musik — eine deutsche Kunst und „Der deutsche Zentralstaat und die deutsche Musikkultur“. –

Neuerscheinung!

Band 55/57

ERICH VALENTIN

Richard Wagner

Sinndeutung von Zeit und Werk

Mit 1 Bild, 286 Seiten

kart. Rm. 2.70, Ballonleinen Rm. 4.—

*

Das Schrifttum um Richard Wagner und sein Werk ist bereits weit verzweigt und überreich und doch mußte dieses Buch, das Wagner-Buch unserer Zeit, geschrieben werden. Aus der Geisteshaltung unseres jungen Deutschland heraus, zeigt der als Wagnerforscher längst bekannte Verfasser, wie diese gewaltige Persönlichkeit an den Nöten und Erschütterungen ihres Jahrhunderts vom glühenden Revolutionär zum großen deutschen Reformator wurde, der uns die Wege zur deutschen Wiedergeburt mit bereitet hat und erschließt damit erstmals die volle Bedeutung des Menschen, des Künstlers und des Politikers Richard Wagner für unsere Zeit.

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg

Vorzügl. Musikinstrumente,
praktisches Zubehör
haltbare Saiten.
Ansichtssendungen, Probesendungen
C. A. WUNDERLICH, Siebenbrunn (Vogtl.) 183. Gegr. 1854
Kataloge frei.

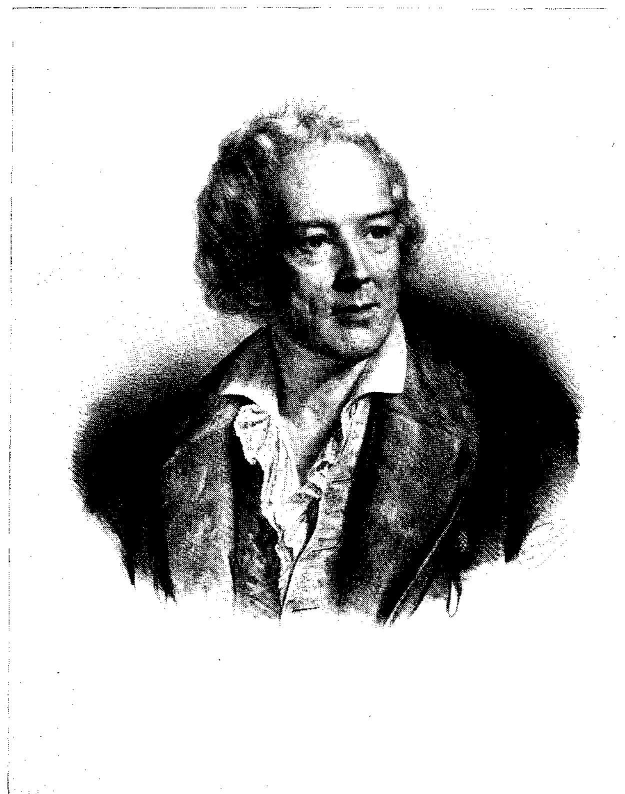
Bei einer Hochſchule für Muſik handelt es ſich in erſter Linie um die Ausbildung von Berufsmuſikern. Beruf iſt das, womit das Geld zum Lebensunterhalt verdient wird. Paul Graener, der Vizepräſident der Reichsmuſikkammer und Leiter des „Berufsſtandes der Komponiſten", hat es ausgeſprochen, daß Komponieren nicht aus Beruf, ſondern aus Berufung zu geſchehen habe. Iſt es mit den Ausübenden, die Muſik der Komponiſten wiedergebenden Muſikern anders? Auch von ihnen, den „Nachſchaffenden", wird Schöpferiſches verlangt, Geſtaltung, Erlebnis, Lebendigmachung, Überzeugung und Verantwortung. Hat er ſeinen Beruf gewählt, um möglichſt bald Geld zu verdienen, oder um berühmt oder gar „beliebt" zu werden, ſo iſt er der Berufung, die anfangs vielleicht mitſprach, bereits untreu geworden. Bedarf er des Geldes, um nicht unterzugehen, ſo hat, wenn die Berufung wahrhaft und das Talent von reſtloſem Streben begleitet iſt, eine öffentliche oder private Unterſtützung einzutreten und er hat darauf den Anſpruch nicht nur wie auf ein Almoſen, ſondern wie auf eine Verpflichtung. Wie nun, wenn heute der Lebensweg des Muſikers verlangt, daß er ſich der doch immer wieder auftretenden Forderung der Umwelt unterwirft, muſikaliſch in einer Art tätig zu ſein, die ein kulturelles Verantwortungsgefühl nicht aufkommen läßt oder mit der brutalen Gewalt des Unausbleiblichen zu unterdrücken zwingt?

Der Studierende an einer deutſchen Muſikhochſchule iſt durch den Unterricht zu befähigen, als Pionier der deutſchen Muſik und der deutſchen Muſikgeſinnung ins Leben hinauszutreten. An ihr müſſen die Führerperſönlichkeiten ausgebildet werden, die die Zukunft der deutſchen Muſik gewährleiſten. Sie ſind berufen, die Probleme zu löſen, die der Kunſt von der Zeit und vom heutigen Volk und Staat geſtellt werden. Sie müſſen die Löſungen anſtreben und finden, die der innerſten Verpflichtung zum deutſchen Volk, ſeinem Weſen und ſeinen beſonderen Aufgaben entſprechen. Die Beſchäftigung mit der Muſik der großen deutſchen Meiſter ſchon bringt, wenn ſie wahres Verſtändnis dafür erzeugt hat, eine innere Verpflichtung dieſer Art ohne weiteres mit ſich. Hierbei offenbart ſich auch die Verpflichtung zu dauernder techniſcher Vervollkommnung des Könnens.

Der Muſiker muß alſo befähigt ſein, Kulturträger zu werden. Überall wohin er geſtellt wird, muß er ſeine Aufgaben im Sinne der Vertretung deutſchen Kulturbewußtſeins auffaſſen und löſen können, ob das nun ſchaffend oder nachſchaffend, leitend oder mitwirkend, lehrend oder ausübend, auf dem Konzertpodium, in der Feier, in der Vereinsarbeit, in Kirche oder Schule, im Lehrzimmer, im Kaffeehaus, im Rundfunk oder im Tonfilm geſchieht. Dazu gehört ungeheuer viel und die Aufgaben dürften nur von ſolchen zu löſen ſein, die einfach nicht anders können, als im Bewußtſein kultureller Verpflichtung zu wirken, ſelbſt an unſcheinbarſter oder gefährdetſter Stelle. Solche Muſiker werden auch den unnatürlichen Gegenſatz zwiſchen „Kunſtmuſik" und „Unterhaltungsmuſik" überbrücken. Es kann in der deutſchen Muſik nur gute oder ſchlechte, vollwertige oder minderwertige, zu bejahende oder abzulehnende Muſik geben, ſei ſie nun leicht oder ſchwer verſtändlich, ſei ſie Gebrauchsmuſik oder Konzertmuſik. Alle gute deutſche Muſik, die höchſte wie die einfachſte, iſt im Grunde bei aller Kunſthöhe ſchlicht und klar in der Grundhaltung wie in der Ausdrucksform und dadurch dem ganzen deutſchen Volke verſtändlich, weil ſie geſinnungsmäßig eindeutig iſt, und das Äußerliche dem Innerlichen, die Wirkung dem Müſſen und Sollen unterordnet.

Solcher Art iſt auch der Auftrag, den der Führer den deutſchen Künſtlern erteilt hat, als er ſagte: „Kunſt iſt eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Miſſion". In Erz gegraben ſteht dieſes Wort jetzt im neuen „Haus der Kunſt" in München.





Christoph Willibald Gluck

Geb. 2. Juli 1714

Gest. 15. Nov. 1787

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsfchrift für eine geiftige Erneuerung der deutfchen Mufik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitfchrift für Mufik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Mufikalifchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manufkripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1937 HEFT 11

Chriftoph Willibald Gluck.

Von Rudolf Steglich, Erlangen.

Es war eine Zeitlang üblich, fich die Großmeifter der deutfchen Mufik des 18. Jahrhunderts in zwei Dreierreihen vorzuftellen: Bach-Händel-Gluck, Haydn-Mozart-Beethoven. Die zweite diefer Reihen hat der Zeit bis heute Stand gehalten und wird das auch fernerhin tun, weil ihre Zufammengehörigkeit im Wefen jener drei begründet ift. In der erften Reihe aber ftehen nur noch die Altersgenoffen Bach und Händel, deren Zufammengehörigkeit das Bach-Händel-Jahr 1935 erneut vor aller Welt dargetan hat. Gluck — wo ift er geblieben?

Seinem Geburtsjahr nach — er ift am 2. Juli 1714 zur Welt gekommen — zählt er zu der „Zwifchengeneration", der auch die Söhne Johann Sebaftian Bachs angehören — Philipp Emanuel Bach ift nur wenige Monate älter als er. Auch fein Lebensweg könnte als ein Übergang gedeutet werden: Gleich Händel legt er den Grund zu feinem europäifchen Ruhm als Opernmeifter in Italien, in London felbft ift er Händel nahe gewefen und hat ihn dann zeitlebens als größten, vorbildlichen Meifter verehrt; feine zweite Heimat aber findet er gleich Haydn und Mozart und fpäter auch Beethoven in Wien, wo er feine erften Reformwerke auf die Bühne bringt — „Orpheus und Eurydice", „Alcefte" und „Paris und Helena" — und nach den entfcheidenden Parifer Erfolgen der beiden „Iphigenien" mit einem großen deutfchen Werk, der leider nur in Gedanken vollendeten, nicht mehr niedergefchriebenen „Hermannsfchlacht" Klopftocks feine Lebensarbeit befchließt.

Andrerfeits geben ihm Stammesart und Erziehung einen durchaus eigenen Charakter. Im Waldland der Bayerifchen Oftmark, in Erasbach unweit Berching, das fich bis heute feine wehrhaften Mauern und Türme bewahrt hat, ift er als Förfterfohn geboren, in Förftereien des deutfchen Nordböhmens hat er feine weitere Jugendzeit verbracht. Die ftrenge Willens- und Geiftesfchulung im Komotauer Jefuitengymnafium konnte feine Urwüchfigkeit nicht in fpanifche Stiefel einfchnüren. Sie hat ihm nur geholfen, feine unverbrauchte Naturkraft auch im Geiftigen zu bewähren, ihn fähig zu machen, bewußt auf den Naturgrund zu dringen. So legten Erbe, Erziehung und unentwegte eigene Arbeit den Grund zu einer außerordentlichen, einzigartigen Lebensleiftung.

Diefe Leiftung ift keineswegs mit dem Schlagwort „Rationalismus", als bloßes Verftandeswerk zu erfaffen. Wohl hat Gluck in außergewöhnlichem Maße auch den Verftand darum bemüht. Der ift ihm aber nichts Selbftherrliches, fondern eben nur ein Hilfsmittel des Künftlers bei feiner Arbeit, die Kunft aus der Natur zu gewinnen, wie es aus grundverwandter Haltung einftens auch Dürer erftrebte: „Denn wahrhaftig fteckt die Kunft in der Natur; wer fie heraus kann reißen, der hat fie." Mit Worten Glucks felbft: „Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit find die feften Grundlagen des Schönen in allen Künften."

Jene Bezeichnung „Zwischengeneration“ trifft überhaupt nicht zu in dem Sinne, als seien die ihr Zugehörenden grundsätzlich nicht vollwertig — auch Friedrich der Große und Kant haben dieser Generation angehört. Die Führer dieser Altersgenossenschaft sind keineswegs nur geborene Vermittler zwischen dem barocken Gestern und dem klassischen Morgen. Sie sind auch Träger und Vollender eines Heute, eines eigenen Lebens, einer eigenen Kunst, die weder vorher noch nachher in gleicher Weise sich vollenden konnte. So ist Johann Adolph Hasse der Meister der deutschen höfischen Gesellschaftsmusik um die Jahrhundertmitte, Philipp Emanuel Bach das Genie deutschbürgerlicher Musikkultur jener Zeit; so geht Johann Stamitz dem Sturm und Drang voran, so ist Gluck nicht nur Nachfahre oder Vorläufer, sondern ein Eigener. Er beginnt ähnlich wie Hasse, auch ihm ist die Oper zeitlebens das Hauptgebiet seines Schaffens. Aber er geht — nach dem Vorgang Händels — dazu über, neue, unhöfische Ansprüche zu stellen; er wendet sich mehr und mehr an einen weiteren, freieren Kreis von Miterlebenden, von denen er nun auch einen neuen, stärkeren persönlichen Einsatz fordert. Er revolutioniert ferner nicht minder als die Stürmer und Dränger, aber er erarbeitet sich und seiner Kunst zugleich eine neue Zucht und Klarheit von Grund auf.

Das alles ist durchaus nicht nur „Rückkehr zur Natur“, wie sie sein französischer Altersgenosse Rousseau verficht. Es ist vielmehr, seinem deutschen Leistungsdrang gemäß, ein „Hindurch“, ein „Vorwärts zur Natur“! Und nicht die westlichen Ideale der Freiheit und Gleichheit stehen am Ziel seines Weges, sondern die der Zucht und der natürlichen Stufenordnung. Glucks „Natur“ ist nicht ein Paradies willkürlichen Tuns und Lassens, sie verpflichtet einem höheren Gesetz. Daher ergibt sich ihm die Handlung einer Oper, eines Musikdramas wie das Leben überhaupt nicht allein aus dem Grundcharakter der handelnden Personen — so sehr es ihm darauf ankommt, die Charaktere in ihren Grundkräften darzustellen, sondern zugleich aus der höheren, gesetzgebenden Macht. Von dem Eingreifen Amors im „Orpheus“ bis zum Anruf an Wotan in Klopstocks „Schlachtgesang“: überall stehen höhere Mächte hinter dem Schicksal als Lenker. Jener Amor ist nicht nur das, was er bühnentechnisch ist: deus ex machina, der mechanisch von der Theatermaschinerie herbeibewegte Gott; er ist die Verkörperung der höheren, stetigen Lenkung. Allerdings ist die Zeit vorbei, da man noch „alle Dinge mit Religion anfing“, wie Philipp Emanuel Bach von seinem Vater sagte. Die Freude am Einsatz der persönlichen Kräfte ist größer geworden als die Hingabe an den großen, allgemein tragenden Strom des Generalbasses. Doch ist das Grundgefühl noch gegenwärtig und der gestirnte Himmel noch Hauptstück der wirkenden Natur, nicht nur ferne Residenz einer übernatürlichen Weltregierung. So fordert der rechte persönliche Einsatz eben die Besinnung auf die Grundgewalt, und der musikalische Ausdruck kann daher noch nicht jene leichte Wandlungsfähigkeit haben wie in späteren Zeiten, ja schon bei Haydn und Mozart. Aber er hat dafür noch mehr ursprüngliche Festigkeit und Gewalt.

In der besonderen Gluckischen Verbindung von persönlichem Einsatz und Grundgewalt liegt nun auch die Schwierigkeit, Glucks Musik recht zu verstehen und wiederzugeben. Hier ist auch der Grund dafür, daß sie mehr gepriesen als wirklich musiziert wird. Denn diese Verbindung vollzieht sich nicht in einer breiten Ebene, in der man sich beliebig herumtummeln kann, sondern gleichsam auf einem schmalen, scharfen Hochgebirgsgrat. Wie leicht verfällt die Wiedergabe ins Starre, Leblose, wenn der persönliche Einsatz zu schwach ist! Wie leicht wird sie leer und schwächlich, wenn die Grundgewalt nicht geweckt wird! Das ist schon zu Glucks Zeiten so gewesen. „Soll eine Musik nach meinen Grundsätzen aufgeführt werden — so sagt Gluck selbst einmal —, ist die Gegenwart des Komponisten ebenso nötig, wie die Sonne in der Natur. Er ist die Seele und das Leben des Werkes. Ohne ihn bleibt alles ungeordnet und verwirrt.“

Wir brauchen deshalb nicht die Flinte ins Korn zu werfen. Die Aufgabe, die hier gestellt ist, lohnt es, alle Kräfte daran zu setzen. Nur geht es natürlich nicht so, wie es in diesem Sommer einmal bei einer Festaufführung des „Orpheus“ geschah. Hielt da der Leiter zunächst eine Ansprache: es ginge um die deutsche Wahrhaftigkeit, wir müßten uns unter die großen Meister beugen, Gluck sei vorbildlich in der Wahrhaftigkeit des Wortes;

darauf aber führte er das Werk mit einem von ihm selbst gedichteten und umkomponierten Schluß auf: Amor gibt Eurydice nicht wieder frei, sondern schickt Orpheus allein auf die Erde zurück, er solle den Menschen Trost bringen und die wilden Tiere besänftigen, indem er ihnen das Lied seiner Liebe singe; und nachdem sich Orpheus für diesen guten Rat bedankt, singt er vor versammeltem Chor als erstes Vortragsstück „Ach, ich habe sie verloren", worauf der Chor mit seiner Klage aus dem ersten Akt das Ganze beschließt. Das ist ein Beispiel dafür, wie schlimm Gluck auf Grund der Kunstanschauung vergangener Jahrzehnte verkannt und verbogen werden kann, im allgemein Weltanschaulichen wie im Menschlich-Musikalischen. Hat Amor keine Gewalt mehr über Leben und Tod, muß er sich mit dem Rat begnügen: „Werde Konzertsänger!", so ist er nun allerdings — was man ihm bei Gluck zu Unrecht vorwirft — wirklich überflüssig. Und daß der Weg des Ganzen nun nicht mehr einem Ziele zuführt, sondern wieder in den Ausgangspunkt zurück, das hebt den Sinn des Gluckschen Werkes völlig auf. Ebenso aber auch den Sinn jener berühmtesten Arie Glucks, den vor mehr als zwanzig Jahren Alfred Heuß klarlegte: Warum steht diese Arie „Ach, ich habe sie verloren" (der Sinn des Urtextes: „Wie kann ich ohne Eurydice leben!") in C-dur und nicht in Moll? Weil sie Ausdruck erstarrten, noch tränenlosen Schmerzes ist — so wie auch Händels Trauermarsch tiefsten, männlichsten Schmerz in C-dur ausspricht. Auch die schöne, gar nicht schmerzliche Melodie erklärt sich so: Orpheus kann in seinem besinnungslosen Schmerz nichts anderes als sein innerstes Wesen überhaupt, seine Sängernatur äußern. Das ist ein Beispiel für Glucks tiefdringende Seelendarstellung. Er selbst schildert sein Bemühen darum einmal mit den oft angeführten Worten: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen. Das entgegengesetzte Verfahren ist es eben, das allen Künsten so verderblich ist."

Noch ein anderes Beispiel: Glucks Vertonung der Klopstockschen Ode „Die Sommernacht". Wie auch die andern Klopstocklieder Glucks ist sie fast nie zu hören. Und doch umschließen ihre zwölf Takte eines der eindringlichsten, herrlichsten Naturbilder unserer Musik. Nur ist ihm auf die gewöhnliche Art von der Musik oder vom Text her, mit schönem Ton und allerlei Ausdrucksschattierungen allein nicht beizukommen. Die gleichmäßigen Takteinteilungen und vor allem die langen schweren Taktzeiten scheinen eine gewisse Starrheit und Künstlichkeit unvermeidlich zu machen. Aber es kommt nur darauf an, in dem Rhythmus der Klopstockschen Verse wie der Gluckschen Melodie mehr als bloßes Vers- und Taktmaß, nämlich die Bewegung der Natur selbst zu empfinden seelisch — leibhaftig vom Grunde her, ihren großen, überpersönlichen, wehenden Atem, das weithin flutende Licht. Dann hebt die Melodie wie von selber an und entfaltet sich wie von selbst zu einer weiten, großen, blühenden Wölbung. Welch ursprüngliche, innere Fülle und Größe auf äußerlich so engem Raum! Wie klein und belanglos erscheint nun das, was man sonst „richtige Deklamation" nennt, vor der wirklichen Naturnähe und ursprünglichen Gewalt dieser schlichten, geraden, männlichen, auch im Kleinen großen Musik! Sollten wir nicht gerade in unserer Gegenwart für die gebändigte Urkraft, den zuchtvollen Feuergeist, das große, starke Herz Glucks empfänglich werden, wie es vergangene Zeiten noch kaum sein konnten?

Gluck und Mozart.

Von Roland Tenschert, Wien.

Es kann nicht Zweck der folgenden Zeilen sein, zwei Künstlerpersönlichkeiten von so starker und ausgeprägter Eigenart, wie es Gluck und Mozart sind, um jeden Preis sozusagen unter einen Hut zu bringen, um bei dem Vergleich möglichst viel Gemeinsames aufzeigen zu können, noch auch, den einen Meister gegen den anderen auszuspielen, um den Ruhmesglanz des Bevorzugten nur noch vermehren zu helfen. Bei näherer Betrachtung wird es ohne weiteres klar, daß das, was beide Künstler voneinander trennt, weit schwerer in die Wagschale fällt, als das Verbindende, worüber ja auch zu sprechen sein wird. Denn obwohl Zeitgenossen — wobei freilich der große Altersunterschied nicht außer acht gelassen

werden darf —, obwohl durch längere Zeit in der gleichen Stadt wohnhaft, ſcheinen Gluck und Mozart doch auf verſchiedenen Sternen zu leben, verſchiedene Luft zu atmen und aus verſchiedenen Quellen zu ſchöpfen.

Die perſönlichen Beziehungen beider Künſtler zueinander wurden niemals enge und ihr Beginn war durch mancherlei Mißverſtändniſſe weſentlich getrübt. Als Mozart als 11jähriger Knabe mit ſeinen Eltern nach Wien kam, zählte Gluck etwa 53 Jahre. Der ältere Künſtler ſtand auf dem Gipfel ſeines Schaffens. Er ließ dem Eröffnungswerk ſeiner Opernerneuerung eben die „Alceſte" folgen. Es iſt bekannt, wie Gluck mit Leib und Seele ſeiner künſtleriſchen Arbeit verhaftet war, wie er bis zur Selbſtentäußerung in ihr aufging und nach großen Werken ſein Körper durch die ſeeliſchen Erſchütterungen, die mit dem Schaffensprozeß Hand in Hand gingen, wiederholt bedenklich zu Schaden gekommen war. Wie bei der Kompoſition, ſo gab ſich Gluck auch bei der Einſtudierung ſeiner Opern, deren Uraufführungen er faſt ſtets ſelbſt leitete, vollkommen aus. Sein Anſehen, ſeine Berühmtheit brachten es mit ſich, daß er, um ſich läſtige Störungen vom Leibe zu halten, ſich rar machen und daher ſeinen Verkehr auf ein eng begrenztes Maß einſchränken mußte. Dies machte ihm eine ſorgfältige Auswahl bezüglich ſeines Umgangs zur Pflicht. Kam da nun ein Salzburger Vizekapellmeiſter mit ſeinem 11jährigen Sohn nach Wien, der Knall und Fall eine Oper dieſes zur Aufführung gebracht haben wollte. Leopold Mozart hat als gut meinender Vater ſeine Werbetrommel für das „Wunderkind" ein wenig lärmend gerührt. Was Wunder, wenn der Weltmann Gluck über die Sache vielleicht die Achſel zuckte und ſeine „Alceſte" ernſter nahm als die Angelegenheit des halben Kindes Mozart. Der durch die Hinterhältigkeit des Abenteurers Affligio in Harniſch gebrachte Leopold Mozart neigte dazu, das Mißtrauen, das gegen den Theaterdirektor, gegen manche Muſiker und Sänger vollkommen am Platze war, auch auf andere Männer auszudehnen, die ſich nicht unbedingt an der Aufführung der Oper „La finta semplice" ſeines Wolfgang intereſſiert zeigten. So bezog er auch Meiſter Gluck darein, als hätte ſich dieſer an dem Keſſeltreiben gegen die Aufführung beteiligt. Solche Handlungsweiſe wäre dem geraden, offenen Charakter Glucks ſchlecht angeſtanden. Auch hätte der Meiſter in ſeiner Stellung wahrlich die Frühoper ſeines nachmals noch ſo bedeutenden Kompoſitionskollegen nicht zu fürchten gehabt. Leopold Mozarts Mißtrauen wirkte aber noch lange nach und färbte bis zu einem gewiſſen Grad auch auf ſeinen Sohn ab. So gibt der Vater Wolfgang, als dieſer in Paris weilt, noch 1778 folgenden Rat: „Sollte Gluck, Piccini da ſeyn, ſo wirſt du ihren umgang möglichſt meiden und ſo auch mit Gretry keine freundſchaft machen." Und ſelbſt nach Wien folgen Wolfgang ſpäter ähnliche Weiſungen nach, denn Mozart antwortet am 17. Auguſt 1782 ſeinem Vater: „Wegen dem gluck habe den nämlichen gedanken, den Sie, Mein liebſter vater, mir geſchrieben." Man kann annehmen, daß dies kein ſonderlich freundlicher „gedanken" war. Aber wie es leicht war, Glucks Haltung der Oper des 11jährigen Mozart gegenüber zu verſtehen, ſo wird man auch Mozarts Zurückhaltung gegen Gluck in Wien anno 1782 begreifen können. Der jüngere Künſtler hatte eben in der Kaiſerſtadt ſeinen ſtändigen Wohnſitz genommen, nachdem alle Bemühungen, anderswo eine feſte Stellung zu erhalten, vergeblich geweſen, nachdem er, in ſeinem Künſtlerſtolz aufs ſchmerzlichſte getroffen, ſeinen Salzburger Dienſt trotz der Widerſtände des Vaters empört von ſich geworfen hatte. Ohne materiellen Rückhalt ſtand er da und lebte, obwohl die Einkünfte anfangs nicht gerade gering waren, mit ſeiner jungen, mittelloſen Frau doch ſozuſagen von der Hand in den Mund. Gluck, künſtleriſch aus den heißen Pariſer Kampftagen ſiegreich hervorgegangen, lebte in Amt und Würden, war vermögend und einflußreich. Welch Gegenſatz, der zugleich der Gegenſatz von Alt und Jung, von Erfüllung und Sehnſucht iſt. Über Mittelmäßigkeiten und Scharlatane, die ſich in fetten Stellen breit machten, konnte Mozart wacker läſtern. Ein Gleiches über Gluck zu tun, war er zu ehrlich und aufrichtig. Denn hier ſtand er einer Potenz gegenüber, die ihm Achtung abrang. Er ſchätzte den Meiſter des „Orpheus" und hörte deſſen Lob und Anerkennung gerne. Gluck hielt damit auch nicht zurück. Wir haben davon mehrere Beweiſe. Am 7. Auguſt 1782 ſchreibt Mozart mit Beziehung auf ſeine „Entführung aus dem Serail" an ſeinen Vater: „. . . Meine Oper iſt geſtern wieder (und zwar auf Begehren Glucks) gegeben worden; — Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen ſpeiſe ich bey ihm . . ."

Damit ist schon Leopolds Argwohn restlos entkräftet. Denn wenn Gluck den Komponisten der „Entführung" neidlos förderte, so konnte er nicht wohl den Schöpfer von „La finta semplice" fürchten, oder gar gegen ihn intrigieren. Auch am 12. März 1783 konnte Mozart wieder Erfreuliches nach Salzburg berichten: „. . . Gestern hat meine Schwägerin Lange ihre Academie im Theater gehalten, worin auch ich ein Concert gespielt habe . . ." „Ich gab auch meine Sinfonie vom Concert spirituel dazu. Meine Schwägerin sang die aria Non so d'onde viene. gluck hatte die Loge neben der Langischen, worinn auch meine Frau war. — Er konnte die sinfonie und die aria nicht genug loben, und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speisen ein." Wenn trotzdem die persönlichen Beziehungen nicht inniger wurden, so lag dies an dem wesentlichen Altersunterschied beider Künstler von 42 Jahren, an dem damals schon sehr leidenden Gesundheitszustand Glucks, der in den Jahren 1781 bis 1783 wiederholt von Schlaganfällen heimgesucht wurde und Lähmungen von Arm und Bein, ja sogar zeitweise Behinderung am Sprechen davontrug, schließlich aber auch an Gegensätzen persönlicher und künstlerischer Charakterveranlagung. Dem leutseligen Joseph Haydn, der Mozart doch zeitlich um 18 Jahre näher stand, war dieser viel herzlicher verbunden als dem älteren Gluck, der bei aller Jovialität Abstand zu halten gewohnt war und vor dem der empfindlich-zarte Mozart niemals ganz eine gewisse Scheu los werden konnte.

Daß der jüngere Meister dem Schaffen des älteren seinen allen Einflüssen von außen willfährlich zugewandten Sinn nicht verschloß, beweisen seine Werke nicht minder als sein Verhalten. Am Tage nach der ersten Aufführung des Pariser Reformwerkes Glucks in Wien berichtet Mozart seinem Vater: „Gestern war die erste Vorstellung von der Iphigenie, ich war aber nicht darin. Denn, wer ins Parterre hat gehen wollen, hat schon um 4 uhr hineinmüssen . . . Aber in den Proben war ich fast in allen . . ." Auch spricht er von „den großen Gluckschen opern". Aber noch vor seiner endgiltigen Übersiedlung nach Wien machte sich Glucks Einfluß bei Mozart geltend, besonders im „Idomeneo" mit den vielen Chören, die in der italienischen opera seria kein Vorbild hatten und auf die Praxis der in dieser Hinsicht auf französische Vorbilder zurückgehenden Erneuerungswerke Glucks hinweisen. Nachweislich befruchtet wurde Mozart von Glucks musikalischen Stimmungsbezirken durch die Aufführung des Balletts „Le festin de pierre" Ende der Siebzigerjahre in Salzburg. Es handelte sich hier um P. Vogts Bearbeitung des Don Juan-Balletts Angiolini-Glucks. Auf stimmungsmäßige Anklänge, die stellenweise auch in verwandten Motivbildungen, Rhythmen und Harmonien, zum Ausdruck kommen, ist in der Literatur schon hingewiesen worden. Besonders ist hier die Zweikampfszene Komthur - Don Giovanni und die Geisterszene des „steinernen Gasts" zu erwähnen. Auch die Variation der original andalusischen Fandango-Melodie im Finale vom 3. Akt des „Figaro" dürfte auf die Bekanntschaft mit dem Gluck-Ballett zurückzuführen sein, das ebenfalls dieses Stück verwendet. In der „Zauberflöte" endlich ist es die Haltung der Chöre aus der Sphäre Sarastros, die an Glucks Einfluß denken läßt. Nimmt man dies alles zusammen, so bleibt aber im Gesamtschaffen Mozarts doch verhältnismäßig recht wenig greifbar, das im Zeichen des Vorbildes Glucks stünde. Nimmt man etwa noch die Mozartsche Variationenfolge hinzu, die auf dem Thema aus Glucks „Pilgern von Mekka" „Unser dummer Pöbel meint" basiert, so scheint hier das Wesentliche gesagt zu sein. Jedenfalls steht dieses Ergebnis in gar keinem Verhältnis dazu, wie andere Meister — man denke nur etwa an Joseph Haydn, an den Londoner Bach, an Phil. Emanuel Bach, an Schobert, Piccini, Paesiello und ähnliche Beispiele — auf Mozart stilbildend einwirkten. Dabei ist ausschlaggebend, daß die ernste Oper der Richtung des Reformators Gluck nur einen kleinen Sektor der dramatischen Kunst Mozarts überschnitt, während die Buffo-Kunst, freilich in wesentlich geläuterter und nach der deutschen Gemütssphäre vertiefter Form, das eigentliche Element des Bühnenkomponisten Mozart darstellt. Für Mozarts Bühnenschaffen und des Meisters Bühnengestalten ist das Leben in seinem ständigen Wechsel der ausschlaggebende Anstoß. Das „Alles fließt" des griechischen Philosophen bildet das Motto, das man den Opern an die Stirne schreiben könnte. Alles ist in Entwicklung, es gibt kein Stillestehen. Bei Gluck ist es anders. Bei ihm sind die Menschen von Anfang an festgelegt, von Anfang an „fertig". Denn sie sind Abglanz einer bestimmten Idee, einer ethischen Forderung. Darum scheint in den Opern des großen Reformators immer ein statisches Prinzip

durchzuſcheinen, ſo dramatiſch bewegt und erregt auch manche Szenen und Situationen wirken mögen. Solchem weſentlichen Unterſchiede mit Werturteilen zu Leibe rücken zu wollen, würde wenig Nutzen und greifbares Ergebnis zeitigen. Höchſtens ließe ſich feſtſtellen, wer von beiden großen deutſchen Dramatikern dem ſubjektiven Empfinden des einzelnen Hörers mehr zuſagt, Gluck oder Mozart. Glücklich ſchätzen müſſen wir uns, daß wir beide zu unſerem lebendigen Beſitz zählen dürfen, und wollten daher auch keinen von beiden miſſen.

Gluck — Starzer — Mozart.

Neue Zuſammenhänge.

Von Ernſt Fritz Schmid, Amorbach.

Unter Glucks Reformopern war mir ſchon ſeit langem ſein „Dramma per musica" „Paris und Helena" durch eingehenderes Studium beſonders lieb geweſen; die von mir angeregte und zum Gluckjahr vorbereitete Aufführung des Werkes, die am 22. Juni dieſes Jahres in Tübingen unter Prof. Karl Leonhardt ſtattfand, iſt ſeit Jahrzehnten die erſte dieſes Werkes in Deutſchland geweſen. Eine weitere Aufführung bereitet das Nationaltheater in Weimar für den 25. November auf Grund des Tübinger Aufführungsmaterials vor. Bei der Einſtudierung des Serenadenabends zum Tübinger Mozartfeſt 1936 war ich auf eine Tatſache wieder aufmerkſam geworden, die mir ſchon früher aufgefallen war, die ich aber unter vielerlei anderen Dingen ſchon halb wieder vergeſſen hatte: in Mozarts Divertimento K. 187 in C-dur für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken finden ſich drei der ſchönſten Stücke aus Glucks „Paris und Helena", ein Umſtand, der bis heute weder in der Mozartliteratur noch in der Gluckliteratur bemerkt worden iſt.[1] Ich war ſchon im Begriff, dieſen kleinen Fund zum Gluckjahr 1937 zu veröffentlichen, als mir ein ſeltſamer Zufall im Mai dieſes Jahres bei Arbeiten im Muſikarchiv des niederöſterreichiſchen Benediktinerſtiftes Göttweig noch einen weiteren Hinweis in die Hand ſpielte, der ſich gleichfalls auf das genannte Divertimento Mozarts bezog; es war eine alte Handſchrift, welche die noch übrigen fünf Stücke des Mozartſchen Werkes unter dem Namen des bekannten Wiener Ballettkomponiſten und älteren Zeitgenoſſen Mozarts Joſeph Starzer (geb. 1727, geſt. Wien 1787) überlieferte. Von den acht Stücken des angeblich Mozartſchen Werkes K. 187 ſind ſomit die letzten drei als Werke Glucks in einer Bearbeitung, die wahrſcheinlich von Mozart herrührt, möglicherweiſe aber nur von ihm abgeſchrieben iſt, die erſten fünf aber mit größter Wahrſcheinlichkeit als Originalwerke Starzers, die Mozart nur abgeſchrieben haben dürfte, nachgewieſen.

Dieſer Nachweis, mit dem zugleich noch ein kleiner Nachtrag zu der eben erſchienenen 3. Auflage des Köchelverzeichniſſes (Alfred Einſtein) geliefert wird, ſei nun hier vorgelegt.

Das „Divertimento" K. 187 (im neuen Köchel 159c) von Mozart trägt in deſſen heute in der Preußiſchen Staatsbibliothek Berlin verwahrter Niederſchrift nicht dieſen zuſammenfaſſenden Titel[2]. Es handelt ſich bei dieſer Handſchrift, die 12 Blatt ſtark iſt und das 10zeilig raſtrierte kleine Querformat zeigt, das Mozart ſeit 1772/73 gerne verwendete, um eine lückenhafte Anzahl kleiner Stücke, die in der Geſamtausgabe den etwas kühnen Titel „Divertimento" erhielten. Die 21 beſchriebenen Seiten von Mozarts Partiturniederſchrift tragen eine durchlaufende Blattzählung von 1 bis 14, wobei aber Bl. 7, 11 und 12 verloren ſind[3]. Der Textverluſt erhellt auch aus der durchlaufenden Numerierung der Stücke von 1 bis 10, wobei Nr. 6 und 8 fehlen. Bl. 1—6 enthält unter der Nummer 1—5 die Stücke K. 187, 1—5, wie

[1] Vgl. die Notiz in der Feſtſchrift „Tübinger Mozartfeſt 1936" S. 18.

[2] Für die gütige Überlaſſung der Photokopien ſei an dieſer Stelle Herrn Prof. Dr. Georg Schünemann herzlichſt gedankt.

[3] Nicht nur Bl. 7 und 12, wie der Reviſionsbericht der Geſamtausgabe bemerkt. Das Autograph zeigt übrigens noch eine Reihe ſich widerſprechender Blatt- und Nummernzählungen, die ſeine mannigfachen Schickſale andeuten.

sie in derselben Reihenfolge in der Gesamtausgabe wiederkehren; diese 5 Stücke entsprechen der Reihenfolge nach und vollinhaltlich der gleich zu besprechenden Göttweiger Handschrift, welche sie unter dem Namen Starzers überliefert. Bl. 8—10 und 13—14 bringen unter Nr. 7, 9 und 10 die Stücke K. 187, 6—8, wieder in der Folge der Gesamtausgabe; diese drei Stücke sind Übertragungen aus Glucks „Paris und Helena". In ihnen haben wir, wie auch aus einer gestrichenen älteren Blattzählung erhellt, ohne Zweifel den Torso eines wahrscheinlich in sich abgeschlossenen, vielleicht nur Gluckstücke umfassenden Zyklus vor uns, von dem uns mindestens 2 Stücke, Nr. 6 und 8 der durchlaufenden Zählung, verloren sind. Dieser Zyklus ist mit den gleichfalls in sich abgeschlossenen 5 ersten Stücken willkürlich zusammengestoßen worden, wobei ihm zuerst laut der gestrichenen Blattzählung nur die ersten 2 Blätter fehlten, später aber auch noch weitere verloren gingen, wie die endgültige Zählung ausweist. Entsprechend solcher mehr oder weniger willkürlichen Zusammenfassung trägt Bl. 1a der Handschrift von fremder Hand (Leopold Mozart?) nur den Vermerk: „Harmonie mit Clarini e tymp". Die einzige Instrumentenangabe findet sich von W. A. Mozarts eigener Hand auf derselben Seite (von oben nach unten): „Flauto 1° / Flauto 2do / Clarino 1° in C / Clarino 2do in C / Clarino 3° in C / Clarino 1mo in D / Clarino 2do in D / Tympani in C. G. D. A." Später scheint man sich über die instrumentale Besetzung der Stücke im Zweifel gewesen zu sein. Dies beweist eine Partituraufstellung auf Bl. 5a bei dem Stück Nr. 4 (K. 187, 4) von fremder, wenn auch wohl Mozart zeitgenössischer Hand (Leopold Mozart?): „2 Clarinetti / 3 Hörner aus C / Hörner aus D / Fagott"; die Angaben sind aber wieder ausgestrichen. Der Zweifel an der Art der instrumentalen Besetzung wirkt noch bis Johann Anton André nach, der in seinem hds. Mozartverzeichnis bei der Besprechung unserer Stücke meint, er möchte sie „für eine Reitermusik bestimmt halten, wenn die 2 Flöten nicht dabei wären, welche überhaupt nicht hierher zu passen scheinen; es müßten denn Octav-Flöten gemeint seyn, die aber nicht überall verwendbar scheinen"[4]. Gerade die Zweifel an der Besetzung der beiden Holzbläseroberstimmen waren berechtigt, wie sich erst jetzt zeigt. Wir werden sehen, daß Gluck für das Stück, das in der Bearbeitung zu K. 187, 7 wurde, tatsächlich in den Oberstimmen „mezzi Flautini", also eben Andrés „Octav-Flöten", verlangt, und daß Starzer in den Stücken, die K. 187, 1—5 entsprechen, in den Oberstimmen „2 Schalmaux o Flaut: trav:" besetzt, womit er den Chalumeaux deutlich den Vorzug gibt. In der Mozartliteratur wurde K. 187 auf Anfang der 1770er Jahre oder geradezu auf das Jahr 1773 datiert, in welch letzterem Fall als Anlaß der Komposition die Feier des Jahrestages der Inthronisation des Salzburger Erzbischofs Hieronymus Colloredo am 14. März 1773 oder der Empfang irgend eines hohen Besuchs in Salzburg angenommen wurde[5]. An dieser Datierung ändert sich nun nichts, ebensowenig an der Zuschreibung etwa zu festlicher Tafelmusik, bei welcher man im 18. Jahrhundert erwiesenermaßen gerne die sonst von den andern Aufgaben der Hofmusik distanzierten und auch sozial besser gestellten Hoftrompeter und Hofpauker beizog, welche in unserem „Divertimento" sichtlich mit 6 oder gar 7 Mann in Aktion traten[6]. Dagegen erscheint gesichert, daß Mozart in diesem Fall für die Tafelmusik fremde Werke verwendet hat. Daß er dabei von seinem öfters nachzuweisenden Grundsatz ausging, sich in neue formale und instrumentationstechnische Aufgaben durch Abschreiben entsprechender Werke anderer Meister einzuarbeiten, ist sehr wahrscheinlich[7]. Dafür spricht die Tatsache, daß der Meister später ein Diver-

[4] André, hds. Verz. 137. Vgl. die soeben erschienene Neuauflage des Köchelschen Mozartverzeichnisses von Alfred Einstein, Leipzig 1937, S. 215 (Nr. 159c).

[5] Köchel-Einstein, a. a. O.

[6] Für den kurmainzischen Hof bringt Nachweise über den besonderen „Tafeldienst" der Hoftrompeter und -pauker im 17. und 18. Jahrhundert Karl Schweickert in seiner soeben erschienenen Heidelberger Dissertation „Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz". . . . Mainz 1937, S. 23 f.

[7] Solche Gepflogenheit Mozarts ist gerade für seine Salzburger Zeit z. B. auf kirchenmusikalischem Gebiet festzustellen. Ein Zeugnis bildet das Bändchen mit Mozarts Abschriften von Kirchenwerken Eberlins und Michael Haydns im Brit. Museum zu London. Vgl. Robert Haas, W. A. Mozart, Potsdam 1933, S. 37 und Abb. 33.

timento derselben Art und Besetzung schuf, das wir durchaus als Mozartsches Originalwerk ansprechen dürfen. Es ist dies ein gleichfalls in C-dur stehendes Divertimento für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken, das Köchel unter Nr. 188 (neue Nummer 240b) anführt und das für 1776 oder 1777 angesetzt wird[8]. Ein Vergleich von K. 187 und K. 188 zeigt einen deutlichen Fortschritt in der Verwendung der Mittel und stilistisch einen sehr ausgeprägten Unterschied; schon dies legt den Gedanken nahe, daß Mozart in K. 187 ein fremdes Werk kopierte und als Modell für ein eigenes verwendete, das er dann in K. 188 überzeugend schuf.

Mozarts Vorbild war nun offenbar vor allem Joseph Starzer. Die erwähnte Göttweiger Handschrift überliefert die unter K. 187, 1—5 verzeichneten Stücke als in sich abgeschlossenen Zyklus. Sie enthält die handschriftlichen Stimmen in altem zugehörigem Umschlag mit dem Titel: „Musica da Cammera moltò particulare fatta e presentata alla Regina di Moscovia &c à voc: 2: Schalmaux o: Flaut: trav: Clarino 1mo, 2do, 3^{tio} ex C: Clarino 1mo, 2do ex D: Con Tympano Del Sigre Starzer". Auf den Holzbläserstimmen ist noch vermerkt „Schallemau ô Flaut: Trav:", auf den Stimmen der I., II., IV. und V. Trompete „con Sordino", was das Klangbild wesentlich verändert und das Überwiegen des Blechklangs zugunsten der Holzbläser mildert. Das Papier der Handschrift (Hochfolio, 12zeilig rastriert) zeigt als Wasserzeichen einen geflügelten Hl. Michael mit Schwert und Wage, ferner die Zahl 4 auf drei Kugeln, darunter das Monogramm C B[9]. Dem sehr bestimmt abgefaßten Titel zufolge ist das Werk ausdrücklich einer russischen Kaiserin gewidmet. Aus der Biographie Joseph Starzers geht hervor, daß dies nur die große Kaiserin Katharina II. gewesen sein kann, die 1762 nach dem gewaltsamen Tod ihres Gemahls, des Zaren Peter III., zur Regierung gelangte. Gerade in dem Jahrzehnt zwischen 1760 und 1770 weilte Starzer mehr als acht Jahre lang als Konzertmeister am kaiserlich russischen Hofe zu Petersburg, wo er besonders als Vorkämpfer ausgesprochen deutscher Musik gegenüber dem auch dort herrschenden musikalischen Italianismus geschätzt wurde[10]. Als Komponist genoß Starzer zu seiner Zeit einen bedeutenden Ruf, und dies mit Recht, wie die heute in Neudruck vorliegenden Werke beweisen. Besonders in Wien, wo er schon vor seiner Berufung nach Petersburg als Violinist und Komponist lebte und wo er wieder seit 1770 bis zu seinem Tode als k. k. Theaterkompositor wirkte, besaß er neben Mozart hervorragendes Ansehen; als der erste Leiter der historisch so bedeutsamen musikalischen Akademien Gottfried van Swietens war er 1786/87 Mozarts unmittelbarer Vorgänger. Eine gewisse Vorliebe für die damals schon stark zurücktretende Klarinkunst des Hochbarock ist bei Starzer öfters nachweisbar, namentlich in seinen geistreichen und lebensvollen Ballettmusiken, aber auch noch in seinem späten Oratorienschaffen[11]. So fügen sich die ausgesprochenen Klarinstücke von K. 187, 1—5 auch in dieser Hinsicht zwanglos in Starzers Stil ein. Mozart kennt in seinem übrigen Schaffen die Verwendung der alten Trompeterkunst des Klarinblasens so gut wie gar nicht mehr; die Trompete spielt bei ihm die in der Wiener Klassik übliche bescheidene Rolle. Und eine kleine Ängstlichkeit Mozarts vor exponierten Klarinstellen zeigt sich gerade in seiner Abschrift der Starzerschen Stücke hin und wieder, wenn er, wie im folgenden Beispiel, Tieferlegungen vornimmt (K. 187, 3):

---

[8] Das Autograph (Faksimile Paris, L. Fernique, Imprimerie Protat, Mâcon) verwahrt das Institut de France-Paris. Vgl. Th. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, W. A. Mozart ... 1911, Bd. II, S. 393.

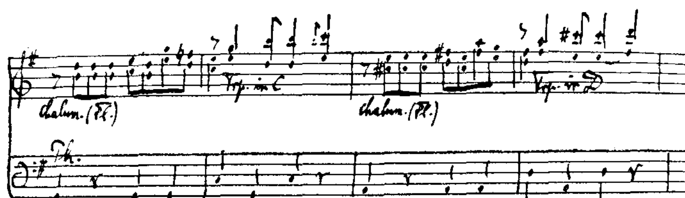
[9] Ob dieses Wasserzeichen, das mir noch nie begegnete, nicht auf russisches Papier hinweist? Der Kult des Hl. Michael ist ja im russischen Kulturkreis besonders verbreitet.

[10] F. J. Lipowsky, Baierisches Musik-Lexikon, München 1811 S. 374 nennt 1762—70 für Starzers Petersburger Aufenthalt. Andere Quellen setzen den Beginn seiner dortigen Tätigkeit auf 1760 an. Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang XV, 2. Teil, Vorwort, S. XXII ff. und S. 94—117, wo 2 prächtige Streichquartette Starzers veröffentlicht sind. Veröffentlichungen weiterer Werke des Meisters bereite ich derzeit vor.

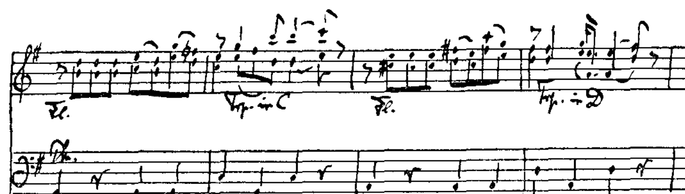
[11] So in der feinen Ballettmusik zu den „Horaziern" und in dem Oratorium La Passione del Redentore „mit starkem Chor von Trompeten und Pauken".

Beiſpiel 1:

Starzer



Mozart



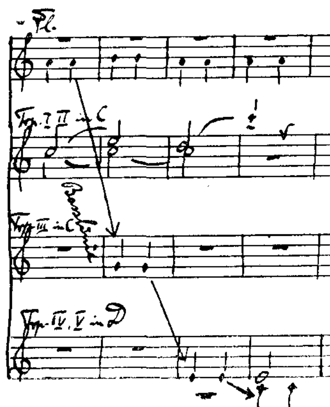
Dieſe Stelle bringt übrigens die einzige weſentliche melodiſche Variante zwiſchen der Göttweiger Handſchrift und K. 187, kurz zwiſchen Starzer und Mozart. Zugleich bildet ſie aber auch einen einleuchtenden Beleg für die Priorität der Göttweiger Quelle bzw. ihrer Vorlage gegenüber Mozarts Niederſchrift. Die einfache melodiſche Sequenz zwiſchen C- und D-Trompeten, die beide gleichermaßen an die obere Grenze ihrer verwendeten Klarinlage führt, ſtellt ſicher die Urfaſſung dar, aus der Mozarts Änderung ſich ableitet. K. 187, 1 iſt bei Mozart mit „Allegro moderato" bezeichnet, während Starzer kein Tempo angibt. Dieſes Stück hat reinen Intradencharakter, ein Fanfarenſtück nach Art der „Toccata" der frühbarocken Opernſinfonie; Starzer ſchließt ſeinen Zyklus auch wirkungsvoll wieder mit Fanfaren ab (Nr. 5). Satztechniſch unterſcheidet ſich K. 187 von Starzer namentlich durch öftere Vertauſchung der Partien der 2. und 3. Trompete; während Starzer die tieferen Lagen auf Trompete II und III verteilt, verlegt ſie Mozart ausſchließlich in Trompete III. Phraſierung und Dynamik ſind bei Starzer ſtark vernachläſſigt, während Mozart weit genauer bezeichnet. Immerhin erſcheint ſchon bei Starzer im erſten Teil von Nr. 2 der terraſſendynamiſche Wechſel von Forte zu Piano. Andrerſeits iſt Starzers Faſſung reicher an Verzierungen Vorſchlägen und Trillern in der melodiſchen Linie; in K. 187 ſind die Vorſchläge meiſt ausgeſchrieben, wenn ſie nicht weggelaſſen ſind. Hier zeigt ſich eine Vereinfachung des barocken Notenbilds durch Mozart.

Die Wahrſcheinlichkeit, daß K. 187, 1—5 nicht von Mozart ſtammt, wird noch größer, wenn wir das Stück mit dem ſicher von Mozart geſchaffenen K. 188 vergleichen, zu dem es das Vorbild abgegeben haben dürfte.

Starzers geſchloſſene fünfſätzig-ſymmetriſche Divertimentoform (Intrade — Menuett — Adagio — Menuett — Allegrofinale) übernimmt Mozart in K. 188 unmittelbar, erweitert ſie nur durch Voranſtellen eines Andante zur Sechsſätzigkeit: Andante — Allegro — Menuett — Andante — Menuett — unbenanntes Kontretanzfinale. Auf den toccatenhaften Fanfarenbeginn wird ganz verzichtet, als auf einen „veralteten" Effekt. Auch der Klangwille iſt ein anderer geworden. Die Flötenſtimmen werden ausgeſprochen flötenmäßig geführt und in ihren hohen Lagen erſt ausgenützt (Spitzenton f‴, ſehr häufig c‴, auch dis‴, cis‴), während dieſe Holzbläſerſtimmen in K. 187 entſprechend Starzers vorzugsweiſer Beſtimmung für Chalumeaux tiefer liegen (Spitzenton h″) und dementſprechend der Deckung durch die Trompeten mehr ausgeſetzt ſind. Ferner nutzt Mozart in K. 188 beſonders die Tiefenlage der D-Trompeten, während er ſie nur ſelten in die Klarinlage führt (Spitzenton Klang a″, bei Starzer d‴!). Das gleichberechtigte barocke Konzertieren der C-Trompeten mit den D-Trompeten, wie es etwa K. 187,3 (Takt 11 bis 14) zeigte, fehlt in K. 188 ganz. Führend ſind vielmehr die durch ihre Höhenlage nun wirkungsvoll diſtanzierten Flöten geworden, denen viel ſeltener als in K. 187 auch die beiden hohen C-Trompeten zur Seite treten. Die Partie der letzteren war in K. 187 noch eine echte reichbewegte und brillante Klarinpartie geweſen mit Sechzehntelpaſſagen und häufigem Berühren des Spitzentons c‴; in K. 188 iſt ihre durchſchnittliche Lage weſentlich vertieft, ihre Führung der eigentlichen Brillanz entkleidet; Sechzehntelpaſſagen fehlen ganz und der Spitzen-

ton c''' wird ſelten erreicht. Damit iſt das ganze ſymphoniſche Bild ein anderes, vom Mozartſchen Geiſt geſehen glücklicheres und ausgeglicheneres geworden. Die generalbaßmäßige Diſtanzierung hoher Oberſtimmenpaare vom Paukenbaß iſt fülligem Wohlklang gewichen. Die Verwendung der Pauken entſpricht der Starzers. Ihre Stimmung bringt wie dort in C-dur einen dominantiſch beſtimmten Quintaufbau mit T, D, WD und 2. WD (C, G, D, A); auch Verdopplungen des Paukenbaſſes durch Trp. III ſind an Starzers Manier angelehnt (K. 188,6 ähnlich K. 187,1 und 4). Die originelle Manier kompliziert durchbrochenen Trompetenſatzes, der eine melodiſche Linie in tieferer Lage auf mehrere Trompeten nach der Verwendbarkeit ihrer Naturtöne verteilt, und der ſeine letzte Konſequenz in der berühmten Ruſſiſchen Hornmuſik des 18. Jahrhundert fand, iſt in K. 188 wie bei Starzer[12] zu finden, was etwa eine Probe aus K. 188,2 verglichen mit einer aus K. 187,6 (vgl. weiter unten, Beiſpiel 5) zeigt:

Beiſpiel 2:



Schließlich übernimmt Mozart in K. 188,4 wörtlich einen dynamiſch-harmoniſchen Effekt aus K. 187,2 in der eben bei Starzer dort ganz charakteriſtiſchen Folge: piano (I) — forte (V^7) — piano (I) — forte (V^7, bei Starzer IV^6_4), einen Effekt, der in beiden Fällen rein auf die Überraſchungswirkung eingeſtellt iſt. Der ganze Charakter von K. 188 iſt in Melodik, Harmonik und Rhythmik weit biegſamer, beweglicher und anmutiger, als bei K. 187, das durch eine gewiſſe prächtige Steifheit und Gravität, ja faſt Eckigkeit dagegen abſticht. Beſonders in den Menuetten tritt in K. 188 Mozarts preziöſer, rokokohafter Tanztyp demjenigen des ſchwerfällig prunkhaften Starzers gegenüber, wie er eben noch aus dem Barock ſtammt. Aus all dem geht mit größter Wahrſcheinlichkeit hervor, was ſchon anfangs bemerkt wurde: K. 187,1 bis 5 iſt ein Werk Joſeph Starzers, das Mozart zu Studienzwecken kopierte und an das er ſich bei der Schöpfung von K. 188 anlehnte, indem er den Stil des älteren Werkes in das ihm ſelbſt eigene Weſen umſchuf.

Und nun zu Glucks Anteil an K. 187,6—8, an den drei letzten Stücken des in der Mozartgeſamtausgabe zuſammengeſtellten „Divertimento". Wie erwähnt, ſind dieſe Stücke ausſchließlich Bearbeitungen nach Glucks Oper „Paris und Helena". Die Erſtaufführung dieſer letzten der Wiener Reformopern Glucks fand am 3. November 1770 im Wiener Burgtheater ſtatt[13]; die Originalausgabe der Partitur enthält das berühmte Vorwort Glucks über das Weſen ſeiner muſikdramatiſchen Reformen mit dem Datum „Vienna, 30. Ottobr. 1770"[14]. Wann Mozart, der damals als Fünfzehnjähriger auf ſeiner erſten italieniſchen Reiſe in Mailand weilte und an ſeiner für die dortige Bühne beſtimmten Opera seria „Mitridate" (K. 87)

[12] Ob bei Starzer hier tatſächlich Anregungen dieſer ruſſiſchen Praxis wirkten, die er an Mozart weitervererbte, läßt ſich natürlich nur vermuten.

[13] C. F. Pohl, Joſeph Haydn, Bd. II, Leipzig 1882, S. 376.

[14] Die Originalausgabe iſt bis heute die einzige der Partitur dieſes Meiſterwerks deutſchen Opernſchaffens geblieben! Hier liegen Forderungen deutſchen Kunſterbes an unſere Zeit, die noch viel zu wenig ernſt genommen werden.

arbeitete, Glucks dritte Reformoper kennen lernte, wiſſen wir nicht. Vermutlich fällt aber die Bekanntſchaft in das Jahr 1772 oder 1773 während ſeiner Salzburger oder Wiener Aufenthalte; im letzteren Fall müßte die Entſtehung von K. 187,6—8, wenn wir ſie überhaupt auf Mozart ſelbſt zurückführen wollen, ſpäter angeſetzt werden, als dies bisher geſchieht. Daß Mozart Ende der 1760er und Anfang der 1770er Jahre ſtark unter dem Eindruck von Glucks Schaffen ſtand, iſt jedenfalls bekannt; nachdem er ſchon 1763 den „Orpheus“ kennen gelernt hatte, hörte er 1768 die „Alceſte“, und in vielen Mozartſchen Werken dieſer Zeit iſt Gluckſcher Geiſt unverkennbar, wie etwa in der c-moll-Meſſe K. 139 (1768), in den italieniſchen Opern Lucio Silla (1772), dem Oratorium „La Betulia liberata“ (1771) oder in den italieniſchen Feſtſpielen „Ascanio in Alba“ und „Il Sogno di Scipione“ (1771/72)[15]. Wir vermögen freilich nicht mit voller Sicherheit zu ſagen, ob in K. 187,6—8, das an ſich in keinem organiſchen Zuſammenhang mit K. 187,1—5 ſteht, wie oben bemerkt wurde, nicht vielleicht auch nur eine Abſchrift Mozarts nach der Gluckbearbeitung eines andern vorliegt. Das zu entſcheiden wird ſtets ſchwer bleiben, da eben ſo oder ſo eine Bearbeitung nicht Mozartſchen Geiſtesguts vorliegt. Für Mozarts Autorſchaft an der Bearbeitung ſprechen aber immerhin einige kleine Anhaltspunkte, die die Stücke in der Bearbeitungstechnik näher an das original-Mozartſche K. 188 heranrücken und von K. 187,1—5 unterſcheiden. Dazu gehört z. B. die Höherlegung der Holzbläſerſtimmen in die wirklich flötenmäßige Lage (Spitzenton häufig c‴) und die Verwendung der Fl. II zu füllenden gebrochenen Achtelgängen, die ſich in K. 187,6 ganz ſo findet wie in K. 188,4. Ich möchte alſo doch eher annehmen, daß die Bearbeitung dieſer Gluckſtücke von Mozart ſelbſt ſtammt.

K. 187,6 iſt nach der Sopranarie des Amor „Nell' idea ch' ei volge in mente“ aus Szene II des I. Aktes von Glucks „Paris und Helena“ gearbeitet. Gluck zeichnet Es-dur 3/4 Affetuoso vor, Mozart G-dur 3/4 Allegro moderato. Der textliche Inhalt der Arie iſt die Allgegenwart Amors, der auch Gedanken und Werke des ahnungsloſen Paris lenkt. Glucks Arie zählt 115, Mozarts Bearbeitung nur 90 Takte. Dieſe Abweichung entſteht daraus, daß Mozart das Anfangs- und Schlußritornell der Arie ſtreicht; andererſeits erweitert er Glucks unvollkommene Repriſe zu einer vollkommenen durch Einſchaltung von den 10 erſten Takten aus Glucks Expoſition. Allerdings verſchiebt er damit fühlbar das Gleichgewicht des Gluckſchen Formganzen, innerhalb deſſen die unvollkommene Repriſe ihren organiſchen Platz hatte; Mozarts Ergänzung beſchwert und verbreitert die Gluckſche Repriſe. Auch mit dem Verzicht auf die Verzahnung des forte einfallenden Schlußritornells entfällt ein ſchöner Effekt. Der formale Aufbau ergibt folgenden Vergleich:

Gluck	Mozart
T. 1—18 (Ritornell)	geſtrichen
T. 19—64	T. 1—46
fehlt	T. 47—56 (vollkommene Repriſe, entnommen den Takten 19—28 Glucks)
T. 65—93 (unvollkommene Repriſe)	T. 57—85 (Fortſetzung der Repriſe)
T. 94—98 (Coda)	T. 86—90 (Coda)
T. 98—115 (Ritornell)	geſtrichen.

In melodiſcher und rhythmiſcher Hinſicht folgt Mozart der Singſtimme Glucks, die er von Flöte I, hie und da geſtützt von Trompete I, vortragen läßt; ſelten ſind Zuſammenziehungen Gluckſcher Tonwiederholungen zu längeren Notenwerten zu finden: an einer Stelle findet ſich auch eine kleine rhythmiſche Änderung:

Gluck, T. 37 f.:

Mozart, T. 19 f.:

(Urfaſſung, in der Handſchrift geſtrichen)

Mozart, T. 19 f.:

(Endfaſſung, ſiehe Geſ.-Ausgabe)

---

15 Vgl. Robert Haas, a. a. O., S. 40, 74, 91—97.

Die Harmonik und Baßmelodik wird in Mozarts Bearbeitung eckiger; verfügt doch sein Fundamentalinstrument, das doppelte Paukenpaar, in diesem G-dur-Stück nur über die 4 Töne G, D, A und C, also über Tonika, Dominant, Wechseldominant und Subdominant. Die wegfallenden melodischen und harmonischen Durchgänge des Gluckschen Basses können durch das gelegentliche Eingreifen der tieferen Trompeten nur unvollkommen ersetzt werden. Immerhin erreicht Mozart durch Alternieren von Pauken und Trompete III bzw. V eine Auflockerung der Baßlinie, wie das folgende Beispiel einer Gegenüberstellung von Glucks T. 19—26 und 37—40 mit Mozarts T. 1—8 und 19—22 zeigt:

Beispiel 3:

Gluck

Flauto e Violini
Viola
Corni in Es
Fagotto
Amore
Nell' I-dea ch'ei volge in mente io l'inspiro, io lo consiglio
Basso

Mozart

Flauti
Tromba I. II in C
Tromba III in C
Tromba IV. V in D
Timpani in C. G. D. A.

Beispiel 4:

Gluck

Mozart

Die belebenden Achtelgänge der Mittelstimmen Glucks (Viola, Fagott) werden bei Mozart entweder zu pochenden Trommelfiguren (vgl. Beispiel 3, T. 5 in Trompete II), oder sie werden etwas abgeändert in die einzige leichtbewegliche Mittelstimme der Mozartschen Partitur, die Flöte II, übernommen, die freilich nach der Tiefe hin sehr begrenzt ist (vgl. Beispiel 4). Bläserliegetöne Glucks können natürlich leichter übernommen werden (vgl. Beispiel 3, T. 5 ff. und Beispiel 4 die Hörner bzw. Trompete I). Der zerhackte Trompetensatz, den wir schon bei Starzer und auch bei Mozart in K. 188 trafen (vgl. Beispiel 2), ist auch hier wieder anzutreffen; das folgende Beispiel, in welchem Glucks Takt 53—56 Mozarts Takt 35—38 gegenübergestellt ist, beleuchtet die originelle Verteilung der Gluckschen Baßlinie auf die Naturtöne verschiedener Trompeten in der Bläserbearbeitung:

Beispiel 5:

Gluck

Mozart

In dynamiſcher und ornamentaler Hinſicht iſt Mozart weit ſparſamer als Gluck. Glucks affektuöſe Akzente und ſonſtige Ausdrucksbezeichnungen fehlen bei Mozart ganz (vgl. Beiſpiel 4 und 5). In der Notierung langer und kurzer Vorſchläge herrſcht bei beiden Meiſtern ähnliche Flüchtigkeit wie in der Phraſierung. Nur gelegentlich zeigt ſich hier, wie etwa an der Stelle bei Mozart Takt 11, die bei Gluck Takt 29 entſpricht, auffallend genaue Anlehnung der Bläſerbearbeitung an die Opernvorlage.

Das Stück K. 187, 7 (C-dur, 2/4, Allegro molto) iſt nach der Auftrittsmuſik der Matroſen und des Gefolges bei der Abfahrt von Paris und Helena gearbeitet, die in der 4. (letzten) Szene des 5. Aktes der Gluckſchen Oper enthalten iſt. Bei Gluck ſteht das Stück in F-dur 2/4 und iſt nur mit Allegro und der Regieangabe „Al suono di allegra sinfonia entrano ballando Marinari Trojani, e Domestici di Paride e di Elena“ bezeichnet. Voraus geht der Stelle in der Opernpartitur das reizende kleine Andante mit der Tonmalerei der murmelnden Wellen, der „tranquilla onda“, von welcher der Chor ſingt. Die „allegra sinfonia“ wiederholt ſich im Wechſel mit dem Chor, diesmal von Amor geſungen auf die heiteren Worte der Lebensfreude „Rose e mirti al crin circonda, lascia ad altri il vano allor“. Formal entſprechen ſich Vorlage und Bearbeitung vollſtändig mit je zwei achttaktigen Perioden. Dasſelbe gilt für Melodik und Rhythmik. Harmoniſch iſt das Stück ſchon bei Gluck ausſchließlich auf Tonika und Dominante gebaut; daher benötigt die Bläſerbearbeitung nur zwei Pauken (in C und G). Die reinen Terzen- und Sextengänge Glucks ſind auch bei Mozart wörtlich beibehalten; dagegen fehlt Glucks in Sechzehnteln wirbelnde Mittelſtimme (Viola und Cello), die das ganze Stück durchzieht und belebt; dafür ſteigert Mozart das Tempo:

Beiſpiel 6:

Gluck
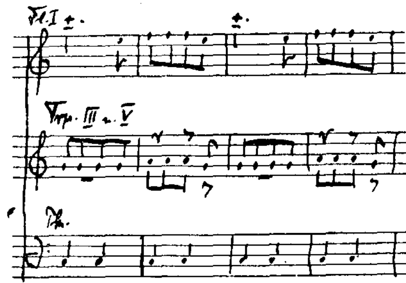
Allegro

Mozart

Allegro molto

Mit Mozarts Tempoſteigerung hängt auch eine Abänderung der Phraſierung zuſammen: während bei Gluck alle Achtel mit staccato-Punkten bezeichnet ſind, tragen ſie bei Mozart Bindungen, wodurch auch der etwas eckige Charakter der Bearbeitung, der durch Ausſchaltung der Sechzehntel-Mittelſtimme und durch unabläſſiges Pochen der Paukenviertel entſteht, gemildert erſcheint. Ein typiſches Beiſpiel durchbrochenen Trompetenſatzes kommt auch hier wieder vor (Trompete III und V):

Beispiel 7:



Gerade bei dieser Stelle bietet die Opernpartitur dynamische Zeichen (forte auf das 1. Achtel, piano auf das 4. Achtel des 1. und 3. Taktes), die bei Mozart wegfallen. Als Ganzes klingt das kleine Stück in der Bläserbearbeitung sehr gut.

K. 187, 8 entspricht einer Kanzonette des Amor in der 4. (letzten) Szene des 5. Aktes von Glucks Oper auf den Text „Presto fugge la beltà", wieder ein Stück, das zur Hingabe an die nur zu rasch entfliehende Jugend und Schönheit mahnt. Bei Gluck ein zauberhaftes Stimmungsbild von jenem reinen Wohlklang, in den sich leise Wehmut mischt, erscheint dieses Stück in der Bläserbearbeitung wesentlich abgewandelt. Aus Glucks Andante (G-dur, 3/8) ist bei Mozart ein Allegro non troppo geworden (C-dur, 3/8). Glucks schwebender Rhythmus, der nur das 1. Achtel des Taktes betont und das 2. Achtel flüchtig andeutet, ist verlassen; alle drei Achtel des Taktes werden von Pauken und Trompete III schwer angeschlagen. Die reichere harmonische Schattierung Glucks wird durch den Gebrauch von nur 2 Pauken (Tonika, Dominant) empfindlich vereinfacht, wofür gelegentliche Heranziehung der mittleren und tiefen Trompeten als Basis keinen vollen Ersatz bieten kann. Hin und wieder finden sich kleine harmonische Änderungen, die auch in der Richtung einer Vereinfachung gehen, so, wenn in Takt 2, 4, 6 und 8 Mozart die bei Gluck erst auf das letzte Achtel verschobene Dominantbasis schon auf dem betonten ersten Achtel eintreten läßt:

Beispiel 8:

Gluck

Andante

Mozart

Allegro non troppo

Eine weſentliche Stiliſierung bringt auch Mozarts Verzicht auf die aufſteigende Quartſextakkordkette im Hauptmotiv; die durchgehende Septime im Fagott trug bei Gluck beſonders zu dem eigenartig weichen und milden Charakter der Stelle bei (vgl. Beiſpiel 8). Mit der erwähnten Änderung des rhythmiſchen Pulſes in Mozarts Bearbeitung hängen auch die bei ihm nun manchmal auftretenden Ausfüllungen der Fugen des ſymphoniſchen Gewebes durch pochende Figuren oder Rankenwerk in den Mittelſtimmen zuſammen (ſo in T. 17 und 21 in Trompete II und III und in Flöte II). Liegetöne werden übernommen, erhalten aber durch ihre Verlegung in glänzende Höhenlage einen ganz andern Sinn, ſo, wenn der bei Gluck in einer Mittelſtimme liegende Halteton des Fagotts zu einem alles krönenden Klarinliegeton der erſten Trompete wird (T. 16 ff.). Glucks mehrchörig angelegte Satztechnik übernimmt Mozart; Gluck ſtellt einer Gruppe von Oboen, Violen, Fagott, Hörnern und Baß eine Echogruppe von Singſtimme, 2 Violinen und Baß gegenüber, während Mozart denſelben Effekt durch Gegenüberſtellung der Gruppe von Trompete I und II und Pauken und der Gruppe von Flöte I und II und Trompete III erzielt (vgl. Beiſpiel 8). Mozarts Oberſtimme kombiniert Glucks Singſtimme und Orcheſteroberſtimme. Eine unbedeutende Abweichung bringt die Schlußwendung des zweiten Teils, bei der aber auch harmoniſch Glucks weichere, der von ihm feſtgehaltenen Grundſtimmung mehr entſprechende Form (Septimdurchgang) verlaſſen wird:

Beiſpiel 9:

Gluck

Mozart

Formal ſtimmen Vorbild und Bearbeitung völlig überein, nur daß bei Gluck am Ende des Stückes ein unmittelbarer Übergang in das folgende Duett von Paris und Helena („Sempre a te saro fedele") hergeſtellt iſt. Die wenigen dynamiſchen Zeichen Glucks fehlen bei Mozart ganz; dafür führt er in den Oberſtimmen gelegentlich eine Trillerverzierung ein (Flöte I und II in T. 26, letztes Achtel).

Abſchließend ergibt ſich das Bild eines bisher Mozart gänzlich zugeſchriebenen Werkes nunmehr als das einer Abſchrift des Meiſters nach einem Werk Starzers und als Bearbeitung Gluckſcher Originalmuſik. Mozarts eigene Handſchrift hat hier, wie in andern Fällen, dazu verführt, ſeine Niederſchrift ohne weiteres auch als Originalſchöpfung anzuſehen. Es entſteht



Aug. de St. Aubin del. et sculp. anno 1781

Chriſtoph Willibald Gluck

Geb. 2. Juli 1714

Gest. 15. Nov. 1787



ZFM Archiv

Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose

Geb. 29. Nov. 1862

damit ein intereſſanter Parallelfall zu bekannten Schwierigkeiten der Bachkritik. Auch hier iſt in mehreren Fällen des Altmeiſters Abſchrift als Originalwerk hingenommen worden, wo es ſich in Wirklichkeit etwa um Werke Lottis oder Friedemann Bachs gehandelt hatte, und auch hier iſt dieſes Verſehen in manchen Fällen erſt ſpät entdeckt worden[16].

Gluck und der künſtleriſche Tanz unſerer Zeit.

Vortrag

gehalten in der Wigman-Schule zu Dresden.

Von Hanns Haſting, Dresden.

Es iſt nicht die Abſicht mit unſerem Thema nur Vergleiche zu ziehen zwiſchen einer faſt 200 Jahre alten Kunſt — der Kunſt Glucks — und einer jungen Kunſt — der Kunſt des neuen Tanzes. Jedenfalls nicht in dem Sinne eines wiſſenſchaftlichen Vergleichs, der um der Wiſſenſchaft willen etwa hiſtoriſche Parallelismen entdecken möchte. Uns geht es um ganz anderes dabei. Wir legen das Hauptgewicht auf die junge Kunſt, auf den künſtleriſchen Tanz unſerer Zeit, und indem wir Rückſchau halten und bei einer Erſcheinung wie Gluck Halt machen, ſo tun wir es um den Faden zu finden, der auch den künſtleriſchen Tanz unſerer Tage mit ſeiner Vergangenheit verbindet. Und aus dieſer Vergangenheit möchte der Tanz nicht tote Hiſtorie gewinnen, ſondern ſehr lebendige Anregung, ſehr lebendige Praxis und nicht zuletzt für die Zahl derer, die immer auf dem Plan ſind, wenn es gilt junge Kunſt zu verdächtigen, ſeine innere Rechtfertigung. Nicht nur die Rechtfertigung ſeiner Exiſtenz überhaupt, ſondern vor allen Dingen die Rechtfertigung einer inneren Haltung, einer beſtimmten geiſtigen Richtung und einer damit zuſammenhängenden Praxis.

Denn was heißt denn eigentlich „junge Kunſt"? Wenn wir damit meinen, es ſei etwas, das völlig neu, in ſeiner Eigenart ohne Vorbilder entſteht, ſo irren wir. Unter einem ſolchen Geſichtspunkt gäbe es dann eigentlich gar keine junge Kunſt, und ſo wird auch vor einer größeren Geſchichtsſchau der Tanz unſerer Tage nicht mehr als das angeſehen werden können, was Unwiſſenheit und vielfach auch böſer Wille in ihn hineindenken möchte: als eine einmalige kurze Blüte auf dem Boden eines ſterbenden Subjektivismus oder gar als eine Angelegenheit einer törichten Mode. Vor der Geſchichte wird dieſer Tanz unſerer Tage Beziehungen haben zu einer größeren Vergangenheit, er wird nicht ſo wie ein einſamer Baum mit immerhin guten Früchten daſtehen, ſondern ſehr wohl Fäden aufzuweiſen haben, die tiefe und organiſche Bindungen zu einer lebendigen Geſchichte bilden.

Einer dieſer Fäden verbindet den Tanz unſerer Tage mit dem Muſiker Chriſtoph Willibald Ritter von Gluck, der am 2. Juli 1714 in Erasberg in der Bayer. Oſtmark geboren wurde. Es liegt nicht in meiner Abſicht Ihnen etwas über das Leben Glucks zu ſagen, und ich muß vorausſetzen die Kenntniſſe von Glucks größter Tat: der Reform der Oper, jener ſehr deutſchen Tat, welche ihm das Vaterland nicht ſo ſehr gedankt hat als das fremde Paris, wo eine der entſcheidenſten Schlachten für die deutſche Muſik und zugunſten der deutſchen Muſik geſchlagen wurde, die Aufführung der „Iphigenie in Aulis" am 19. April 1774, alſo im 60. Jahre des Meiſters. Gluck wollte die Muſik zu ihrer wahren Beſtimmung zurückführen, er fordert innere Wahrhaftigkeit, dramatiſche Vertiefung; Virtuoſenflitter wird über Bord geworfen. Es kann auch nicht meine Abſicht ſein, Ihnen dieſe Reform zu ſchildern. Obwohl ſie gewiß Beziehungen zu unſerem Thema hat, würde uns das zu weit führen. Wie die Oper jener Tage aber im allgemeinen ihrem inneren Gehalt nach beſchaffen war, mag uns wenigſtens die bekannte Geſchichte erhellen, daß Bach zuweilen von Leipzig nach Dresden fuhr, um dort die „welſchen Liederchen", wie er den Opernſang nicht ohne Geringſchätzung nannte, zu hören.

[16] Vgl. Johann Sebaſtian Bach, Geſamtausgabe, Jahrg. XI/1, Vorbericht von Wilhelm Ruſt, S. XIII ff.

Wie gesagt, wir müssen die Betrachtung der Opernreform beiseite lassen für eine andere wesentliche Tat Glucks, die den Ausgangspunkt unseres Themas bilden soll. Es ist im allgemeinen ziemlich unbekannt, daß Gluck auch an einer Reform des Tanzes gearbeitet hat. Nur die nebensächliche Rolle, die der Tanz in jüngst vergangener Zeit gespielt hat, sein Verfall und sein Herabsinken zu einer bloßen Schaukunst, von anderen noch minderwertigeren Funktionen ganz zu schweigen, kann es verursacht haben, daß diese Tat Glucks so wenig in die Zukunft gewirkt hat. (Wir werden später Gelegenheit haben uns mit diesem Teil des Werkes Glucks näher auseinanderzusetzen.)

Um diese Arbeit am Tanze zu verstehen ist es notwendig, uns den Tanz in der Zeit Glucks etwas näher anzusehen. Das können wir am besten tun, indem wir uns mit den Gedanken eines Mannes vertraut machen, der für das Gesicht des Tanzes dieser Zeit verantwortlich ist. Ich meine den Ballettmeister Noverre, dessen „Lettres sur la danse" von keinem Geringeren als Lessing ins Deutsche übertragen wurden. Damit ist ein zweiter Faden in die Vergangenheit geknüpft. Wir wollen uns einige Abschnitte aus den Tanzbriefen Noverres anhören:

„Es ist sehr sonderbar, daß man es bis jetzt gar nicht gewußt zu haben scheinet, daß die tragische Gattung gerade diejenige ist, welche sich zu dem Ausdrucke des Tanzes am meisten schickt."

„Doch träge Gewohnheiten und Unwissenheit haben zur Zeit nur noch sehr wenig solche mit Überlegung abgefaßte Ballette zum Vorschein kommen lassen, man tanzt lediglich, um zu tanzen; man bildet sich ein, daß alles auf die Bewegung der Füße und auf hohe Sprünge ankomme, und daß man den Begriff, den sich Leute von Geschmack von einem Ballette machen, vollkommen erfüllt habe, wenn man es mit Ausführern überladet, die nichts ausführen, die brav unter einander laufen, sich brav drengen und stoßen, und nichts als kalte und verwirrte Gemählde hervorbringen, die ohne Geschmack gezeichnet, ohne Anmut gruppiret, und aller Harmonie, allen Ausdruckes beraubet sind, der allein die Kunst verschönert, indem er ihr Leben und Empfindung ertheilet."

„So lange der Kopf der Tänzer nicht ihre Füße lenken wird, werden sie sich allezeit verirren, ihre Ausführung wird maschinenmäßig seyn, und sie werden nichts mahlen, als ihre eigne linke und frostige Figur."

„Der ernsthafte und heroische Tanz ist unstreitig der einzige, der einem Theater geziemet, auf dem sich alles mit Anstand und Größe äußert. Möchte ihn doch sein Genie jederzeit auf dergleichen edle und erhabene Vorwürfe führen! Möchte er doch verschiedene aus den Tragödien wählen, deren er täglich vorstellen sieht, und alles andere, das unter Galanten und Reitzenden ist, dem gemeinen Haufen von Ballettmeistern überlassen, die nichts selbst erfinden können, sondern sich beständig mit Diebstählen behelfen müssen."

„Die Mahlerey und der Tanz haben vor anderen Künsten den Vortheil, daß sie in allen Ländern, unter allen Völkern zu Hause sind; ihre Sprache ist allgemein verständlich, und sie machen überall gleichen Eindruck."

„Wenn unsere Kunst, so unvollkommen sie noch ist, gleichwohl die Zuschauer täuscht und fesselt, wenn der Tanz, auch ohne die Zauberey des Ausdrucks uns manchmal rühret und in unserer Seele einen angenehmen Tumult erreget, welche Gewalt, welche Herrschaft müßte er nicht über unsere Sinnen haben, wenn alle seine Bewegungen durch den Verstand gelenket, alle seine itzt kaum entworfenen Gemählde durch die Empfindung ausgeführet würden. Ohnstreitig werden die Ballette den Vorzug über die Mahlerey erhalten, sobald die, welche sie ausführen, mehr als Maschinen, und die, welche sie machen, Männer von Genie und Gefühl sind."

„Ein schönes Gemählde ist nur eine Kopie der Natur; ein schönes Ballett ist die Natur selbst, durch alle Reitze der Kunst verschönert. Wenn mich bloße Bilder zur Illusion hinreißen, wenn mich die Zauberkunst der Mahlerey entzückt; wenn der Anblick eines Gemähldes mitleidige Empfindungen in mir erregen kann: wenn Farben und Pinsel, in den Händen eines geschickten Mahlers meine Sinne so zu täuschen wissen, daß ich die Natur selbst zu sehen glaube, sie reden höre, sie verstehe und ihr antworte: wie sehr wird meine Empfindlich-

keit zunehmen; wie ungleich ſtärker werde ich durch den Anblick einer Vorſtellung gerühret werden, die ſich der Wahrheit noch mehr nähert, durch eine Handlung, die durch meines Gleichen nachgeahmet wird! Welche Herrſchaft werden dieſe lebendig immer abwechſelnden Gemählde über meine Einbildungskraft nicht haben! Nichts intereſſieret die Menſchheit mehr, als die Menſchheit ſelbſt. Kurz, meine Herren, es iſt ſchimpflich, daß der Tanz der Gewalt, welche er über unſere Seele haben kann, entſagt, und ſich nur den Augen zu gefallen begnüget. Ein ſchönes Ballett iſt zur Zeit nur ein Weſen der Einbildung; ein Phönix, den man überall vergebens ſucht. Umſonſt hofft man ihm eine neue Geſtalt zu geben, ſo lange man ſich noch an die alten Methoden, an den abgedroſchenen Schlendrian der alten Opern bindet. Wir ſehen auf unſern Theatern nichts als höchſt unvollkommene Kopien, die unſere Väter und Großväter ſchon geſehen haben; weil man ſich nie in Schritten übet und die Leidenſchaft zu ſtudieren unterläßt. Gleichwohl iſt dieſes die Hauptſache: wir müſſen unſere Seele die Leidenſchaften zu empfinden gewöhnen, und die Schwierigkeit, ſie auszudrücken, wird verſchwinden. Dem Tanze fehlt es nur noch an einem ſchönen Vorbilde, an einem Manne von Genie, und die Ballette werden auf einmal etwas ganz anderes ſeyn, als ſie itzt ſind. Er erſcheine nur, dieſer Wiederherſteller des wahren Tanzes, dieſer Verbeſſerer des falſchen Geſchmacks und der fehlerhaften Gewohnheiten, welche die Kunſt ſo arm gemacht haben. Er ſuche den jungen Tänzern die Augen zu eröffnen, und wage es ihnen mit Überzeugung zu ſagen: „Weg mit den Kapriolen, den Entrechats und den allzu verwickelten Schritten! Weg mit dieſen liebäugelnden Grimaßen, um euch ganz den Empfindungen, den ungekünſtelten Reitzen und dem Ausdrucke zu überlaſſen!“

Sie klingt in der Tat ſehr heutig, dieſe Sprache Noverres, und die Reformbeſtrebungen Noverres feiern im Tanz unſerer Zeit eine Auferſtehung. Allerdings: der Verfall der Tanzkunſt hat lange gedauert, die Erſtarrung des Balletts war faſt tödlich. Kann es da Wunder nehmen, daß das Weſen des jungen Tanzes heute noch ſo oft Mißdeutungen ausgeſetzt iſt. „Tanz ſoll Lebensfreude ausdrücken“, „Tanz ſoll heiter ſein“. Was für alle Kunſt gültig iſt, das gilt auch für den Tanz. So wie Muſik aus dem Wechſelſpiel des Tragiſchen mit dem Heiteren immer wieder neue Kräfte bezieht, ſo wie die Dichtkunſt nicht nur mit heiteren Liedern auskommt, ſo wenig kann der Tanz auskommen nur mit graziöſer Leichtigkeit, nur mit Spielerei oder gar nur mit ſchönen Beinen. Wer das von ihm fordert, der müßte logiſcherweiſe eben von der Muſik nur Scherzos oder Operetten verlangen, der könnte an Beethoven nur wenig Freude haben und an Bach ſo gut wie gar keine.

Aus dem Werke Noverres beziehen wir die Rechtfertigung unſerer heutigen geiſtigen Haltung in der Tanzkunſt. Denn wir wollen heute wie damals Natürlichkeit, verbunden mit der Würde der menſchlichen Bewegung, wie wollen heute wie damals die Heiterkeit und die Tragik, weil wir wie damals von der Kunſt verlangen, daß ſie Abbild des Lebens iſt, welches nicht nur Heiterkeit beſchert. Wir kennen heute wieder wie damals den Begriff des dramatiſchen Tanzes, wir wollen, daß die Bewegung etwas ausſage, etwas ausdrücke. Die Zeit Noverres und Glucks war erfüllt von dem Rouſſeau'ſchen Ideale: „Retour à la nature“! Was iſt es anderes, wenn wir heute auf dem Gebiete unſerer Tanzkunſt oder auf dem Gebiete der verwandten Gymnaſtik natürliche oder organiſche Bewegung verlangen. Wer das Wollen des heutigen Tanzes ablehnt, der muß das Werk Noverres und das Werk Glucks ebenfalls ablehnen. Ob er das vor der Geſchichte verantworten kann, iſt dann ſeine ganz perſönliche Angelegenheit.

Jedenfalls müſſen wir das Wirken Noverres als Vorausſetzung für das Schaffen Glucks anſehen, ſofern es ſich um die tänzeriſche Muſik des Meiſters handelt. Gluck tut das, was wir heute auch wieder tun: er arbeitet mit dem Tänzer zuſammen. Es iſt der Tänzer und Ballettmeiſter Angiolini, mit welchem Gluck einige Ballette arbeitet, unter anderem das Ballett „Don Juan“, mit deſſen Muſik wir uns ſpäter noch befaſſen wollen.

Ein zeitgenöſſiſcher Berichterſtatter nennt den Stoff „extrêment triste, lugubre et effroyable“. Welch ein himmelweiter Unterſchied dieſes Balletts im Vergleich zu alledem, was wir heute oft „Ballett“ nennen. Welch eine große Auffaſſung von der Aufgabe der Tanzkunſt ſteht hinter dieſem Werk. Der Handlung liegt die Geſchichte vom Don Juan zu Grunde, wie ſie ſpäter wie-

der bei Mozart erscheint. Aber es ist merkwürdig; uns interessiert weniger die Handlung als vielmehr der Weg, den Gluck geht um zu einer gänzlich neuen Form der Tanzmusik zu gelangen. Und diese neuen Formen wachsen bei ihm keineswegs etwa nur aus den alten Vorstellungen eines Menuetts, Gavotte, Pavane, sondern sie erwachsen aus rein körperlichen Gegebenheiten, aus den Notwendigkeiten einer eminent kraftvollen und eindringlichen Körpersprache. Denn wir dürfen uns das Ballett jener Tage eben nicht vorstellen als eine erotische Tändelei. Wenn wir das tun, können wir Glucks Tanzmusik nicht verstehen. Wir können auch seine Tanzmusik nicht nur musikalisch verstehen. Wir sind einfach gezwungen uns das damalige Ballett als Erfüllung von Noverres Ideen vorzustellen: als natürlich bewegt, als dramatisch bewegt. Und Gluck muß die Funktion einer natürlichen Bewegung eben sehr genau gekannt haben. Wenn wir dieses nicht annehmen dürfen, dann bleibt uns die Struktur seiner Melodien sehr oft unverständlich. Gluck kann mit seiner Musik nicht nur Situationsschilderung gemeint haben, sondern er muß sich im Wesentlichen darüber im Klaren gewesen sein, daß Musik und Tanz eine formale Einheit eingehen müssen, daß die zugrundegelegte natürliche Bewegung eben einen sehr wesentlichen Einfluß auf die Struktur der Melodie ausübt.

Und damit gewinnen wir eigentlich unser Kernproblem, damit ist uns Gluck geschichtlich lebendiges Vorbild für eine heutige Praxis. Wir leben heute in einer Zeit, die einen starken Aufschwung der Körperkultur in jeder Form zeigt. Und diese verlangt nach einer neuen Auseinandersetzung mit der Musik und zwar von den körperlichen Notwendigkeiten her. Dabei stellt sie als Voraussetzung die These auf, daß die natürliche Bewegung und der natürliche Ton eine organische Einheit bilden können. Das heißt in Praxis: Ton und Bewegung streben zu einer gemeinsamen Form. Vielleicht ist das in der Zeit Glucks nicht so ausgesprochen worden, aber wir finden, daß viele Melodien Glucks eben nur körperlich zu verstehen sind. Man hat Gluck sehr viel Vorwürfe gemacht, weil er niemals über ein gewisses Minimum an Musik herausgeht. Man hat ihm Dilettantismus vorgeworfen, weil es seiner Musik vielfach an technisch-musikalischer Durchführung fehlt. „Vom Kontrapunkt versteht er soviel wie mein Koch“, soll Händels boshafter Ausspruch über ihn gewesen sein. Aber diese vermeintliche Schwäche wird sofort zu einer ungeheuren Stärke, wenn wir in der Lage sind, seine Melodien als bezogen auf den Körper, als bezogen auf den Raum, also tänzerisch zu hören. Ganz abgesehen von ihrer rein musikalischen Schönheit, gewinnen die Stücke Glucks, wenn wir sie uns tänzerisch denken, nicht nur pantomimisch, also handelnd, erst recht nicht etwa illustrierend, sondern als körperliche Form, etwa so, als ob der Körper stets singe und die Melodie sich stets bewege.

Ich will nicht weiter darauf eingehen, aber es ist zumindest nicht uninteressant, daß dem heutigen Bemühen, Tanz und Musik wieder in eine organische Form zu bringen, derselbe Vorwurf gemacht wird. Es lohnt sich kaum, sich mit denjenigen abzugeben, die jedes Suchen nach einer neuen Form als Konstruktivismus hinstellen. Entweder sie haben keine Ahnung davon, was organisches Wachstum überhaupt bedeutet, oder sie sind bösen Willens.

Aber der Vorwurf, die Musik sei eines gewissen Eigenlebens beraubt, ist öfters anzutreffen. Die falsche Voraussetzung ist aber die, daß ein Eigenleben im Sinne einer rein musikalischen Entwicklung ja gar nicht gemeint sein kann.

Gluck gibt uns hier Recht. „Ehe ich an die Komposition einer Oper gehe, suche ich vor allem zu vergessen, daß ich Musiker bin“, sagt er einmal. Wir können das getrost auf den Tanz übertragen. Und wir können seinem Biographen Ad. B. Marx nur Recht geben, wenn er sagt: „Alles hatte er im Auge, den letzten Choristen, wie den ersten Helden, die feinste Gebärde der Sängerin, die auf ein Haar mit jedem Tonfall des Rezitativs stimmen mußte, denn in seinen Noten lag Handlung und Gebärde und Mienenspiel vorgezeichnet für jeden, der lesen konnte.“

Glucks Musik ist im höchsten Sinne Gebärdenmusik, lassen Sie es mich einmal so nennen. Wer nicht in der Lage ist, sie so zu hören, der versteht ihr eigentliches Wesen nicht. Das gilt in hohem Grade von seiner Tanzmusik. Welch gewaltige Rolle Gluck dem Tanz in seinen Opern gibt, lehrt ein Blick auf Orpheus, Armida und Iphigenie. Der Tanz ist keine Dekoration, kein Ballett in jenem vulgären Sinne, sondern er ist der große Zusammenfasser

des Geschehens, gewissermaßen der Brennpunkt, in dem die vielen Strahlen der Handlung zusammenfallen. Es ist dramaturgisch falsch, wenn man diese Tänze einfach streicht.

„Auch das Ballett soll die Zuschauer zu Tränen rühren." Es wird wohl niemand geben, der leugnen möchte, daß hier allerdings erst einmal eine Revolution wie der neue Tanz vonnöten war, um diese Grundsätze wieder anzuerkennen. Denn erst der Tanz unserer Tage vermag wieder diese Probleme zu lösen. Er vermag unter Einsatz seiner grundlegenden natürlichen Bewegung eine Welt zu beschwören, die Heiterkeit und Tragik als sich ergänzende Werte zur Grundlage der künstlerischen Gestaltung macht. Das ist der Faden, der uns so eng an die Welt Glucks bindet. Hier ist unsere Vergangenheit. In der Welt Glucks finden wir ein Stück Heroismus, welcher unsere Zeit sehr wohl angeht.

Es gab zur Zeit Glucks ein heißumstrittenes Problem. Es behandelte die Beziehung von Dichtung und Melodie. Die Beziehung von Ton und Bewegung, Musik und Tanz findet nur gelegentlich Erwähnung. Erst heute gibt es wieder ein Problem Bewegung und Ton. Es ist kurz gesagt dieses. Während die einen meinen, Tanz sei in seiner Form nichts weiter als eine Sichtbarmachung der Musik, stehen die anderen auf dem Standpunkt, daß Tanz zwar im Wesentlichen mit der Musik zusammenhängt, aber weitaus elementarer. In ihren Elementen verbinden sich Tanz und Musik und aus dieser Elementarverbindung entsteht eine neue Form. Die ersten verteidigen z. B. gerne, daß man Bach oder Chopin wohl tanzen könne. Durch Glucks Tanzmusik wird auf diese Frage ein neues Licht geworfen. Tatsächlich besteht weder historisch noch organisch die Notwendigkeit Bach oder Chopin zu tanzen, und am allerwenigsten wird, wenn man es tut, damit etwas durchaus Neues geschaffen. Wer Bach oder Chopin oder Mozart oder Beethoven tanzt, — vertanzen nennt man es auch bezeichnenderweise gerne — befindet sich damit auf dem Boden eines ausgesprochenen Subjektivismus. Wir können so sagen, Mozart oder Chopin kann man tanzen, Gluck muß man tanzen. Man muß ihn tanzen, weil seine Musik eben stilistisch alle Merkmale aufweist, die wir auch heute wieder von einer neuen Tanzmusik verlangen. Eines der wesentlichen Merkmale ist, daß Glucks Musik für den Tanz einen Raum schafft. Sie ist neben ihrer Eigenschaft als Gebärdenmusik in höchstem Maße Raummusik. Nicht in dem Sinne wie Bachs Musik Raummusik ist. Diese erfüllt ihren eigenen Raum und deswegen sollten Tänzer die Finger davon lassen. Jene aber, die Musik Glucks, schafft innerhalb ihres eigenen Bereiches einen Raum, der nach Erfüllung durch die Gebärde verlangt. Das ist nicht ihre Schwäche, sondern ihre Größe. In diesem Sinne ist sie einmalig. Es ist nicht musikalische Armut, sondern musikalische Ökonomie, die wir gerade in seinen Tanzwerken antreffen. In diesem Sinne ist uns Gluck wiederum nur Bestätigung für das, was wir heute wollen. Wir wollen nicht, daß die Musik den Tanz illustriert, sondern wir wollen, daß sie mit ihm eine Form bildet. Das kann sie aber nur, wenn sie im besten Sinne des Wortes dient. Man kann eine Musik, z. B. Präludien von Chopin nicht zu etwas machen, was sie ihrem Sinne nach gar nicht ist. Und auf der anderen Seite ist eben gerade der Dienst, in den die Musik gespannt wird, durchaus eine Eigenschaft der tönenden Kunst, welche sie durchaus nicht herabwürdigt, wie viele Musiker meinen. Diesen ist im übrigen nachzuweisen, daß sie ja an anderen Stellen mit der tatsächlichen Herabwürdigung ihrer Kunst gar nicht so ängstlich sind.

Wir halten uns in diesem Punkte an einen Ausspruch Glucks, den ich zum Schluß zitieren möchte:

„Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist, die Dichtung zu unterstützen" — — — „Ich glaube die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben ohne die Umrisse zu zerstören."

Wenn wir diese Worte auf den Tanz übertragen, so finden wir sehr wohl eine Grundlage, auf der die junge Tanzkunst zu einer Kultur heranwachsen kann. Und daß diese Kultur in ihrer eigenen Vergangenheit ihre Bestätigung und ihre Rechtfertigung findet, das habe ich versucht Ihnen darzulegen. Die tänzerische Kunst Glucks ist aber eine stolze Vergangenheit unserer heutigen jungen Tanzkunst.

Dem Schöpfer der „Ilsebill".

Friedrich Klose zum 75. Geburtstage.

Von Paul Ehlers, Solln bei München.

Es war an einem Sonntage, am 7. Juni 1903, in Karlsruhe. Ich befand mich auf der Fahrt von preußisch Königsberg, allwo ich damals an der „Königsberger Allgemeinen Zeitung" als Schriftleiter der Musiksparte amtierte, nach Basel, in dessen wirklich gastfreundlichen Mauern der, heuer kurz vor Erreichung des biblischen Alters entschlafene, „Allgemeine Deutsche Musikverein" sein 39. Tonkünstlerfest — oder, wie die Tagungen zu jener Zeit noch hießen, seine „Tonkünstler-Versammlung" — abhalten wollte. Felix Mottl, der unvergeßliche, war Generalmusikdirektor der badischen Residenz und hatte in seiner jahrzehntelangen, von edelstem Wollen und höchstem Können angetriebenen Arbeit das Karlsruher Hoftheater künstlerisch auf eine Höhe gebracht, wie sie manch andere Bühne mit reicheren Mitteln vergeblich zu erklimmen suchte. Dorthin also zog es mich an jenem Juni-Sonntag. Warum? Weil Mottl wieder einmal einem neuen Werke seine unvergleichliche Mittlerkunst angedeihen lassen wollte. Das Werk war „Ilsebill" genannt, sein Textdichter hieß Hugo Hoffmann, sein Komponist Friedrich Klose; es stolzierte nicht als „Oper", auch nicht als „Musikdrama" in die Welt, hatte sich vielmehr als Gattungsnamen die Bezeichnung „Dramatische Symphonie" erwählt — nicht aus Sucht, anders zu scheinen wie seine Leidensgefährten, sondern weil es eben anders war. Als die Vorstellung vorbei war, beglückwünschte ich mich, mir das hohe Geschenk dieser Uraufführung beschert zu haben. Es war in der Tat ein Geschenk, die Gabe echtesten deutschen Geistes, strahlend in Wahrheit und Schönheit, tiefen Sinnes voll und dabei durchseelt von glühender Klangsinnlichkeit, das reine Bekenntnis eines Menschen, der die Kunst als heilige Berufung, nicht bloß als einen Beruf ansah wie andre Beschäftigungen auch, eines Mannes, der mit starkem Geiste Dämonen rief, um sie dann mit ewigen Fesseln zu bändigen, — das unverlierbare Erbe Doktor Fausts, der Drang nach letzter, tiefster Erkenntnis, dem kein ebenbürtiger Deutscher entrinnt, tönte auch aus dieser Musik, die ein deutsches Märchen als „Wahrtraum deutete". Daß ein solch mächtiger Eindruck dem Werke entströmte und die Zuschauer bis ins Innerste erschütterte, daran trug die Wiedergabe unter Felix Mottls Meisterhand und mit Zdenka Faßbender in der — später von ihr auch in München mit bannender Gewalt gegebenen — Partie der zum höchsten strebenden und darin schließlich das Unmögliche heischenden Fischersfrau ihr gerüttelt Maß bei; es müßte nicht Mottl am Dirigentenpult gesessen haben, wäre es anders gewesen! Denn Mottl glaubte an Friedrich Klose. Und sein Glaube gebar die Liebe zu dem Werke, sodaß er es bis in seine feinsten Fasern hinein nachempfand und nacherkannte, und all seine wunderselige Sinnenschönheit, all seine erhabene Gedankenfülle zu offenbaren wußte. Daß es aber kein leerer Rausch gewesen war, den die Uraufführung in mir entzündet hatte, das bewies die Wiederholung der — nun vor den versammelten Musikern und Musikfreunden des Allgemeinen Deutschen Musikvereins abrollenden — Vorstellung am darauffolgenden Donnerstage, die den Eindruck noch verstärkte und vertiefte. Seit den Karlsruher Junitagen bin ich ein geschworener Anhänger der saft- und kraftvollen und zugleich von dem unnennbaren Hauche hoher Geistigkeit durchwehten Kunst Friedrich Kloses — aus purer, unverfälschter Selbstliebe übrigens; denn das Leben dünkt mich allzu kurz, als daß man nicht sich selbst alle über dem Gemeinen erhobene Freude gönnen sollte, die sich uns in der Kunst naht.

Das von den Brüdern Grimm in ihre Sammlung von Kinder- und Hausmärchen aufgenommene plattdeutsche Märchen „Von dem Fischer un syner Fru", das dem Klosischen Sang von der stolzen Ilsebill zugrunde liegt, ist eins der formvollendetsten und inhaltreichsten unter allen deutschen Märchen und wirkt auch in der schlichten humorstrotzenden Prosaerzählung und seiner gemütlichen plattdeutschen Fassung stark wie alles Ursprüngliche. Aber wie Klose das von seinem Vater verfaßte, später von seinem Vetter Hugo Hoffmann textlich in die endgültige Form gegossene Buch von der Ilsebill durch den Geist seiner Musik zu seinem Eigentum machte, das ist gar noch eine Erhebung über den Sinn des Märchens hinaus. Das stete Cres-

cendo seiner Musik von der idyllischen, schwermutverhängten Morgenstimmung des Anfanges an bis zu dem Höhepunkte des übersteigerten Begehrens Ilsebills hin und dann das plötzliche Zusammenkrachen des ragenden Baues menschlichen Strebens und damit verbunden das Zurückebben der tosenden Klangmassen in die, jetzt von mildem Mondlichte bestrahlte, schweigende Ruhe des Beginns ist eine meisterliche Äußerung der deutschen Kunst, die in ihrer Art einzig ist und kein Gegenstück hat; diese mit rein musikalischen Mitteln erzeugte dramatische Steigerung allein schon würde genügen, Kloses „Ilsebill" das Gepräge des Originalen zu geben und ihrem Schöpfer den Münzstempel des genialen Erfinders aufzudrücken. Denn man muß sich bewußt sein, daß diese erstaunliche und bewunderungswürdige Form nicht etwa das Ergebnis klügelnden Verstandes, sondern eine naturgeschaffene Erscheinung darstellt; Klose „mußte" seine „Ilsebill" so schreiben und darum „konnte" er's auch. Daraus, daß Klose dem Zwange inneren Gebotes zu gehorchen hatte, erklärt sich die unwiderstehliche Gemütswirkung, die von seiner Partitur ausströmt und der sich keiner entziehen kann, der überhaupt Empfänglichkeit für seelische Emanationen der Musik besitzt. Wäre es anders bei der Niederschrift dieser dramatischen Symphonie zugegangen, hätte Klose nach einem vorgefaßten Schema gearbeitet, so würde nie und nimmer mehr daraus geworden sein, als eine leere, im besten Falle „interessante", formale Spielerei, worüber man kein Wort zu verlieren brauchte.

„Dramatische Symphonie" — nun ist einem auch klar, warum „Ilsebill" so geheißen wurde. Sie ist in der Tat ein in Symphonieform gegossenes Drama. Der irrte aber, der meinen wollte, das Drama trete hinter der Symphonie zurück und gäbe nur einen billigen Vorwand für selbstgefällige, selbstgenügsame Musikmacherei ab. Nein und dreimal nein! Das Drama — und zwar ein gar gewaltiges, den ganzen Menschen zum Miterleben fortreißendes Drama — ist es, was sich in den fünf Bildern vor Ohr und Aug' des Zuschauers abspielt, ein Drama erhaben im Vorwurf, erhaben auch in seiner künstlerischen Formung; erhaben freilich nicht in jenem Mißverstande, der das Erhabene nur in der Langweiligkeit gelten läßt und so gerne von „keuscher Zurückhaltung" spricht, wo es sich um nicht mehr und nicht weniger als um Impotenz handelt. Nein! Kloses dramatische Symphonie ist ein vom Sturme des Lebens durchbraustes Drama — trotz dem äußerlich ruhigen Anfang und Ausklang und trotz der köstlichen Idylle der Bauernszene mit ihren Chorliedern. Und dennoch ist sie, musikalisch betrachtet, eine Symphonie von eigenster, aber darum nicht minder „symphonischer" Haltung. Eingeschlossen in den Ring, worin Beginn und Ende ineinander schmelzen, liegen drei in sich ruhende Sätze, wovon jeder, obgleich sie mit demselben musikalischen, je nach den Vorgängen des Spieles verwandelten und bereicherten Grundstoffe hantieren, seinen scharf ausgeprägten Charakter nicht nur, sondern auch seine besondere Form mitbekommen hat. Daß sich Kloses Musik durch eine überaus bewegliche, sensible Rhythmik auszeichnet, weiß selbst mancher, der nicht das Glück hat, seine „Ilsebill" zu kennen (und wer es nicht wissen sollte, der mag diese lebendige vielfältige Rhythmik an dem von seinem Urheber liebenswürdig ironisch mit der Widmung: „Ein Tribut, in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister" versehenen schönen Quartett in Es-dur studieren!). Es zählt nicht zu den geringsten unter den Reizen „Ilsebills", daß ihr Leben von solchem polyrhythmischen Pulse beschwingt wird; wie ihr Rhythmus sein Wesen aus den Bewegungen der dramatischen Handlung zieht, verbannt er jegliche Starrheit und Schwere aus ihr. Nicht minder bezaubernd ist das orchestrale Kolorit der Partitur. Ein glänzender Einfall, zur magischen Helferin der fortschreitenden dramatischen Spannung die instrumentale Färbung zu machen! Dem unbefangenen Zuhörer mag es garnicht zum Bewußtsein kommen, durch welches Mittel der Gleichklang zwischen der jeweiligen „Stimmung" der Szene und der Musik herbeigeführt wird, was es denn nur sein möge, das ihn jetzt die Idylle des Landlebens, dann sofort danach den Glanz einer Ritterburg und endlich den majestätischen Prunk einer kirchlichen Handlung als etwas unwiderleglich „Richtiges", „Natürliches" empfinden läßt. Und doch ist's — außer der sich von selbst ergebenden Änderung der musikalischen Substanz — ein ganz einfaches Mittel, dem diese Wirkungen entstammen und auch im Grunde ein altes, von niemand Geringerem als Johann Sebastian Bach schon angewandtes Mittel, wenn dieser jeder der Arien seiner Passionen und Kantaten, kirchlicher wie weltlicher, ihre besondere Instrumentation gab, um den seelischen Gehalt der Worte auch durch die Klangfärbung sich widerspiegeln zu lassen (etwas, was in seiner vollen

Bedeutung eigentlich erst durch die Praxis unsrer Tage, die Musik Bachs und der „alten" Meister überhaupt in ihrer Originalinstrumentierung wiederzugeben, erkannt worden ist). Klose wendet das Mittel auf geniale Weise so an, daß er ganze Szenen in die gleiche instrumentale Färbung taucht. Als dem Fischer der Wunderfisch ins Netz geht, läßt Klose von da an das ganze folgende Bild hindurch nur Streichquintett, Harfe und Klavier, dieses als orchestrales „Gewand" des Fisches, auftreten. Als Ilsebills Wunsch nach einem Bauernhause erfüllt ist, gesellen sich den Saiteninstrumenten die Holzbläser; bukolisch heiter und schlicht fließt das Klangspiel hin — da, plötzlich, schallt ein Hornruf in den ländlichen Frieden! Das Ritterfräulein erscheint mit seinem Jagdgefolge, ein Anblick, der Ilsebills Unzufriedenheit mit dem Bauernleben und das Verlangen nach eigenem Rittertum weckt: der gute Wels erfüllt das Begehren der Fischersfrau. Und nun wandelt sich mit der szenischen Umwelt auch aufs neue die Orchestration und nimmt zu Saiten- und Holzinstrumenten Blech und Schlagzeug hinzu, bis durch das Auftreten des klerikalen Kreuzzugspredigers mit seiner gebieterischen Gewalt über die Ritterschaft in Ilsebill die Forderung reift, selbst die kirchliche Macht auszuüben. Der dem Fischer dankbare Wels gewährt auch das. Als Bischof zelebriert nun Ilsebill das Hochamt in der Kathedrale. Das große Orchester vor der Bühne, ein zweites, (Blas-)Orchester mit Militärtrommel hinter der Szene, Glocken und Orgel, zwölfstimmige Chöre wirken zusammen und steigern die Klanggewalt zu unerhörter Kraft; Ilsebill könnte sich auf dem Gipfel aller Macht dünken — wenn nicht etwas noch Mächtigeres über Donner und Sturm geböte; das macht ihr den Rang streitig; sie will den Elementen gebieten, sie will die Allmacht, sie will sein wie Gott! Denn mit zermalmender Wucht schlägt der Donner seine Hammerschläge in die brünstige religiöse Ekstase der Kleriker und Kreuzfahrer, Blitze knattern, Regen heult sein rauschendes Lied in die frommen Gesänge, und in Furcht und Angst vor dem Zürnen des Himmels stieben die Beter zu Ilsebills ohnmächtigem Zorne davon. Da fährt es aus ihr heraus, das wahnwitzige Wort von der Allmacht, die ihr Wille fordert. Wie die Natur sich vor diesem Ungeheuerlichen aufbäumt, so flammt auch die Musik in einem schier übergewaltigen Klangausbruch auf. Ihr überbegehrlicher Wunsch stürzt Ilsebill und ihren Mann ins trostlose Nichts des ewig gleichen Tages zurück. Und damit sinkt allgemach die Musik in die Stille zurück.

Wir glauben, einen Traum geträumt zu haben, und war doch ein ganzes, volles Leben geschehen. Zeitlos, wie ein Märchen sein darf, geht der jähe Aufstieg vom dämmernden Dasein tiefster Niedrigkeit bis zum Glanze höchster Macht und der ebenso jähe Absturz in die Dunkelheit zurück in eng umgrenzter Zeit, im Laufe eines Menschentages vorbei — just wie im Traume, wo man ein Leben vom ersten Schrei bis zum Greisenstammeln in einer Sekunde durchschreiten und durchleiden kann.

Wer wollte leugnen, daß ein Kunstwerk von solchen ungewöhnlichen Eigenschaften einen deutschen Menschen wie mit Riesenfäusten packen und festhalten muß? Zumal, wenn sich in dem überreichen szenischen und musikalischen Geschehen noch eine innigste Natursymbolik kundtut? Spiegelt doch die Natur in jedem Augenblicke getreulich wider, was Menschen und Dinge bewegt und treibt! Die bleiche Dämmerung des Anfanges geht in die taufrische Morgenheiterkeit unschuldvollen Landlebens über und diese wieder weicht einer immer drohender anschwellenden Schwüle und Verfinsterung des Himmels, je mehr sich Ilsebills Streben der Hybris und damit der Zerschmetterung nähert, bis am Ende das fürchterlichste Gewitter über die Erde fegt und allem In-den-Himmel-wachsen das unerbittliche „Bis hieher und nicht weiter!" entgegenschleudert.

Solcher Art war mein Erlebnis am 7. Juni 1903 und am 11. Juni 1903 im Karlsruher Hoftheater. Etwas Neues, Ungeahntes war in mein Leben getreten und hatte mich in seinen Bann gefangen. Es ist bis zum heutigen Tage in mir unverlöscht geblieben. Und darum drängt es mich, dem, der mit diesem und in der Folge mit manchem andern Werke seiner starken Kunst das Dasein reicher und schöner gemacht hat, an seinem 75. Geburtstage aufs neue dafür zu danken und ihm wieder, was er freilich ohnehin weiß, zu bezeugen, daß auf meinem künstlerischen Lebenswege seine Kunst mir zu dem Wenigen und Auserlesenen gehörte, zu dem ich mit immer neuer Freude und ohne jemals enttäuscht zu werden hinging.



Aufnahme Paul Mai, Berlin

Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Präsident der Reichsmusikkammer

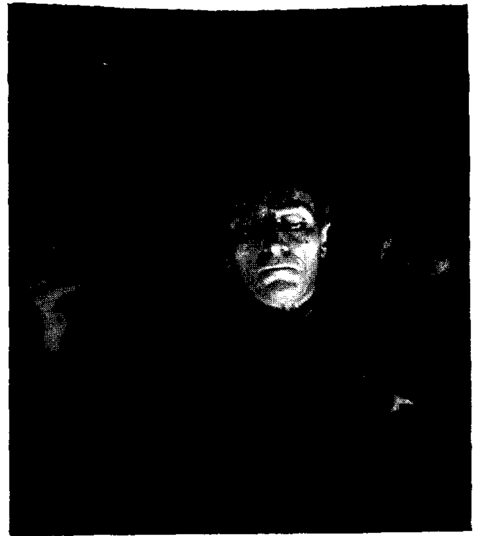
Geb. 27. Nov. 1872





Peter Raabe als Dirigent

(Aufnahmen A. S. Wehner, Berlin)







Peter Raabe als Dirigent

(Aufnahmen A. S. Wehner, Berlin)





Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe
Präſident der Reichsmuſikkammer

(Aufnahmen Paul Mai, Berlin)

Aber nicht allein Dank sollen meine Worte enthalten: nein! auch Mahnung und Ansporn will ich damit aussprechen. Mahnung an alle, denen es vergönnt ist, an der deutschen Kunst mitzuschaffen. An die Kapellmeister und Bühnendirigenten, an Theaterleiter und Konzertveranstalter, daß sie — nicht sosehr um Kloses als um des deutschen Volkes willen — die Werke dieses Berufenen aufführen. Nehmen wir nur „Ilsebill" zum Beispiel! Abgesehen davon, daß sie nichts weniger als überspielt ist und somit für eine erkleckliche Zahl von Bühnen den Anreiz der „Erstaufführung" auszuüben vermag, bietet sie allen am Baue Beschäftigten äußerst „dankbare" Aufgaben: den musikalischen und szenischen Leitern nicht minder, als dem Orchester, dem Chor, den Solosängern (unter diesen vor allem einer mit dem Geschenke der Persönlichkeit begnadeten Hochdramatischen), dem phantasievollen Bühnenbildner und — nicht zum wenigsten! — dem Bühnentechniker. Eins müssen sie sich allerdings alle gesagt sein lassen: daß sie an die Sache nicht mit dem überheblichen Gefühle des in allen und noch einigen mehr Sätteln gerechten Routiniers herantreten dürfen, sondern sich bewußt sein müssen, es mit einer (im Sinne deutscher Kunst) heiligen Sache zu tun zu haben, der es den ihr gebührenden Platz im deutschen Bühnenspielplane zu sichern gilt. Das Theater, das eine dem Werke gleichkommende Wiedergabe der Klosischen „Ilsebill" zuwege bringt, darf sich rühmen, zu den auserwählten zu zählen. Was einem Felix Mottl des Schweißes des Edlen wert schien, dürfte auch den Nachgeborenen des großen Meisters ein Gegenstand der sorgsamsten und gewissenhaftesten Betreuung sein. Das deutsche Volk wird es ihnen zu danken wissen.

Peter Raabe zum 65. Geburtstag.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Es ist ein langer und, gemessen an der Menschen Schicksal, doch wieder so kurzer Weg, der von Peter Raabes Geburtstag am 27. November 1872 in Frankfurt an der Oder bis zum Heute führt. Ein Weg, der umso erstaunlicher uns allen vor Augen steht, als er — allerdings scheinbar nur — die abgeschlossene Laufbahn eines hochbegabten praktischen, also nachschaffenden Musikers aufzeigt, der nach langjähriger Tätigkeit, zuletzt als Generalmusikdirektor Aachens in den verdienten Ruhestand tritt und nun nach Weimar übersiedelt; hier geruhsam seiner Persönlichkeit, seinen ihm ans Herz gewachsenen Arbeiten leben will und soll. Eine Lebenszeit mit fanatischer Liebe zur Arbeit erfüllt, seinen Kämpfen, seinen Erfolgen steht offen und mit unerbittlicher Klarheit vor uns. Man wußte, wer Peter Raabe ist, man wußte um sein Künstlertum, um seine Kraft und Leidenschaft, man wußte, daß Peter Raabe ein ganzer Kerl ist, auf den man sich unbedingt verlassen konnte. Die Berufstüren schienen sich hinter einer in Gänze nutzbringenden Tätigkeit geschlossen zu haben. Doch nur scheinbar. Das Schicksal hatte anders beschlossen. Dieses ganze Leben Peter Raabes — angefangen von der 1894 angetretenen ersten Kapellmeisterstellung in Königsberg über Zwickau und Elberfeld, 1899 Amsterdam, über die Münchener Zeit mit dem damaligen Kaim-Orchester (den heutigen Philharmonikern), 1906 Mannheim, der 13 Jahre dauernden Hofkapellmeistertätigkeit in Weimar bis endlich 1920 zum musikalischen Betreuer Aachens — dieses ganze Leben war schicksalhafte Erfüllung zwar einer künstlerisch besessen durchgehaltenen Laufbahn und letzten Endes doch nur Vorbereitung als Mensch und Künstler zur Bewältigung einer der umfassendsten Aufgaben, die je einem nachschaffenden Musiker gestellt worden war:

das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer

zu führen.

Drei Eigenschaften sind es, die Peter Raabe den Weg hiezu vorbereiten halfen.

Der Dirigent, der Schriftsteller, der Redner Peter Raabe.

Gesondert würde ein jeder dieser Berufe das Leben eines Menschen ausfüllen! Bei Peter Raabe sind diese drei Einzelbegabungen zu einem Dreigestirn geeint. Und zwar in der Vollendung. Das ist niemals schönfärberische Darstellung der Fähigkeiten des Mannes, sondern eine nüchtern ehrliche Feststellung. Wer Gelegenheit gehabt hat, ein von Peter Raabe geleitetes Konzert zu erleben, wer ihn eine, ob ihrer musikpolitischen Wichtigkeit vorher sorgsam ausgearbeitete Rede hat vortragen hören oder den unvergeßlichen Genuß einer solchen al impro-

vista hat ſich ins Gedächtnis graben laſſen, wer ſein zweibändiges Liſztbuch, ſeine Aufſätze geleſen hat, der wird dieſe Tatſache der dreifachen Begabung mit unverhohlener Bewunderung zur Kenntnis und in ſich aufgenommen haben.

Der Dirigent.

Meiner Meinung nach gehört Peter Raabe in die Reihe der „beſeſſenen" Dirigenten. Das will beſagen, daß er das heilige Feuer, das ihn unabläſſig durchglüht, mit ungeheurer Lebendigkeit durch das Orcheſter auf uns überſtrömen läßt. Dabei aber immer doch klug abwägend dieſes Feuer in der, ihm beſtimmten Schale zu hüten weiß bis zu dem Augenblick, da es nach ſeines Hüters Willen unwiderſtehlich zu lodern beginnt. Es iſt jene unabwägbare Gabe des feinſt zuwartenden Gefühls, das wahrhaft „beſeſſen" ſich dem Werke nähert. Trotz in jahrelanger Erfahrung geſammelter und in ſicherem Aufbau geeinter Technik erſteht das, vielleicht noch ſo oft ſchon interpretierte Werk immer wieder von neuem als unerſchöpfliche Neuheit; wird nun nicht etwa ſelbſtherrlich, gar getüftelt, ſondern ganz einfach werkgetreu zum Klingen gebracht. Kein primo uomo-Standpunkt, ſondern Dienſt an der Kunſt! Zwei Beiſpiele hiefür, die ich in dieſem Sommer Gelegenheit hatte, mitzunehmen: Oberon-Ouvertüre und Beethovens 7. Symphonie, die Raabe in München mit dem NS-Reichsſymphonieorcheſter Franz Adams machte. Aus dem hauchdünnen, aber innerlich tragfähig ſpannenden und urgeſunden pianissimo des adagio sostenuto zu Anfang bricht das echt Weberſche Allegro con fuoco mit hinreißender Leichtigkeit und Leuchtkraft — man möchte ſagen: Eleganz — empor. Feuerwerk an Geiſt und Melodie. Raabe zwingt zu Anfang das Orcheſter eben zur Hergabe jenes unirdiſch hauchdünnen, aber immer tragfähigen pianissimo; der Tuttiſchlag vor dem Allegro reißt den geheimnisvollen Vorhang entzwei und nun ein übermütig, nur manchmal beſinnlich unterbrochenes Schwelgen in überſtrömender Schönheit, die ſich unaufhaltſam bis zum Schluſſe ſteigert. Noch typiſcher für den Geſtaltungswillen Raabes iſt das Allegretto in der 7. Beethovenſymphonie. Das Tempo des Satzes iſt ſchwer zu treffen, denn es liegt völlig im Gefühl des Dirigenten beſchloſſen. Es gibt Muſiker, die das Tempo ſchneller oder langſamer — gemeſſen am Metronom — nehmen und doch kraft ihres Suggeſtionswillens den richtigen Eindruck wecken. Mit einer vorgefaßten Meinung iſt dem Satz nicht beizukommen! Raabe nun hat das rechte Gefühl für die Spannweite dieſes Satzes; er geheimnißt nicht die Spur von einer bildhaften Körperlichkeit hinein; was er gibt, iſt reinſte Muſik, Muſik, die aus dem Gefüge reiner Töne beſteht. Damit iſt auch das rechte Tempo haarſcharf getroffen! Und wie atmet das Trio des wunderſamen Scherzo, einer, wenn nicht der ſchönſte Einfall Beethovens; atmet tief und ruhig. Gottesſtille iſt in der Natur. Beklemmend und doch befreiend der feuerdurchglühte Aufbau des letzten Satzes. Beklemmend, weil man nicht weiß, ob dieſer Sturm durchgehalten werden kann, bis einem die beglückende Gewißheit wird, daß — befreiend — die Symphonie ihre Krönung erfährt. Echt Raabe, wie dieſer Satz durchgehalten wird! Denn man vergeſſe niemals, wie klug dieſes Stück göttlicher farandole angelegt ſein muß, um die hinreißende Wirkung auszulöſen! Raabes Zeichengebung folgt aufs innigſte den Gegebenheiten des betreffenden Werkes; er gibt ſich vollſtändig auch äußerlich hin, gibt die letztmögliche Kraft ſeiner Perſönlichkeit her, um dem Werke werkgetreu zu dienen. Oder man wolle ſich der Wiedergabe der Fauſtſymphonie Liſzts durch Peter Raabe entſinnen. Wie innerhalb des Koloſſalbaus des Werkes Inhalt und Geſtaltung der drei Sätze untereinander abgeſetzt ſind und doch niemals ſich in Kleinigkeiten (bei aller pointierten Nachzeichnung derſelben) verlieren, ſondern wie ſtetig die große Linie des Geſamtwerkes verfolgt und aufgebaut wird.

Ein vielleicht doch nicht unwichtiges Phänomen ſei hier angezogen, das den Menſchen und Künſtler Raabe kennzeichnet. Sein künſtleriſcher Ruf ſtand anerkanntermaßen ſchon vor der Berufung zum Präſidenten der Reichsmuſikkammer feſt. Und doch dünkt uns, als ob Raabes Dirigierkunſt in den letzten beiden Jahren gewachſen ſei! Als ob Raabe von der Warte des verantwortlichen Führers der Muſikerſchaft aus innerlich wie äußerlich ſich gereckt habe. Und daß dieſe „Reckung", dieſes Verantwortungsbewußtſein nun (nicht nur dem Muſikleben einer Stadt, ſondern) dem ganzen Volke gegenüber auch den Dirigenten Raabe an Größe der

Gestaltung hat ungeahnt wachsen lassen. Man verstehe recht: freiwillig übernommene Verantwortung weitet den Horizont!

Der Schriftsteller.

Ebenso leidenschaftlich besessen wie Raabe dirigiert, ebenso leidenschaftlich besessen schreibt er. Seit Jahren wußte der Fachmann in musicis, daß ihm ein Aufsatz Raabes unter allen Umständen Erkenntnisse von weittragender, dauernder Wichtigkeit bringt. Seine Schriften sind prall gefüllt mit diesen Erkenntnissen, die das logisch geläuterte Ergebnis sind von musikalischen Erfahrungen. Aber nicht nur dies. Diese musikalischen Erfahrungen sind gewonnen auf der unbestechlichen Ebene der Lebenserfahrung. Denn niemals möglich ist, daß man ohne diese das Fazit der irrealsten aller Künste, der Musik zu ziehen vermag. So bildet Raabes Lebenserfahrung (und damit im Hintergrunde seine durchaus bejahende Lebensauffassung!) den gesunden Unterbau für das Gebäude seiner musikalischen Erfahrungen. Er gab und gibt sie weiter nun nicht nur an den Fachmusiker sondern, der gesamtmusikalischen Welt, ja darüber hinaus weiterwirkend an alle, am gesunden Aufbau des Lebens interessierten Kreise. Dieser Begriff „alle Kreise“ ist wiederum nicht schönfärberisch hierhergesetzt! Spricht man in der Musik ferne oder ferner stehenden Kreisen von Raabe, so springt einem spontan die Antwort entgegen: der Mann, der die Aufsätze schrieb!! Der Untersuchung wert wäre, wieso es sein kann, daß ein Musiker, der ausschließlich über Musik schreibt, überall die begeisterte Zustimmung aller (auch der Nichtmusiker!) findet. Der Urgrund wird wohl der sein, daß ein Mensch, den Raum der Musik zwar klärend, doch so unendlich über diesen, an sich begrenzten und doch so weiten Raum hinausgreift und von hier aus tatsächlich Inhalt, Forschung und Sichtung aller musikalischen Fragen, gleichviel welcher Art auf den ewigen Nenner von Arbeit und Wissen erhebt, auf das Gesetz der Allgemeingültigkeit im edelsten Sinne: Verantwortung vor sich selbst, damit den anderen gegenüber: Sauberkeit nicht nur der Gesinnung, auch der Tat! Es ist offen-mutige, tapfere, von der heiligen Liebe zur Sauberkeit, zum Bessermachen weisende Arbeit, die Peter Raabe auch auf diesem, erzieherisch so unendlich wichtigen Gebiete geleistet hat und — so Gott will — noch lange Jahre leisten wird. Zum Besten der Musik in ihrer Gesamtheit, damit zum Besten des deutschen Volkes.

Raabe ist in seinen Aufsätzen ein Kultur-kritiker höchster Warte. Unbestechlich und, wenn es sein muß, schonungslos deckt er etwa vorhandene Schäden auf; zu gleicher Zeit aber gibt er die Möglichkeiten zu deren Ausmerzen an die Hand. Raabe genießt nicht nur als Dirigent, als Redner, sondern durch die einzigartige Leistung seiner Kulturbetrachtung uneingeschränkte Achtung.

Der notwendigen Kürze halber müssen wir uns versagen, an dieser Stelle eine eingehende Würdigung des großen zweibändigen Werkes Peter Raabes über sein Vorbild Franz Liszt vorzunehmen. Es sei deshalb nachdrücklich darauf hingewiesen zu Nutz und Frommen aller Lisztfreunde und all derer, die um das großgestaltete Leben eines überragenden Geistes wissen wollen.

Der Redner.

Ebenso leidenschaftlich besessen wie Raabe dirigiert und schreibt, ebenso leidenschaftlich spricht er. Und zwar — wie wir vordem schon andeuteten — sowohl in der gelesenen Rede, die ob ihrer musikpolitischen Wichtigkeit vorher schon sorgfältig und klug abwägend ausgearbeitet worden ist, als auch al improvista ebenso geschliffen im Stil, der Situation des Augenblicks entsprechend, frei gehalten wird. Es ist wahrhaft ein ästhetischer Genuß, Raabe sprechen zu hören. Das Geheimnis dieser rednerischen Gestaltungs- und Überzeugungskraft liegt, psychologisch begründet, in dem, auch den Hörer beglückenden Bewußtsein, daß es Raabe selbst Freude macht, sein Wissen, die Fülle seiner Gedanken „um die Dinge“ über den Weg der Rede, also Aug' in Aug' mit der Zuhörerschaft an den Menschen zu leiten. Und diese Freude Raabes geht unweigerlich auf den Zuhörenden über, bereitet ihm geflissentlich gesteigerte Aufnahmefähigkeit. Dazu steht Raabe eine selbständig gewachsene Begabung zur Verfügung. Und hinzu kommt weiter noch die vollendete Beherrschung jeglichen Ausdruckes der Sprache; sei es tiefgründiger Ernst, der packt, erschüttert, zum Nachdenken zwingt, sei es die

nur solchen älteren Werken, die noch nicht in ihrem Werte entsprechende allgemeine Würdigung gefunden haben! Dieser Unterschied wird sich als richtunggebend wichtig für unsere heutige wie zukünftige Musikgestaltung erweisen. Daher betonten wir: scheinbar. Denn in der Folgezeit — und zwar bis zur offiziellen Auflösung des ADMV zu Darmstadt und dann in München — wurde zwar dem 1903 festgelegten Ziele „einer fortschrittlichen Entwicklung" nachgestrebt, wurde fast ausschließlich das Werk der lebenden Generation aufgezeigt, wurde zugleich die Standesorganisation der deutschen Musikerschaft ausgebaut und nachdrücklich gefördert. Es erwies sich aber im Ablauf der Jahre, daß dem doch nicht genug war. Die Tonkünstlerversammlungen des ADMV blieben zwar immer bedeutsame Kundgebungen in Ton und wegweisendem Wort der schaffenden Musiker, die Ergebnisse aber mußten — wie stets im Leben — auf einige wenige, wirklich Begnadete beschränkt bleiben. Wenn nun auch der von Franz Liszt gegründete ADMV neuen Kräften weichen mußte,

Eines blieb bestehen: die lebendige Idee.

Die Urkraft dieses Liszt'schen Ideals wird durch nichts stärker erhärtet, als durch die Tatsache, daß es Peter Raabe, dem auf ewig ergebenen Anhänger Franz Liszts, dem Lisztforscher, dem letzten Vorsitzenden des ADMV, der zugleich Präsident der Reichsmusikkammer nun ist, schicksalhaft vorbehalten blieb, das großgesehene Ideal, die Idee Franz Liszts der inneren und äußeren Vollendung zuzuleiten. Und zwar nicht nur auf dem Nenner von 1903 allein, sondern in Verbindung mit der ursprünglichen Zielsetzung von 1861. Also nicht nur mehr „Förderung im Sinne einer fortschrittlichen Entwicklung"; sondern dazu noch Mithereinnahme „aller Epochen der Kunst, denen ein bleibender Wert eigen ist". Mischung also von Alt und Neu. So wenigstens haben wir diese neue Zielsetzung der nunmehr durchzuführenden Musiktagungen verstanden, die das Ideal Liszts weitend, alle deutschen Gaue, mithin das gesamte deutsche Volk umfassen sollen. Die Grundgewalt der prophetisch vorausschauenden Gedankenwelt Franz Liszts hat sich als so unzerstörbar erwiesen, daß deren nach oben strebende Basis den in seiner Kühnheit großzügigen Bau einer neuen Musikkultur im nationalsozialistischen Staate zu tragen vermag. Als Optimisten erblicken wir in der Linie Franz Liszt - Peter Raabe das ungeheure Positivum, das durch die, an sich negativ wirkende Auflösung des ADMV frisch fröhlich zupackende neue Kräfte dem Musikleben zuzuführen im Stande sein wird.

Nützlich und notwendig war, auch und besonders diese Linie Franz Liszt - Peter Raabe mithereinzunehmen. Denn sie ist im Falle der Musik und — Musikpolitik die allezeit sorgsam zu hütende, allezeit ins Bewußtsein, ins Gewissen zu rufende Brücke, die von der unvergänglichen Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft führt. Auch sie stammt aus dem ewig wahren Gute, das kündet: Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen. In Wahrheit ist Besitz Peter Raabes geworden, was er ererbt hat. Besitz, den er getreulich an die Zukunft weitergeben wird, an die Jugend. Möge sie dann dieses Erbe hartnäckig und besessen verteidigen. Verpflichtet dem großen Vorbilde!

Damit rundet sich das Bild der Gesamtpersönlichkeit Peter Raabes. Er steht nicht nur fest mit beiden Beinen auf dem Boden der Tatsachen, mittendrin in einer, voll Eifer aufgewühlten, aufbaufreudigen deutschen Welt. Er ist berufen, mitzuarbeiten an diesem Aufbau; ist berufen, seinen Idealismus, sein Wissen und Können mit aller Macht einzusetzen für den Schmuck dieser deutschen Welt, für die Musik!

Der musikalische Nachlaß Hugo Wolfs.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Die mit dem Jahre 1914 einsetzende Zeitwende, die heute noch andauert, hat die Musik des 19. Jahrhunderts auf ihren Wert hin gesichtet und tut dies auch weiterhin. Je mehr nun die unwesentliche Musik dieser Epoche aus der öffentlichen Musikpflege zurückweicht, desto klarer treten die Leistungen gesicherten Ranges, die das 19. Jahrhundert aufzuweisen hat, ins Blickfeld. Einem Bruckner machte erst die Nachkriegszeit den Weg richtig frei, und die ungeheure Masse des zeitgebundenen, durchschnittlichen Liedschaffens im verflossenen Jahrhundert mußte unter dem sanften, aber unerbittlichen Druck der Zeit verblassen, damit die

Werthaltigkeit der unbezweifelbar großen Liedbegabungen unverschattet bemerkbar wird. Dieser Vorgang kommt in erster Linie einem Liedschöpfer zugute, der zunächst wohl typisches 19. Jahrhundert darstellt, es durch seine innere Weite und Kraft aber auch ins Zeitlose erhebt und dadurch überwindet: Hugo Wolf.

Mit der Scheidung des Wertbeständigen vom Vergänglichen ist die Aufgabe der Gegenwart dem 19. Jahrhundert gegenüber aber noch nicht erschöpft; auch unsere Kenntnis und Erkenntnis der großen schöpferischen Persönlichkeiten und ihrer Werke bedarf der Vertiefung, ja sogar der Neuordnung. Wohl vollzog sich das Leben Wolfs und Bruckners zu einer Zeit, in der die „Öffentlichkeit" auch der Kunstwerke und der Kunstbetätigung durch technische Fortschritte (Erleichterung des Drucks, Presse und Verkehrswesen) erheblich gesteigert war. Die zunehmende Klärung der Verhältnisse ergibt jedoch, daß trotz dieser gesteigerten Öffentlichkeit das Werk mancher Großmeister weder vollständig noch in seiner originalen Form zugänglich war. Schon vor Jahrzehnten mußte ein kostbares Erbe der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, Peter Cornelius „Barbier von Bagdad", gegenüber einer entstellenden „Bearbeitung" in der von seinem Schöpfer gewollten Form wieder aufgedeckt und durchgesetzt werden. Die Gesamtausgabe der Werke Bruckners ergab neue Werte, bereitete aber auch eine erhebliche Überraschung durch den Nachweis, daß Sinfonien dieses Meisters bisher nur in heute nicht mehr zu billigenden Bearbeitungen zweiter Hand bekannt waren. Und nun zwingt auch der in der Erschließung begriffene Nachlaß von Hugo Wolf[1] zu erneuter Besinnung auf Werk und Wert dieser großen schöpferischen Erscheinung.

Diesem Nachlaß kommt nicht nur wissenschaftliche, sondern vor allem erhebliche praktische Bedeutung zu, da er das Bild von Hugo Wolfs Gesamtschaffen wesentlich ergänzt und erweitert. Er bietet bekannte Werke in neuer Form, erschließt aber auch bisher völlig unbekanntes Musikgut, und gerade unter diesem finden sich hochwertige Leistungen.

Von den „bekannten Werken in neuer Form" erregt nun Wolfs einziges großes Orchesterwerk, die Sinfonische Dichtung „Penthesilea", besondere Aufmerksamkeit, weil sich hier ein ähnlicher Vorgang abspielt wie bei einigen Bruckner-Sinfonien: Erst jetzt wird ein Werk, das bisher nur in einer gekürzten und überarbeiteten Fassung vorlag, in seiner originalen, vom Schöpfer beabsichtigten Form zugänglich gemacht. Zwar war es bekannt, daß die im Todesjahr Wolfs, 1903, veröffentlichte „Penthesilea"-Partitur eine Bearbeitung darstellt; das Titelblatt nennt Josef Hellmesberger als Bearbeiter, und Ernst Decsey verrät in den späteren Auflagen seiner Wolf-Biographie, daß auch Ferdinand Löwe hierbei erheblich mitbeteiligt war. Eine große Rolle hat diese bearbeitete „Penthesilea" im Musikleben ja nie gespielt; auch das Wolf-Schrifttum kümmerte sich kaum um dieses Werk, die Wolf-Biographen Decsey und Newmann finden hierüber lediglich einige absprechende Bemerkungen. Angesichts der vorliegenden Originalfassung ist es aber nunmehr nötig, diese Einstellung zu Wolfs Orchesterwerk einer Überprüfung zu unterziehen, denn hier ist wesentlich mehr vorhanden als ein etwa unreifes Jugendwerk. Vor allem wurde über dem schillernden, farbenprächtigen Klanggewand nicht erkannt, daß die Hauptbedeutung und der eigentliche Wert dieser Schöpfung im Architektonischen liegt. Die Vorkriegszeit sah, ihrer Geistesverfassung entsprechend, in diesem Werk offenbar in erster Linie Klangrauschmusik, während sich der dreiundzwanzigjährige Hugo Wolf — selbstverständlich bei vollster Ausnutzung der Farbenpalette des großen Orchesters — in diesem Werk sehr kühne architektonische Formungsaufgaben stellte. Wolf setzte weder den Verlauf des Kleistschen Dramas in Musik, noch war ihm dessen tragende Idee — leidenschaftliche, bis zur Selbstvernichtung getriebene Liebe — lediglich Anlaß, sich nun in einem hem-

[1] Hugo Wolf: Nachgelassene Werke. Vorgelegt von Robert Haas und Helmut Schultz. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig-Wien. — Bisher erschienen: Erste Folge: Lieder mit Klavierbegleitung. Herausgegeben von Helmut Schultz. Heft 1: Elf Jugendlieder (für mittlere Stimme). — Heft 2: Elf Lieder nach Gedichten von Heine und Lenau (für höhere Stimme). — Heft 3: Acht Lieder nach Gedichten von Mörike und Eichendorff (für höhere Stimme). — Heft 4: Sieben Lieder nach Gedichten von Robert Reinick (für höhere Stimme). — Zweite Folge: Heft 1: Zwei Orchesterlieder aus dem „Spanischen Liederbuch": „Wenn du zu den Blumen gehst", „Wer sein holdes Lieb verloren". Vollständig nach dem Original vorgelegt von Robert Haas. — Dritte Folge: Heft 2: Instrumentalwerke: Penthesilea. Vollständig nach dem Original vorgelegt von Robert Haas.

mungslosen Klangrausch auszutoben; er bannte vielmehr die Idee des Dramas, das sein Inneres, wie wir aus einem Bericht Hermann Bahrs wissen, aufs stärkste berührte, völlig eigenschöpferisch schaltend in ein ausgedehntes Werk, das zwei großformalen Gestaltungsabsichten unterworfen ist:

1. Das 946 Takte umfassende Gesamtwerk hat zwei musikalische Hauptsymbole. Das eine von ihnen, das zugleich Hauptthema des dritten Satzes ist, erscheint in seiner vollständigen Form erst sehr spät, von Takt 832 (Kennbuchstabe Xx) ab. Das Werk führt aber im Verlauf des Aufbaues durch Verwendung der Teilmotive dieses Symbols immer mehr auf seine vollständige Form hin. Schon die ersten Takte des ersten Satzes bringen seinen Kopf mit dem absteigenden kleinen Sekundschritt.
2. Im letzten Satz, der schon bei Takt 276 beginnt und den Hauptteil des Werkes bildet, hat sich das Hauptthema gegen das Thema des zweiten Satzes, das zweite Hauptsymbol, durchzusetzen. Das Hauptthema dieses Satzes formt sich also nicht selbstherrlich aus seinen Teilmotiven bis zur endgültigen Gestalt ab Takt 832, sondern im Widerspiel gegen das zweite Hauptsymbol, wodurch die zweite großformale Gestaltungsabsicht gegeben ist. In der Coda stehen dann Motive beider Themen gleichwertig nebeneinander. Es liegt nahe, in dem Thema des zweiten Satzes — Penthesileas Traum vom Rosenfest! — das Symbol für die Liebe Penthesileas zu sehen. Es hat das letzte Wort des ganzen Werkes.

Ein kurzer analytischer Gang durch die Sinfonische Dichtung ergibt somit folgenden Aufbau:

Der erste Satz „Aufbruch der Amazonen nach Troja" trägt den Charakter eines festlichen Präludiums. Die kurze Einleitung ist durch die absteigende kleine Sekunde, das Kopfintervall vom Hauptthema des dritten Satzes, bestimmt. Eine Fanfarengruppe gibt den Takten 18 bis 62 das Gepräge, dann wird ab Takt 63 das Hauptthema des ersten Satzes bestimmend (Thema im 2. Horn, Themakopf verkürzt in der 1. Violine). In Takt 95 erscheint das Gesangsthema dieses Satzes, es wird in klanggesättigtem und farbenprächtigem Orchestersatz fortgesponnen, bis mit Takt 162 (Buchstabe H) das Hauptthema dieses Satzes wieder einsetzt und weiterhin herrschend bleibt; auch die bei L beginnende Satzcoda baut sich über dem Hauptthema auf.

Der zweite Satz stellt das Liebessymbol Penthesileas auf (Flöten!), führt es weiter und taucht es dabei völlig in den Wohllaut des romantischen Orchesterklangs (geteilte Streicher, Harfe, liegende Bläserakkorde). Die mit Takt 244 einsetzende Überleitung zum letzten Satz wird zwar auch vom Kopfmotiv des Penthesilea-Themas beherrscht, doch tritt bereits Takt 246 in Bratschen und Streichbässen das Hauptthema des letzten Satzes andeutend auf, macht sich auch weiterhin in dieser Überleitung bemerkbar und damit kündigt sich die große Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptsymbolen an, die den mit Takt 276 beginnenden letzten Satz — „Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung" — beherrscht. Diesem ist also das eigentliche *sinfonische* Geschehen vorbehalten, was ja schon durch seine Ausdehnung — 671 Takte von 946 des Gesamtwerkes — zum Ausdruck kommt. Seine Einleitung stellt zunächst sehr entschieden das Kopfmotiv vom Hauptthema dieses Satzes auf und spinnt es frei weiter; ein lyrisches Seitenthema, das Takt 336 in den Celli auftaucht, ist als Kontrapunkt zu einem Hauptthema-Motiv dieses Satzes (aufsteigende Figur im Quartraum) wie zu der Umkehrung des Kopfes von Penthesileas Liebessymbol (Oboe) entworfen, ist also eng mit beiden Tonsymbolen verkettet. Die folgende Strecke dient der Auseinandersetzung zwischen diesen drei Themen bzw. Themamotiven, wobei Takt 376 auch einmal der Kopf des Hauptthemas auftaucht. Das im Quartraum aufsteigende Motiv des Hauptthemas gewinnt besondere Bedeutung, und der Komponist macht es sich zunutze, daß beide Hauptsymbole des Werkes mit der absteigenden kleinen Sekund beginnen; dies kann kein Zufall sein, denn dadurch ist eine Art motivischer „Brücke" zwischen beiden Symbolen gegeben, die manche Tonfigur, besonders die allein auftretende kleine Sekund, mehrdeutig im Sinne beider Symbole erscheinen läßt. Takt 405 ff. erscheint das Hauptthema dieses Satzes verkürzt, doch biegt die weitere Entwicklung ab Cc nochmals zum Liebessymbol Penthesileas ab (Klarinette), die abermals zu dem unvollständigen, wieder anders gefaßten Hauptthema führt (476), dem sich jedoch sofort in den Holzbläsern (480) der Themakopf des Liebessymbols rhythmisch umgedeutet entgegenstellt; dieser behält nach kurzer Auseinandersetzung die Oberhand und führt in Takt 520 zum vollständigen Thema des zweiten Satzes. Diesem zu-

nächſt alleinherrſchenden Liebesſymbol — das ab Takt 657 auch nochmals alleinherrſchend wird — gegenüber muß ſich nun das Hauptthema des dritten Satzes langſam durchſetzen, die folgende Strecke bis Takt 832 iſt gewiſſermaßen das Herzſtück des ſinfoniſchen Geſchehens, und ausgerechnet hier haben die Bearbeiter der Druckausgabe von 1903 die Kleinigkeit von 168 Takten geſtrichen und dadurch das ſinfoniſche Großgefüge empfindlich beeinträchtigt. Es muß ſchon an Hand der Partitur verfolgt werden, wie das Hauptthema des dritten Satzes in ſeinen Motiven immer mehr durchdringt, z. B. Takt 609 mit dem Quartraum-Motiv als Baß einer Akkordreihe, und das erſte Ziel dieſer ganzen Entwicklung, das Tutti Takt 737, bringt auch nicht etwa das Hauptthema in ſeiner melodiſchen Ganzheit, ſondern mit kühnem ſinfoniſchen Griff werden die erſten 56 Takte des *erſten* Satzes jetzt in den dritten Satz hineingeſtellt. Dadurch iſt das Kopfintervall des Hauptthemas gegeben, wozu in Geigen und Bratſchen nunmehr das aufſteigende Quartraum-Motiv des Hauptthemas als Kontrapunkt tritt. Die Fanfarengruppe ab Tt wiederum wird von Figuren in Halbintervallen umſpielt, wodurch das Kopfintervall beider Tonſymbole nochmals nachdrücklich herausgeſtellt wird. Ab Takt 796 verſucht der rhythmiſch umgedeutete Themakopf des zweiten Satzes durchzudringen, doch führt die Entwicklung nunmehr endgültig zum Hauptthema in ſeiner vollen melodiſchen Geſtalt (Takt 832, Bäſſe), das ſich zunächſt allein behauptet und erſt von Takt 864 dem Kopf des Liebesſymbols wieder Raum gibt. Der erſte Teil des Hauptthemas erſcheint auch noch in Umkehrung (Yy). Die mit Takt 904 beginnende Coda ſtellt die Gleichwertigkeit beider Themen durch Wiedereinführung des vollſtändigen Pentheſilea-Liebesſymbols her. Motive beider Themen führen das Werk zum reſigniert verklingenden Schluß.

Die dialektiſche Auseinanderſetzung beider Symbole gibt nun auch die Veranlaſſung, für das Hauptthema des dritten Satzes einen Symbolwert feſtzuſtellen. Zweifellos verkörpert dieſes energiſche, in ſeinen Teilmotiven jedoch außerordentlich vieldeutige Thema all jene Mächte, die von außen her, vor allem aber im Innern Pentheſileas ſelbſt ſich der Erfüllung ihrer Liebe entgegenſtellen. Es iſt immerhin bezeichnend, daß Pentheſileas Liebesſymbol *allein* nur den *Traum* vom Roſenfeſt beherrſcht, dem Kleiſtſchen Drama entſprechend, wo ja auch der lyriſche Höhepunkt des Werkes von der *Schilderung* des Roſenfeſtes gebildet wird, aber nicht von dieſem ſelbſt. Die Wirklichkeit bildet dann jene ſeelendramatiſche Auseinanderſetzung zwiſchen der Liebe und ihren Gegenmächten, die Wolf zur Geſtaltung des dritten Satzes anregte.

Dieſes Werk des jungen Wolf ſtellt zweifellos einen der kühnſten architektoniſchen Verſuche dar, die jemals auf ſinfoniſchem Gebiet unternommen wurden. Kühn der Gedanke, dem letzten Satz ein derartiges Übergewicht über die anderen zu geben, kühn auch das Unterfangen, ein Hauptthema derart ſpät in ſeiner vollſtändigen Form zu bringen und vorher in Hunderten von Takten nur mit ſeinen Teilmotiven zu arbeiten. Man kommt zu der beſtimmten Vermutung, daß mit dieſer weitbogigen muſikaliſchen Architektonik eine geiſtige Jüngerſchaft Bruckners vorliegt, eine Annahme, die auch durch das Klanggewand des Werkes geſtützt wird. Die Inſtrumentation folgt nämlich nicht nur — wenn auch unverkennbar — den Spuren Wagners, ſondern auch denjenigen Bruckners; mehrmals glaubt man ſchon vom Augeneindruck her die Brucknerſche Klanggruppentechnik vor ſich zu haben. Die Praxis muß deshalb durch Aufführungen der Originalfaſſung auch erweiſen, ob die in der bisher bekannten Druckfaſſung verfügten Änderungen der Inſtrumentation wirkliche „Verbeſſerungen“ ſind; von den Brucknerſchen Sinfonien her wiſſen wir ja, daß dies meiſt nicht der Fall iſt. Die originale Partitur des jungen Hugo Wolf bekundet jedenfalls eine meiſterhafte, phantaſievolle Handhabung der Klangfarben des großen Orcheſters und einen ſicheren Klangwillen, der nichts Unreifes an ſich hat. Wolf ſelbſt hat die Pentheſilea nur einmal im Jahre 1885 in einer Durchſpielprobe der Wiener Philharmoniker gehört, die jedoch einen Racheakt gegenüber dem Brahmskritiker Wolf darſtellte, das Werk ins Lächerliche zog und deshalb keine ernſthafte Probe auf die Stichhaltigkeit des Werkes war. Erſt unſere Zeit hätte alſo feſtzuſtellen, ob Wolf die überzeugende Verwirklichung ſeiner kühnen muſikaliſchen Baugedanken, die Übereinſtimmung zwiſchen großformaler Anlage und Tragfähigkeit der Themen gelungen iſt. Es iſt keine Frage, daß dies eine Verpflichtung iſt, denn es handelt ſich um einen Hugo Wolf.

Die Unmöglichkeit, Aufführungen zu erreichen, wird der Grund gewesen sein, daß die „Penthesilea" Wolfs einziges großes Orchesterwerk blieb; denn eine Natur wie Wolf konnte am wenigsten auf die lebendige Wirkung und Auswirkung seiner Kunstwerke verzichten. Für sein Liedschaffen fand er schon sehr früh die Teilnahme von Freunden, die ihm doch wenigstens eine gewisse Entschädigung für den lange ausbleibenden Widerhall der Öffentlichkeit boten. Große Orchesterwerke hatten damals aber nur das Konzert als Stätte klanglicher Verwirklichung, und da die „Penthesilea" hier keinen Eingang fand, blieb die mit diesem Orchesterwerk bewiesene Fähigkeit Wolfs, großformale Instrumentalwerke zu bauen, in der Folge unausgenutzt. Man mag dies beklagen, Trost und hinreichenden Ersatz für diesen Verlust bietet jedoch die Tatsache, daß die weitausgreifende Gestaltungskraft Wolfs sich in einer anderen Richtung betätigen konnte. Schon sehr früh ist ja bemerkt worden, daß Wolf weniger Einzellieder als vielmehr Dichter komponierte, daß ihm die übergeordnete Ganzheit einer Dichterpersönlichkeit wesentlicher war als das Einzellied. In diesem Sinne sind nunmehr die großen Liederreihen Gebilde, denen das großformale Gestaltungsvermögen Wolfs in einer ganz besonderen, jedoch sehr glücklichen Form zugute gekommen ist, und durch die Lieder des Nachlasses wird nachdrücklich bestätigt, wie wesentlich für Wolf diese Gestaltungsweise war, wie früh er sie aber auch schon ausgebildet hat. Bereits veröffentlichte Lieder aus Wolfs Werdezeit, die nunmehr vorliegenden Lieder des Nachlasses und der Bericht des Herausgebers machen deutlich, daß Wolf schon 1878, also zehn Jahre vor dem Mörike-Zyklus, eine Anzahl Gedichte von Heinrich Heine als Versuchsobjekt für eine Liedreihe benutzte. Macht dieser Heine-Zyklus von 1878 auch mehr den Eindruck, daß die einzeln entstandenen Gedichte nachträglich zusammengeordnet wurden, so sind die im Sommer des gleichen Jahres innerhalb kurzer Zeit entstandenen vier Lieder nach Gedichten Hoffmanns von Fallersleben bereits „Zyklus" in dem Sinne, daß die einzelnen Lieder Glieder eines Ganzen sind, nämlich der zusammenhaltenden Kraft der Dichterpersönlichkeit. Von Heine hat sich Wolf immer mehr und schließlich vollkommen abgewendet, zugunsten großer Lyriker wie Mörike, Eichendorff, Goethe, aber auch zugunsten einer Liedbegabung wie Robert Reinick, und es stimmt doch sehr nachdenklich, daß Wolf diesem Dichter eine nie erkaltende Zuneigung bewahrt hat, die noch 1896 ihren Ausdruck in der Vertonung der „Morgenstimmung" fand. Wie stark Wolf von Reinick gefesselt war, macht der vierte Nachlaß-Liederband deutlich, der lediglich Reinick gewidmet ist und mit sieben Liedern eine wahre Perlenkette edelster Lyrik enhält, die sich neben den großen Liedzyklen gar wohl sehen lassen kann. Sechs dieser Lieder entstanden in den ersten Monaten des Jahres 1883, das somit nicht nur das „Penthesilea"-Jahr, sondern auch das eigentliche „Reinick-Jahr" im Leben Wolfs darstellt. Das siebente Lied „Frohe Botschaft" entstand 1890; zusammen mit den bereits bekannten fünf Reinick-Vertonungen verfügen wir also jetzt über zwölf Reinick-Lieder Wolfs. Man möchte diesen Reinick-Band geradezu als die eigentliche und schönste Überraschung des Liedernachlasses bezeichnen, denn die Gestaltungskraft Wolfs hat an der Dichtererscheinung Reinicks in einem Maße Feuer gefangen, daß sich hochwertige Liedleistungen ergaben: die schlichte Lebensluft des „Wohin mit der Freud"; die gärende Unruhe des „Liebchen, wo bist du", das auch musikalisch um diesen Frageruf herum entworfen ist und ihn in atemloser Jagd durch das ganze Lied treibt; das Naturempfinden der „Frühlingsglocken", dessen Anfangsmotiv leicht variiert später in der „Fußreise" des Mörikebandes wiederkehrt; das sehnsüchtige Locken des „Ständchens"; die innigen Herzenstöne der „Liebesbotschaft" und schließlich die feurige Ritterlichkeit der „Frohen Botschaft".

Zwischen dem Jahr 1878, da sich zyklische Gestaltungsabsichten erstmalig entschieden äußerten, und dem Reinick-Jahr 1883 fühlt sich Wolf in die Welt einiger Dichter ein, die mehr oder weniger wichtiger für ihn werden sollen. 1878 liegt ein erster Goethe-Versuch vor, „Gretchen vor dem Andachtsbild der Mater dolorosa". Schon 1877 befreundet er sich mit Lenau, den er auch im nächsten Jahr mit bereits bekannten Liedern pflegt und dem er im Juli 1879 einen kleinen, aber sehr charakteristischen Kreis von drei Liedern widmet, von denen namentlich die beiden letzten, „Frage nicht" und „Herbst" die Stimmung der Dichtung musikalisch meisterhaft verdichten. Damit verläßt Wolf diesen Dichter jedoch endgültig. Mörike tritt bereits 1880 mit „Suschens Vogel" ins Blickfeld, einem Lied, das Volksliedelemente

und kunstmäßige Gestaltungsweise reizvoll zur Einheit zu binden weiß. Aus dem Jahre 1884 stammt jener leidenschaftliche Ausbruch einer betrogenen Geliebten, den Mörike in dem Gedicht „Die Tochter der Heide" gestaltet hatte und dessen Vertonung Wolf schon völlig auf der Höhe des späteren Mörike-Zyklus zeigt. Zusammen mit den bereits von Wolf selbst veröffentlichten Liedern „Mausfallen-Sprüchlein" und „Der König bei der Krönung" verfügten wir nunmehr über vier Mörike-Lieder, die vor den 53 Liedern des großen Mörike-Zyklus von 1888 liegen. Mit sechs bisher unbekannten Liedern ist ein weiterer Lieblingsdichter Wolfs vertreten: Eichendorff. Sie führen vom Jahre 1880 bis 1887, also dem Vorjahre des großen Eichendorff-Zyklus von 1888; drei Lieder liegen wiederum in dem für Wolf künstlerisch so ertragreichen Jahre 1883. Neben den Reinick-Liedern bilden diese Eichendorff-Lieder die zweite Gruppe, die durch ihre Geschlossenheit und Hochwertigkeit diesem Lieder-Nachlaß zu einer schwerwiegenden künstlerischen Bedeutung verhelfen. Eigenartig ist bei dieser Gruppe die Verteilung der inhaltlichen Bedeutung. Während die Reinick-Lieder sehr unterschiedlichen Haltungen Ausdruck geben, jedes Lied einen anderen Gefühlsbereich anschlägt, sind fünf der Eichendorff-Lieder sämtlich auf einen schwermütigen, verzichtenden, wenn auch stets tiefbeseelten Ton abgestimmt, und mit dem letzten Lied „Die Kleine" springt dann ein weiblicher Cherubin heran, der sein aufbrennendes Innenleben ähnlich ungehemmt preisgibt wie das Mädchen des Mörike-Zyklus in ihrem ersten Liebeslied.

Die noch nicht erwähnten, sehr früh vertonten Liedtexte stammen von Dichtern, denen Wolf nur vorübergehend Beachtung geschenkt hat: Paul Günther, Matthison, Körner, Herloßsohn (das Bekannte „Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n") und Platen. Lediglich Hebbel, dessen „Knabentod" hier erscheint, hat Wolf noch einmal vertont.

Viele Lieder der ersten beiden Hefte sind weniger durch ihren Eigenwert als durch den Nachweis wesentlich, daß auch Wolf auf den Schultern seiner großen Vorgänger steht, d. h. auf dem romantischen Klavierlied Schuberts und Schumanns. Manchmal sind diese Zusammenhänge mit Händen zu greifen. So hat sich Wolf bei der Vertonung von Matthisons „Andenken", das inhaltlich eine ganz auffällige Ähnlichkeit mit Goethes „Nähe des Geliebten" aufweist, Schuberts Vertonung dieses Goetheschen Gedichtes offenbar zum Muster genommen, zum mindesten in den Achteln der Klavierbegleitung, während die Singstimme eigene Wege einzuschlagen strebt. Dieses Lied huldigt, wie übrigens manches andere dieser frühen Nachlaß-Lieder auch, einer Gefühls-Überbetonung, die bis zum Sentimentalen geht. Trotz der stilistischen Abhängigkeit dieser frühen Lieder findet sich aber auch hier doch manches auch heute noch Ansprechende, etwa „Liebesfrühling", das erste der Hoffmann von Fallersleben-Gruppe, und selbst das frühest datierte aller erhaltenen Wolflieder, das am 17. August 1876 vertonte Platensche Ghasel „Im Wasser wogt die Lilie" fesselt schon durch die Sicherheit, mit der Wolf die Bildhaftigkeit des Gedichtes tonsymbolisch ausdeutet und den allgemeinen Stimmungsgehalt erfaßt. Die Reihe der gültigen, eigenwertigen Leistungen Wolfs beginnt doch wohl mit den beiden letzten Lenau-Liedern des zweiten Heftes.

Der Nachlaß vermittelt schließlich auch unter den Liedern „bekannte Werke in neuer Form", und zwar zwei Klavierlieder aus dem „Spanischen Liederbuch" mit instrumentierter Begleitung. Beide Lieder, „Wenn du zu den Blumen gehst" wie „Wer sein holdes Lieb verloren" sind erneute Beweise dafür, welche Orchesterwirkungen oft in den Wolfschen Klavierbegleitungen verborgen liegen und welche reizvolle klangliche Ausdeutbarkeit für Streicher wie für Bläser selbst dem klaviermäßigsten Satz innewohnt. Die an sich nicht allzu reichhaltige Literatur wertvoller Orchesterlieder erfährt hiermit einen beachtlichen, in Zukunft hoffentlich genutzten Zuwachs.

Nach Veröffentlichung der vier Nachlaß-Liedhefte liegt nunmehr der Gesamtbestand an Wolfschen Liedern und Gesängen mit Klavier vor; er umfaßt 298 Einzelvertonungen, von denen die meisten in Zyklen zusammengeschlossen sind und von denen auch eine sehr kritische, wertbedachte Sichtung nur wenige Dutzend wird ausscheiden können. Möge sich die Gegenwart immer mehr bewußt werden, welch reiche Skala von Gefühlswerten mit diesem kostbaren Liederbe gegeben ist!

Das Urbild des Baßthemas von Joh. Seb. Bachs „Aria mit 30 Veränderungen".
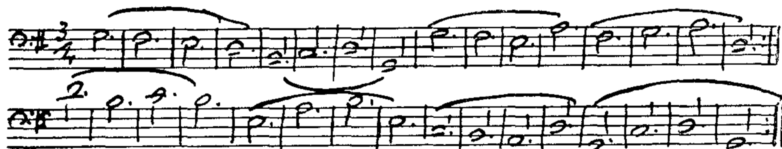
Von Fritz Müller, Dresden.

August Schmid-Lindner (München) ſtellt in ſeinem im Oktoberheft 1937 der ZFM abgedruckten Auffatz über Bachs „Engliſche Suiten" intereſſante Beziehungen zwiſchen Joh. Seb. Bach und Henry Purcell (1658—1695) feſt. Im Anſchluß hieran übergebe ich folgendes der Öffentlichkeit.

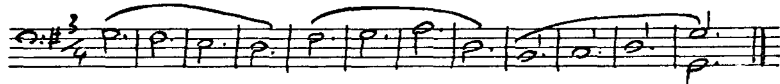
Spitta weiſt in Band I, S. 126/127 ſeiner Bach-Biographie auf eine gewiſſe Verwandtſchaft der „Goldberg-Variationen" mit einem Werke von Joh. Chriſtoph Bach (1643—1703) hin, das „Sarabande mit 12 Variationen"[1] betitelt iſt. Beide Kompoſitionen ſtehen in G-dur und haben als Thema eine Sarabande, deren Baßlinien allen Veränderungen zugrunde liegt. Joh. Chriſtoph Bachs Baßthema ſieht ſo aus:[2]



während das der „Goldberg-Variationen", wenn man es auf die einfachſte Form bringt, ſo klingt:
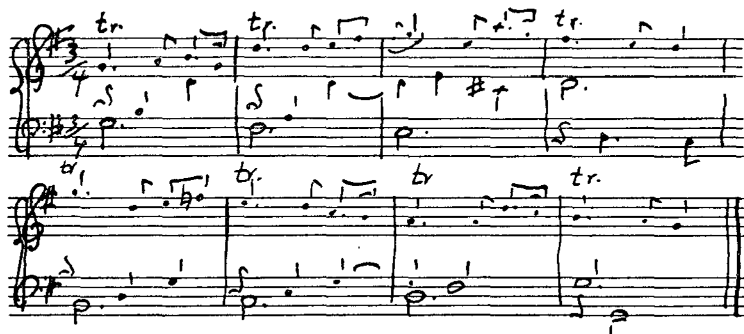


Beide Themen haben folgende Viertaktgruppen gemeinſam:



Joh. Seb. Bach bringt die vier Noten, die beim Ciacona-Thema ſeines Oheims den Abſchluß bilden, gleich nach den erſten vier Tönen und ſchafft dadurch eine ſehr eindrucksvolle melodiſche Linie.

Ehe man aber hierüber weitere Erörterungen anſtellt, betrachte man das Thema des „A ground in gamut" benannten Werkes von Henry Purcell, das ſich in Squires Neuausgabe[3] auf Seite 20/21 des II. Teiles befindet:
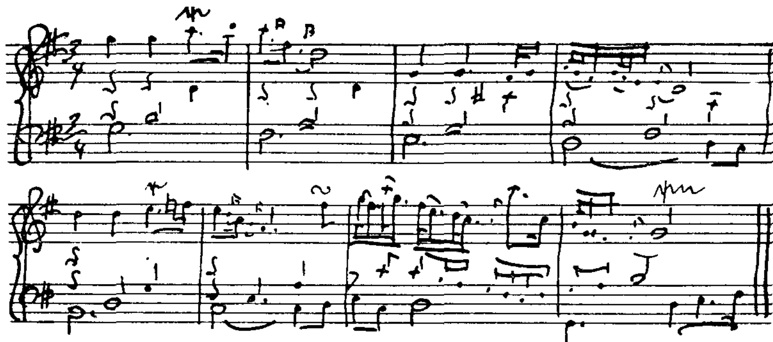


[1] In Steingräbers Verlag iſt unter Nr. 93 eine — leider durch willkürliche Herausgeberzutaten verdorbene — Neuausgabe erſchienen.

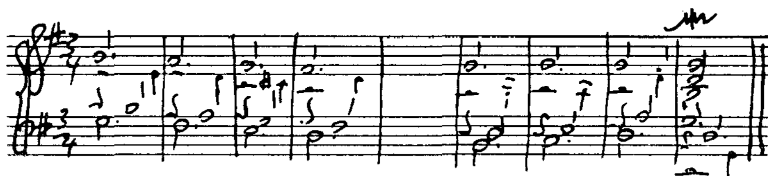
[2] Die Bindebogen ſind Zutaten des Verfaſſers!

[3] Verlag von Cheſter, London. — Die Verzierungen hat Verfaſſer durch die heute üblichen Zeichen angedeutet.

Hier haben wir das Urbild für die Themen beider Werke. Joh. Chriſtoph Bach führt zwiſchen die beiden Viertongruppen Purcells zwei ſolche Gruppen ein, die wiederholt werden, Joh. Seb. Bach aber übernimmt die 8 Töne Purcells und ſpinnt ſie zu einem 32-taktigen Gebilde aus. Für die weiteren Unterſuchungen kommen nur die erſten 8 Takte des Themas der „Goldberg-Variationen"[4] und deren weitere Veränderungen in Frage. Joh. Seb. Bachs „Aria" beginnt:

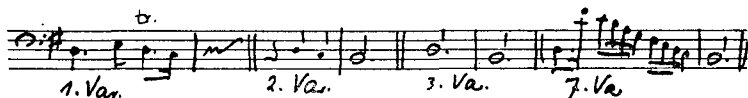


Anfang und Ende von Joh. Chriſtoph Bachs Sarabande hingegen haben folgendes Ausſehen:

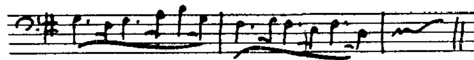


Die Ähnlichkeit in Baß und Mittelſtimmen iſt recht auffallend. Grundverſchieden aber haben die drei Tondichter das Thema in den Variationen behandelt.
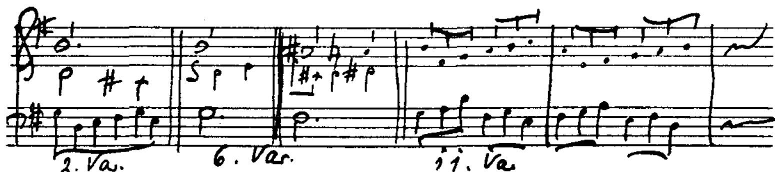
In Purcells Ciacona bleiben die Baßlinien ſich faſt gleich. Es treten nur im Übergang vom 4. zum 5. Takte folgende harmloſe Änderungen auf:



Lediglich in Nr. 5 wird das Thema durchgehend variiert:

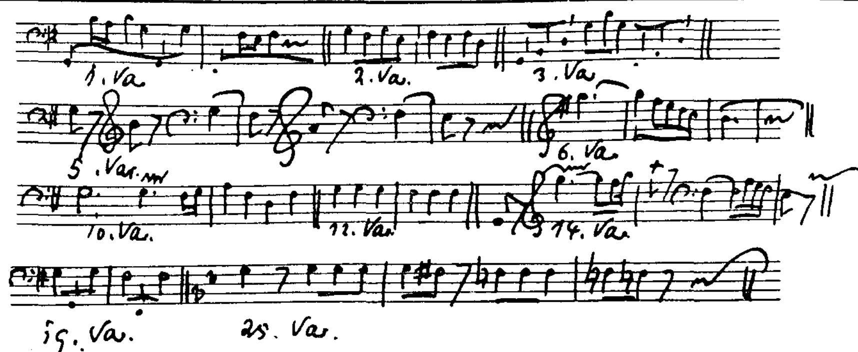


Bedeutend kühner ſpringt Joh. Chriſt. Bach mit dem Thema um, z. B.:



Joh. Seb. Bach aber variiert den Baß mit höchſter Meiſterſchaft, wovon folgende Proben ein Bild geben ſollen:

[4] Es ſei empfehlend auf die bei Peters erſchienene Urtextausgabe verwieſen.



Über diesen Linien aber sind die übrigen Stimmen nach allen Künsten des „strengen Satzes" zu 30 Nummern gefügt, von denen jede ein Meisterwerk für sich ist. Auch sind sie nach einem genialen Plan aneinander gereiht, der nur zum Teil erforscht ist. Die Variationen 1, 4, 7, 10 usw. stellen gewisse Kunstformen dar, wie Giga, Fuge, Ouverture usw. In den Nummern 2, 5, 8, 11 usw. scheint der Meister auch spieltechnische Probleme gelöst zu haben. Nummer 3, 6, 9, 12 usw. aber kann man „Kunst des Kanons" nennen. Über dem jedes Mal anders gestalteten Baß bilden die beiden Oberstimmen immer einen Kanon. Der Abstand der Stimmen schreitet vom Einklang stufenweise bis zur Oktave fort. Der Kanon in der None ist nur noch zweistimmig. Statt des fälligen Kanons in der Dezime aber folgt das berühmte Quodlibet, mit dem ich mich im Leitaufsatz der Februarnummer 1934 der ZFM näher befaßt habe.

Je mehr man sich in Joh. Seb. Bachs „Aria mit 30 Veränderungen" vertieft, umso mehr staunt man über die Fülle des Reichtums an musikalischen Gedanken, die darin verborgen ist. Henry Purcell hätte es sich nicht träumen lassen, daß seine Ciacona „A ground in gamut" für einen Meister von überragender Bedeutung den Anstoß geben würde, ein Werk zu schaffen, das einmalig und einzig in seiner Art ist!

Deutsches Händel-Fest Breslau 1937.

9.—11. Oktober.

Von Heinrich Polloczek, Breslau.

Die Frage nach dem Sinn des Festes, die wir zunächst stellen, ist doppelt erlaubt bei der Tatsache, daß, wie Alfred Brasch kürzlich mitteilte, das vergangene Musikjahr mehr Feste als Wochen zählte. — Der Sinn ersteht aus einem Wort des Führers, das Oberbürgermeister Dr. Fridrich, der Initiator dieser Händel-Tage, als Gruß an die Gäste und Teilnehmer, dem wertvoll ausgestatteten Programmheft als Praeambel mitgab: „Ich glaube, wir können vor der deutschen Geschichte und vor unseren Nachkommen kulturell heute gar nichts Besseres tun, als alles das ehrfürchtig zu pflegen, was große Meister der Vergangenheit uns hinterlassen haben." Im Geiste dieses Wortes war das großzügig angelegte und würdig verwirklichte Fest geeignet, die hohe musikalische Kultur unserer Stadt von neuem unter Beweis zu stellen. Die Huldigungen galten Händel. Der Grund hierzu ist einerseits darin zu suchen, daß die Stadt wieder gutmachen wollte, was sie im Jubiläumsjahr 1935 der Privatinitiative überlassen hatte; zum andern aber, weil wir aus den Kirchenbüchern von St. Elisabeth wissen, daß die Vorfahren des großen deutschen Meisters in den Mauern unserer Stadt ansässig waren.

Vertreter der Stadt und Privatpersonen, Liebhaber der Musik und Künstler von hohem Ruf, wetteiferten jeder zu ihrem Teil seit Wochen, um mustergültige Aufführungen der Werke Händels zu ermöglichen. Die von Erfolg getragene künstlerische Gesamtleitung lag bei Generalintendant Max Berg-Ehlert, während es dem zielsicher gestaltenden und klar ausgeprägten Willen des Generalmusikdirektors Philipp Wüst zu danken ist, daß die musikalische Hochstimmung der Feierstunden niemals eine Trübung erfuhr.

Das Feſt zeigte in erleſenen und ſorgfältig ausgewählten Proben den Reichtum Händelſchen Schaffens in einem Kammermuſikabend, einem Feſtkonzert und der ſzeniſchen Aufführung des „Herakles“. Die Frage nach der Bedeutung Händels in unſerer Zeit beantwortete der Vertreter der Muſikwiſſenſchaft an der Univerſität Prof. Dr. A. Schmitz in einer geiſtreichen, weit ab einer alltäglichen Feſtrede ſtehenden Auseinanderſetzung. In dieſem Vortrag erfuhr die landläufige Kontraſtierung Bach-Händel eine ſcharfſinnige Kritik und als allein gültiger Ausgangspunkt für eine Gegenüberſtellung der beiden Meiſter wurde die Wiederſpiegelung einer göttlichen Ordnung im Werke Bachs aufgezeigt, während Händels Muſik als ein Abbild der „politiſchen Öffentlichkeit“ anzuſehen iſt. Die politiſche Öffentlichkeit iſt gleichzuſetzen mit den Begriffen: Volk, Nation und Repräſentation, woraus ſich ergibt, daß in Händels Kunſt jedwede privaten Bezirke ausgeſchaltet ſind. An den einzelnen Stationen in der Entwicklung Händels wurde dieſe Theſis in einer ſehr intereſſierenden und lebhaft aufgenommenen Ausführung dargeſtellt.

Die muſikaliſchen Darbietungen konnten nicht feſtlich gehobener beginnen, als mit dem Kammermuſikabend im gotiſchen Remter des Rathauſes. Hier erhielt die abwechſlungsreiche Vortragsfolge allein ſchon durch die verſchiedenartig beſetzten Kammertrios (Nr. 22 in B-dur für 2 Flöten, Violoncell und Cembalo, Nr. 15 in E-dur für 2 Violinen, Violoncell und Cembalo und Nr. 3 in Es-dur für Oboe, Violine, Violoncell und Cembalo) einen ganz beſonderen Reiz. Die Violinſonate in D-dur gab unſerem heimiſchen Kammermuſiker Franz Schätzer Gelegenheit, ſein hervorragend techniſches und künſtleriſches Können einzuſetzen. Zu einem beſonderen Genuß geſtaltete ſich die Mitwirkung der bedeutenden Cembaliſtin Li Stadelmann, ganz gleich, ob ſie im Zuſammenſpiel den Continuo betreute oder als Soliſtin die feſtlich aufrauſchende Chaconne in G-dur oder das Präludium in B-dur zu Gehör brachte. Mit ihr wurden alle gefeiert, die an dieſem Abend die Größe und Schönheit der kammermuſikaliſchen Offenbarungen Händels verkündet hatten: die Herren Franz Schätzer, Stefan Briſchke (Violine), Ernſt Tſchirner, Walter Broy (Flöte), Fritz Albus (Oboe), Albert Müller-Stahlberg (Violoncell).

Zum Höhepunkt der Feſttage wurde die ſzeniſche Aufführung des „Herakles“ in der Jahrhunderthalle, die mit ihren ungewöhnlichen Ausmaßen der geeignete Raum für Veranſtaltungen größten Formats iſt. Als ſtilvoller Auftakt erklang das g-moll Orgelkonzert Nr. 1, das Gerhard Zeggert mit höchſter Virtuoſität und farbenreichſter Regiſtrierung ſpielte. Daß die Wiedergabe des Oratoriums zu einem künſtleriſchen Ereignis wurde, daran haben Dirigent, Soliſten, Chor, Orcheſter, Tanz- und Bewegungsgruppe ihren unbeſtrittenen Anteil. Vor allem aber ging an dieſem denkwürdigen Abend, ganz abgeſehen von der Muſik Händels, die mächtige Wirkung der Aufführung von der Bühnengeſtaltung Prof. Hans Wildermanns aus. In der künſtleriſchen Beſcheidenheit ſeines Weſens lag es begründet, daß er nicht ſeine Perſon durch Aufſehen erregende, verblüffende Neuerungen in den Bühnenbildern zur Geltung brachte. Er hatte vielmehr entſprechend der monumentalen Größe des textlichen Vorwurfs und der Muſik ein von perſönlichſtem Empfinden erfülltes Bühnenbild geſchaffen, das in ſeiner erhabenen klaſſiſchen Einfachheit und Schönheit, eine vielſeitige praktiſche Verwendbarkeit aufwies. Durch die Art ſeiner Bühnengeſtaltung waren dem Regiſſeur die Richtlinien für den Aufbau und Ablauf der Handlung gegeben. Bewundernswert war es nun, wie der neue Spielleiter Heinrich Köhler-Helffrich die von dem bildenden Künſtler geſchaffenen Gegebenheiten übernahm, und ſeine Abſichten im Rahmen eines antiken Geſamtkunſtwerkes dienſtbar machte, wie es ſich in der klaren Gliederung der Szene, dem einfachen Gebärdenſpiel und dem ſinnreich eingeſetzten Bewegungschor und der Tanzgruppe zeigte. Es gelang ihm in der Anordnung des Einzelſpiels, ſowie in den großzügig gemeiſterten Bewegungschören, die ſich aus Mitgliedern der SA, HJ und BDM zuſammenſetzten, optiſche Eindrücke von imponierender Kongruenz mit dem muſikaliſchen Geſchehen herbeizuführen. Ob die Abweichungen in der Stilgemäßheit einzelner Tänze auf eine Neigung der Choreographin Gertrud Steinweg oder auf ſeine Verantwortung zurückgehen, ſei dahingeſtellt, doch waren ſie in der Mehrzahl der Bilder eine Bereicherung des ſeeliſch Ausdruckhaften, deren Geſamteindruck ganz außer Frage ſteht.

Die Gaben der Solisten waren von untadeligem Wert. Von überzeugender stimmlicher und darstellerischer Wirkung der Herakles des neuverpflichteten Franz Hahnenfurth; eine freudige Überraschung auch die neue Sopranistin Helene Wendorff. Werner Mäckel als Hyllos erschien gesanglich noch nicht ausgeglichen genug. Für den Lichas bot Hans Erich Born eine schöne Leistung. In den kleineren Partien erfreuten Artur Forwerk (Priester) und Barbara Pfitzenreiter (Trachinierin). Auf ganz besonderer Höhe stand die Leistung Charlotte Müllers als Dejanira. Von ihr gingen unzweifelhaft die stärksten Impulse aus. Sie fesselte als Sängerin und Darstellerin bis ans Ende.

Für die Chorsätze stand ein umfangreicher Festchor zur Verfügung, und es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß in Auswirkung des Festspielgedankens sich annähernd 800 Mitglieder des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, Chorgau Schlesien, in den Dienst der großen Aufgabe gestellt hatten. Nicht allein die Breslauer Vereinigungen, an der Spitze der Chor des Opernhauses, sondern auch führende Chöre der Provinzstädte waren nach wochenlangen Vorproben zu einer wunderbar ausgeglichenen Singgemeinschaft vereinigt worden, deren bedeutende Leistungen ihnen ebenso zur Ehre gereichten wie ihren Chormeistern. Den musikalischen Oberbefehl hatte GMD Philipp Wüst, der Solisten, Chor, und die auf hundert Musiker verstärkte Philharmonie sicher zusammenfaßte und zu Höchstleistungen aneiferte. Kein Wunder, wenn der Beifall am Schluß stürmische Formen annahm, und sich die verantwortlichen Künstler immer wieder von neuem, den über Zehntausend zählenden Besuchern zeigen mußten.

Die Reihe der Veranstaltungen beschloß ein Orchesterkonzert der Schlesischen Philharmonie unter Leitung von GMD Philipp Wüst. Für diesen Abend, der ein Fest für sich war, läßt sich nur danken. Dieser Dank gebührt dem Dirigenten, den Solisten und dem Außerordentliches leistenden Orchester. Es erklangen die beiden Concerti grossi Nr. 7 in C, Nr. 8 in B-dur und das glanzvolle doppelchörige Orchesterkonzert Nr. 29 in C-dur. Als Gesangssolist war Rudolf Watzke verpflichtet worden, der mit Hingabe und künstlerischer Meisterschaft einige Arien sang, deren vollgültige Wiedergabe nur einmütige Begeisterung auslösen konnte. Uneingeschränktes Lob erwarb sich auch der andere Solist des Abends, Emil Kessinger, der den Solopart in dem „Concerto grosso für Viola und Orchester“ übernommen hatte. Er bewältigte die technischen Schwierigkeiten der Ecksätze mit großer Überlegenheit und vermochte in dem Andante durch edle, warme Tongebung den Hörern ein starkes Erlebnis zu vermitteln. Man kargte bei ihm ebenso wenig mit Beifall, wie vorher bei den in den Concerti grossi konzertierenden Mitgliedern der Philharmonie: Franz Schätzer, Wilhelm Uhlenhut, Albert Müller-Stahlberg, Fritz Albus, Hans Pischner; zum Enthusiasmus aber steigerte sich der Beifall, als es galt, Philipp Wüst, dem musikalischen Betreuer der Festspiele und seinem ihm bedingungslos folgenden Orchester für den unermüdlichen Einsatz und die Anstrengungen der vergangenen Tage zu danken.

Das Händelfest ist zu Ende. Es waren herrliche Stunden des Musikerlebens, die uns geschenkt wurden. Die Erinnerung an sie wird unserem Bewußtsein nicht entschwinden; nichts aber wird dem Gedenken teurer sein, als der Geist, aus dem heraus man dem großen deutschen Genius huldigte.

Deutsches Kirchenmusikfest 7.—13. Oktober in Berlin.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der „Reichsverband für evangelische Kirchenmusik“ hat gemeinsam mit der Reichsmusikkammer (Fachschaft für Chorwesen und Volksmusik) in Berlin ein Fest der deutschen Kirchenmusik durchgeführt, das an Umfang wohl alle bisherigen Veranstaltungen ähnlicher Art in den Schatten stellte. Das 253 Seiten umfassende Programmbuch verzeichnete in 32 kirchlichen und konzertmäßigen Darbietungen gegen 120 Werke von rund dreißig Komponisten der Gegenwart.

Die ausschließliche Verwendung zeitgenössischer Schöpfungen gab dem Musikfest eine eigene Note. Laut einer Erklärung des Programms „konnte es dem Zweck des Festes

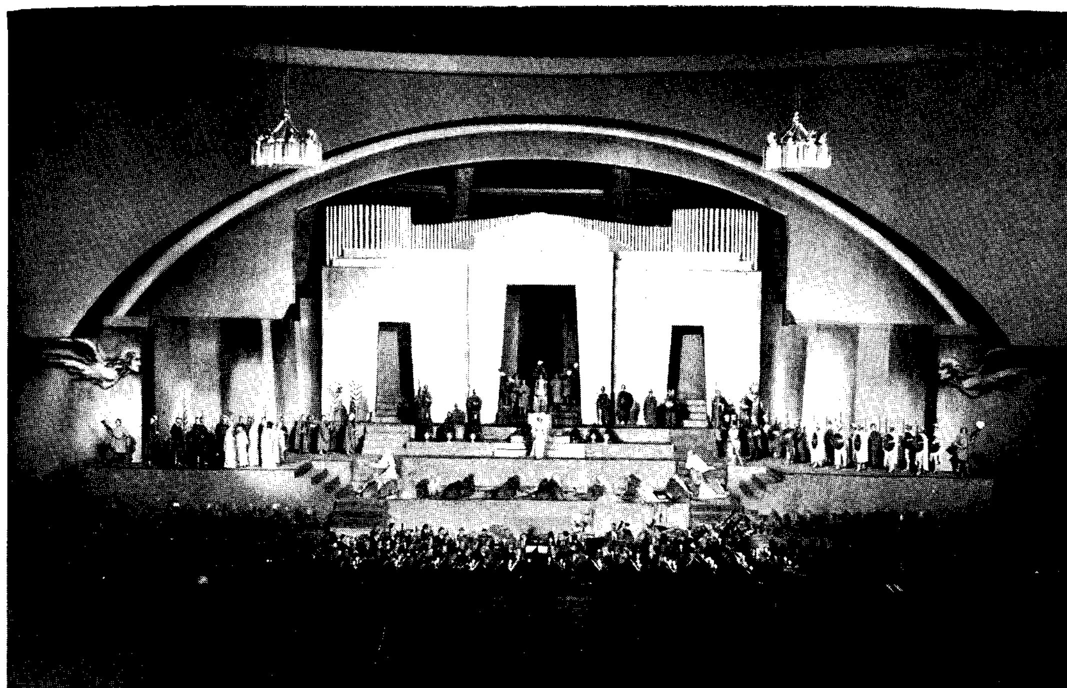
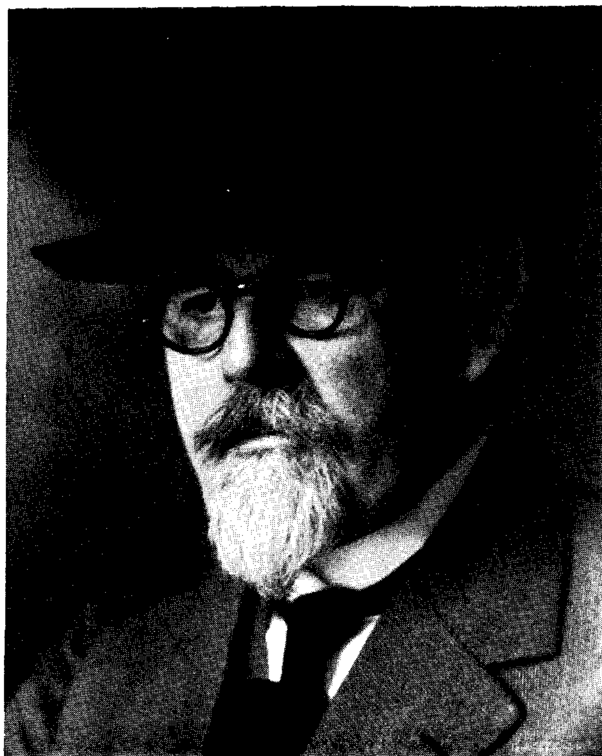


Photo-Benna, Breslau

Georg Friedrich Händel: „Herakles“

Bühnenbild von Prof. Hans Wildermann-Breslau

(Deutsches Händel-Fest Breslau 1937)



ZFM Archiv

Kirchenmusikdirektor Paul Gerhardt

Geb. 10. Nov. 1867

nicht entsprechen, den „unbekannten Kirchenkomponisten“ zu entdecken, sondern es galt, die führenden Männer herauszustellen, die der kirchen musikalischen Erneuerungsbewegung Richtung und Ziel gewiesen haben“. Somit war das Fest in seiner gesamten Anordnung der musikalischen Vorträge, in seiner Gliederung und Abstufung von der gelegentlichen Aufführung einzelner Werke bis zur Veranstaltung ganzer Kompositions-Abende bestimmter Tonsetzer nicht eine lose Folge beliebiger Konzerte, sondern ein von vornherein festgelegtes Programm, das die kritische Einstellung der Veranstalter zum kirchlichen Musikschaffen der Gegenwart offenbarte.

Es zeugt zumindest für den Idealismus der Festleitung, wenn sie in vollem Bewußtsein der Gefahren, die ein derartig großzügiges und umfangreiches Unternehmen in sich bergen muß, den Mut zu selbstloser Durchführung dieses gigantischen Musikfestes aufbrachte. Die Gefahren bestehen einerseits in der Verantwortung, die sich die Veranstalter der lebenden Generation gegenüber aufgebürdet haben, zweitens aber in der Möglichkeit eines künstlerischen Experimentierens, das umso weniger zu vermeiden ist, je größer die Zahl der jungen, stürmisch ans Licht drängenden schöpferischen Persönlichkeiten ist. Wobei besonders erschwerend gerade der Umstand ist, daß die Problematik des Schaffens auf kirchenmusikalischem Boden in Erscheinung tritt. Die Neigung zu fortschrittlicher Förderung der neuen Musik mit den ganz bestimmten, fest umrissenen Erwartungen in Einklang zu bringen, die jeder Kirchenbesucher gerade dem Begriff einer „Kirchenmusik“ entgegenbringen zu müssen glaubt, ist wohl eine der schwersten, nahezu unlöslichen Aufgaben.

Aber das Experiment an sich ist umso weniger aus dem allgemeinen Musikleben zu verbannen, als es den Willen zu künstlerischer Tat in der noch mehr oder minder unreifen Keimzelle des Werdens bekundet. Die grundsätzliche Anerkennung des Experimentes ist allerdings an die Voraussetzung gebunden, daß es lauteren künstlerischen Beweggründen entspringt und sich nicht bewußt in Widerspruch zur geistigen und seelischen Haltung einer kulturpolitisch scharf umrandeten Zeitepoche setzt. Die Entscheidung dieser schwerwiegenden Frage setzt ein übermenschliches Maß an persönlicher Objektivität voraus. Denn nur in den seltensten Fällen verläuft die innere Entwicklung eines Komponisten geradlinig und zielsicher, unbeeinflußt von seelischen Gegenströmungen, von äußeren Umständen, mit denen sich der Schöpfer auseinanderzusetzen hat. So kann es geschehen, daß ein namhafter Komponist mitunter wohl vom Wege abirrt, daß er seiner Neigung zum Experimentieren allzu willfährig nachgibt und über das ihm vorschwebende Ziel hinausgeht — ohne daß derartige künstlerische Fehltritte das bisherige Charakterbild des Komponisten wesentlich zu beeinträchtigen vermögen, wenn der Beurteiler wirklich zu der von mir geforderten Objektivität befähigt ist, die nicht einen Einzelfall zum kritischen Maßstab des Gesamtschaffens macht. Ebenso aber wie unter allgemein menschlichen Gesichtspunkten derjenige Mensch berechtigte Hoffnungen auf eine wertvolle Altersreife erweckt, der im Sturm und Drang einer fast sich selbst verzehrenden Jugend in schweren inneren Kämpfen sein Ich zu finden und zu befestigen sucht, so vermag auch mancher begabte junge Tonsetzer selbst dann nicht über sein wahres, entwicklungsfähiges Wesen zu enttäuschen, wenn ihn der gegenwärtige Augenblick vielleicht auf künstlerischem Irrweg zeigt, verzweifelnd an sich selbst und seinem Schaffen in Stunden eingebildeter Minderwertigkeit, die keinem ernsthaft Suchenden erspart bleiben. Hier aber — an diesem Wendepunkt des Lebens entscheidet es sich, ob der Komponist von seiner Mitwelt verachtet, verstoßen zeitlebens an der erdrückenden Last künstlerischer Jugendsünden zu tragen hat — oder ob ihm ein Sozialismus der Tat in liebevollem Verständnis, in echter Hilfsbereitschaft die schwere Bürde erleichtert und ihm in gefühlsmäßigem Glauben an seine Berufung die Wege zu neuem, innerlich erneuertem künstlerischen Schaffen ebnet.

Auf diesem Musikfest mußten sich naturgemäß in beengtem Rahmen die musikalischen Gegensätze berühren, ja heftig aufeinanderstoßen. Zu groß, zu gewaltig waren die künstlerischen Spannungen, die sich hier angehäuft hatten. Das musikalische Stilgebiet umfaßte mit Ausnahme verschwindend weniger Schöpfungen romantischer Grundhaltung mit vertikaler Harmoniebildung vor allem die großen Vokalformen vom Lied und der Motette bis zur Messe und zum Oratorium im Charakter polyphoner Stimmführung mit freier Behandlung

der Harmonie, wie es dem Wesen unserer Zeit entspricht und allgemein vorausgeahnt wurde. Aus dieser stilistischen Gattung erhebt sich die Gruppe derjenigen Tonsetzer, die in der Kraft abstrakter musikalischer Gedanken allgemeine Gefühlswerte zum Ausdruck bringen, ohne sich unbedingt dem Textwort untertan zu machen, während andere spürbar dem Wortsinn nachgehen und mit den Mitteln des polyphonen Ausdrucks eine gefühlsmäßige Deutung textlicher Einzelheiten im Sinne einer erweiterten romantischen Auffassung erstreben. Allen diesen Werken ist der seelische Zug zur Verinnerlichung gemeinsam, der herben Abgeschlossenheit von weltlicher Luft. Sie entwachsen der irdischen Sphäre entweder durch die überirdische Verklärung eines ausgesprochen heroischen Wesens, dessen heldenhafter Charakter in starker seelischer Kraft zu Tage tritt — oder sie gelangen in das Reich musikalischer Mystik mit seiner letzten, vergeistigten Auflösung menschlicher Gefühlsmomente, die zum Ursprung alles Seins zurückführt.

Zu denjenigen Komponisten, bei denen sich diese Art einer verklärten, abstrakten Geistigkeit am deutlichsten offenbarte, zählt der in unserer ZFM wiederholt herausgestellte Joh. Nep. David, der an der Zahl der Aufführungen gemessen geradezu die Führerstellung unter den Tonsetzern des Musikfestes erhielt. Bereits die ersten Klänge des Festes, nämlich die Uraufführung seiner Choralsuite „Nun freut euch, lieben Christen gmein" für drei Solotrompeten, Soloposaune, drei Waldhörner, Posaunenchor und drei Pauken enthüllen den Charakter des hochverdienten Tonsetzers: Der Beginn mit den kleinen ebenmäßigen Fanfaren-Rhythmen, die Entwicklung des Chorals, die Weiterführung in Kanonform mit einem Ostinato von Pauken und der Schlußchoral zeigen ein seelisches Bild heldischer Feierlichkeit auf. In seinem fünfstimmigen Ricercare, in seinem Orgellehrstück „Christus der ist mein Leben" hebt er sich in seiner gedanklichen Größe, in technischer Reife und Eindrucksstärke über sich selbst hinaus. Kaum eine Morgenfeier, ein Solistenkonzert, in denen nicht eines der kleinen Orgel- und Chorwerke Davids erklungen wäre, dessen Bedeutung für die Musikwelt keines näheren Nachweises bedarf.

Stellen wir ihm als Gegensatz einen anderen Komponisten gegenüber, der trotz seines längst bekannten Namens eigentlich erst auf diesem Fest regelrecht „entdeckt" und der Musikwelt nahegebracht wurde:

Ernst Pepping, der ebenso wie David mit einem eigenen Kompositionsabend aufwarten konnte. Er vermeidet ebensowenig wie David die Härte einer herben, in sich gekehrten Harmonik bei freier Führung der Stimmen. Aber seinem melodischen Ausdruck ist in stärkerem Maße die Unmittelbarkeit des Menschlichen eigen, er weiß die Empfindungen einer Allgemeinheit seiner persönlichen Gestaltungskraft dienstbar zu machen. Sein Gefühl ist nicht minder tief und rein, aber es bleibt in der seelenvollen Schilderung textlicher Einzelvorgänge verhaftet mit der Wirklichkeit des Lebens in seiner Echtheit und Natürlichkeit. Seine uraufgeführte dreiteilige Motette „Ein jegliches hat seine Zeit" ist namentlich im Anfangsteil ein stilles, verinnerlichtes Singen in beabsichtigter Vertiefung der Wortinhalte, deren Stimmungsreichtum zu feinsinniger Charakteristik Anlaß gibt. Pepping vereint mit dem geschulten Ohr des Musikers das Auge eines Malers, der die Notenfeder mit dem Zeichenstift vertauscht. Wunderbar, wie sich die Motette aus einem verworrenen Stimmengemenge aufbaut, wie sie den textlichen Gegensatz der „Lebendigen-Toten" (Teil 2) vertieft, wie sie sich in gewinnenden melodischen Linien ergeht („Und die Türen an der Gasse geschlossen werden"). Eine stilistische Eigentümlichkeit besteht in der „unendlichen Melodie" der selbständigen Stimmen, die fast pausenlos Textabschnitte und Interpunktionen überbrücken und sich zu einem starken polyphonen Geflecht verdichten. Umso gewaltiger wirkt eine seiner wenigen Unisono-Stellen etwa im Schluß des 90. Psalms bei den Worten „Und der Herr unser Gott", eine vokale Krönung der gesamten, sehr breit ausgeführten Schöpfung, der eine gewisse Gefahr der Einförmigkeit innewohnt. Auch in seinen übrigen Werken verrät Pepping eine so ernste, gediegene innere Haltung, daß man seinem weiteren künstlerischen Aufstieg mit großer Freude entgegensehen darf. Eine kleine Kostbarkeit ist die Cembalo-Sonate, die bei der Eröffnung der Kunstausstellung erklang. Unter den vielen mitwirkenden Chören fiel die Spandauer Kirchenmusikschule am Pepping-Abend unter Leitung von Gottfried Grote durch überraschende klangliche Zusammenstellung auf. Selten habe ich bei einem Chor das „räumliche Erlebnis"

durch die Plastik verschiedenartiger, klar getrennter Klangregister so deutlich empfunden wie bei dieser Vokalvereinigung.

Weitere, uns bereits vertraute Tonsetzer, denen eigene Veranstaltungen gewidmet wurden, waren Kurt Thomas, dessen a-moll-Messe den tiefsten Eindruck hinterließ, Heinrich Kaminski, der mit „Introitus und Hymnus", „Passionsmusik", „Magnificat" u. a. auf dem Festprogramm vertreten war, Wolfgang Fortner, dessen „Deutsche Liedmesse" zu Gehör gebracht wurde, und Hugo Distler. Zusammen mit David und Pepping in der Tat eine glücklich ausgewählte Gruppe von leistungsfähigen, zur Führung berufenen Komponisten, die sich schon seit Jahren in der gesamten Fachwelt steigender Beachtung erfreuen durften. Unnötig darauf hinzuweisen, daß nicht wenigen von ihnen bereits Sonderhefte unserer ZFM gegolten haben. Problematisch bleibt unter ihnen noch das Schaffen Fortners, und in gewisser Beziehung auch das bisherige Lebenswerk Hugo Distlers. Fortners Stil ist dem Ohr nicht leicht eingängig, seine Stimmführung ist schwer, um nicht zu sagen starr, sein Ausdruck ist mitunter zu unbelebt, um nicht zu sagen nüchtern. (Beispielsweise im Credo bei der Stelle „und vom Tod wieder auferstanden durch Gott".) Daß die Knappheit seines Ausdrucks auch zu starken Wirkungen verhelfen kann, zeigt der Chor „O Jesu Christ" im „Gloria". Im Sanctus, mehr noch im Agnus dei befreit er sich von seinen starren seelischen Bindungen, wird aufgelichteter in dem formal sehr geglückten Sanctus-Chor mit dem weihevollen Höhepunkt des dreimaligen „Heilig ist Gott", und in dem „Christe, du Lamm Gottes" versenkt er sich auf gleichbleibender Gefühlsebene in jene geheimnisvoll mystische Stimmung, die zu tiefst an die Herzen rührt (gesanglich übrigens eine herrlich ausgeglichene Leistung des Dresdner Kreuzkirchenchores unter Rudolf Mauersberger).

Hugo Distler zählt mit Recht schon seit langem zu den hoffnungsvollsten Tonsetzern der Gegenwart. Ich erinnere an den Bericht von Horst Büttner über das Weimarer Tonkünstlerfest in unserer ZFM (1936, S. 952), der im Wesen Distlers zwei gleich starke Charakterzüge des Vitalen und Sakralen feststellte. Das Werk, von dem hier auf dem Weimarer Tonkünstlerfest die Rede war, offenbarte in der Tat trotz der mit Recht festgestellten „wundervollen Gefühlstöne" eine unausgeglichene Seite des jungen Tonsetzers, die sich innerlich noch nicht mit der sakralen Strenge seines Schaffens verbunden hat. Es ist rein menschlich nicht ganz unverständlich, wenn ein Komponist vielleicht in innerer Reaktion auf eine gewisse einseitige kirchenmusikalische Schaffensperiode sich weltlich „austobt" und sich hierzu eines ihm persönlich naheliegenden Instrumentes, etwa eines Cembalos, bedient. Mag man über den Wert solcher Schöpfungen auch geteilter Meinung sein, so entscheidet doch letzten Endes die innere Sauberkeit der künstlerischen Gesamthaltung, die Distler stets und ständig an den Tag gelegt hat. An diesem Glauben an seine schöpferische Berufung vermag auch die Tatsache nichts zu ändern, daß seine in den Kirchenkonzerten aufgeführten Werke nicht zu den überzeugendsten Proben seines Könnens zählen. Diese Feststellung betrifft weniger seine Vokalwerke als seine Orgelkompositionen, etwa die dreiteilige Partita „Wachet auf". Distler verliert sich hier in merkwürdig nichtssagenden, stereotypen Formeln und Floskeln, die bis zum Überdruß wiederholt werden, so in einer Chorzeile, die schließlich die Form des Glockenmotivs aus „Parsifal" annimmt. Dadurch aber gerät der Fluß seiner melodischen Gedanken ins Stocken, an die Stelle einer einheitlichen Linie tritt musikalisch abgerissenes Stückwerk, zumal wenn diese rein spielerischen Formeln nicht durch melodieführende Stimmen verdeckt werden, sondern sich in der Oberstimme mit geradezu aufdringlicher Gewalt breitmachen. Soweit er diese Technik auch in den Chorwerken geltend macht, könnte man trotz der Verminderung der künstlerischen Wirkung die Vermutung hegen, daß Distler vielleicht den Ausdruck eines naiven, verzückten „Stammelns" sinnfällig machen wollte. Aber die Gleichzeitigkeit dieser Erscheinung in den Vokal- wie Instrumentalwerken seines Kompositionsabends läßt darauf schließen, daß es sich nicht um Elemente des äußeren Ausdrucks, sondern des persönlichen Stils handelt. Es wäre zu wünschen, daß sich Distler von diesen starren Wendungen seiner Tonsprache bald befreit. In seinen Chorschöpfungen offenbart sich aufs Neue ein eigenwilliger, sagen wir ruhig eigensinniger Kopf, der seinen Weg mit sicherer Gewißheit geht, unbekümmert um die Meinungen der Welt, verantwortlich letzten Endes nur sich und seinem künstlerischen Gewissen. Auffällig ist die Selbstenthaltung, die er sich in der Wahl einfachster Formen und des sparsamsten

Ausdrucks auferlegt. Seine liturgiſchen Geſänge „Kyrie magnae Deus potentiae" für zwei vierſtimmige Chöre, das deutſche „Et in terra" für zwei dreiſtimmige gemiſchte Chöre werden vom erſten bis zum letzten Wort zunächſt einſtimmig vorgetragen, ehe ſie ihre polyphone Bearbeitung finden. Die umfangreiche „Weihnachtsgeſchichte" iſt für vierſtimmigen gemiſchten Kammerchor a-cappella und vier Vorſänger beſtimmt. Daraus ergibt ſich, daß die Vorſänger ebenfalls unbegleitet, einſtimmig ihre Weiſen vortragen. Darf man das nicht mit Recht als einen Fanatismus der Melodik auffaſſen? Was hat uns Bach, was haben uns die alten Meiſter nicht für reiche Formen dargeboten zur Darſtellung der Weihnachtsgeſchichte! Von unſerem verſchloſſenen, auf ſich ſelbſt geſtellten Hugo Diſtler iſt es dagegen garnicht anders zu erwarten, als daß er ſtarrköpfig ſeinen eigenen Weg geht, der die geſamte Weihnachtserzählung auf den vokalen Choralvariationen von „Es iſt ein Ros entſprungen" aufbaut, die übrigens ganz ausgezeichnet ſind, wenn er auch unnötigerweiſe in der Kadenz der zweiten und vierten Zeile der erſten Strophe u. a. („zart", „Art") die Melodie durch eine ſeiner ſtereotypen Formeln (untere Wechſelnote) erweitert (er kann's nun mal nicht laſſen!). Um dieſes geiſtliche Lied gruppiert er nun die Erzähler, die Stimmen der Engel, der Eliſabeth, der Maria uſw., ebenfalls einſtimmig-unbegleitet. Höhepunkte bringt Marias „Meine Seele erhebt" mit hinzutretendem Chor und der Abſchluß. Diſtlers grübleriſcher Sinn, ſeine Scheu vor allzu freigiebiger Gefühlsausbreitung prägt ſich kaum je überzeugender aus als in dieſen Werken, wenn ich auch anderen Schöpfungen den Vorzug geben möchte.

Die vielen, in der ZFM mehrfach gewürdigten Tonſetzer, die mit bereits bekannten Leiſtungsproben verteten waren wie Hermann Simon, Max Martin Stein, Hans Chemin-Petit u. a. mögen mir es nicht verübeln, wenn ich nur noch auf einige beſonders bemerkenswerte Einzelheiten ſolcher Komponiſten eingehe, die bisher noch wenig öffentlich in Erſcheinung getreten ſind. Beiſpielsweiſe die abendfüllende „Weihnachtsbotſchaft", Oratorium für gemiſchten Chor, vier Einzelſtimmen, Orgel und Kammerorcheſter des Norddeutſchen Hans Friedrich Micheelſen (1936). Auch er zählt zu den problematiſchen Naturen, die in der perſönlichen Auffaſſung des bibliſchen Textes ſtark zu feſſeln verſtehen. Sein Formenmaterial iſt reich, wie ſchon die Beſetzung erkennen läßt, und den Wechſel von motettenhaftem Chorſtil und Solo unterbrechen geſchickt eingeſtreute geiſtliche Volkslieder wie „Es kommt ein Schiff geladen" oder „Maria durch ein Dornwald ging". In der Charakteriſierung der Maria, des Chriſtus durch beſtimmte, wiederholte Klangverbindungen offenbart ſich im Zuſammenhang mit der geſamten künſtleriſchen Anlage ein dramatiſcher Sinn. Stiliſtiſch mag Micheelſen von Hindemith nicht unbeeinflußt geblieben ſein. Der Terz in der Kadenz hat er anſcheinend die Fehde angeſagt. Alle Übertreibungen aber heben die beabſichtigte künſtleriſche Wirkung auf. Da wir nicht im Mittelalter leben, ſollte der terzloſe Schluß heute nur noch als charakteriſierendes Ausdrucksmittel Verwendung finden. Wenn Micheelſen den erſten Teil der Weihnachtserzählung auf dem Worte „ſchwanger" mit einer Quinte ſchließt, ſo kann man dieſer kadenzierenden Wendung wenigſtens einen tieferen Sinn beimeſſen. Der Wert des in Einzelheiten noch ziemlich zweifelhaften Micheelſen-Oratoriums liegt in der Miſchung von irdiſchmenſchlichen Stilelementen mit geheimnisvollen, „entperſönlichten" Partien, in denen der Komponiſt ſcheinbar den Bindungen des Textes entweicht, um ſich in überweltliche Regionen einer muſikaliſchen Myſtik zu flüchten. Als äußeres Hilfsmittel hierzu dienen ihm Vokaliſen, die ihre Urbilder im melismatiſchen gregorianiſchen Kirchengeſang zu finden ſcheinen. „Entperſönlicht" iſt auch die Stimme des Engels, die — einem Tenor anvertraut iſt. Eine der ſchönſten Stellen des Oratoriums iſt das „Ehre ſei Gott" des Chores (hier wirkt der Quintenbeginn ganz ausgezeichnet) mit dem Jubilieren in hoher und höchſter Stimmlage. Das iſt, als wenn die Seele des Hörers ſelbſt zu himmliſchen Gefilden mitfortgeriſſen wird. Eigenartig unperſönlichmyſtiſch erſcheint der Beginn des Oratoriums mit den ſchwebenden Sopran-Vokaliſen über dem noch „erdgebundenen" Chor. Geſchickt iſt auch der Einfall, im dramatiſch bewegten Chor der Hirten die Aufforderung „Laßt uns nun gehen" einem Vorſänger zu überlaſſen, dem die übrigen Hirten muſikaliſch folgen. Es iſt, als ob ſie ſich gegenſeitig ermuntern und Mut zuſprechen, um dem Gebot des Engels Folge zu leiſten.

Setzen wir unſeren Weg durch die Vielzahl muſikaliſcher Neuheiten fort. Da treffen wir auf Werner Penndorfs „Meſſe für vierſtimmigen Chor a cappella", die zur Uraufführung ge-

langte. Der siebenundzwanzigjährige Thomas-Schüler bietet das typische Beispiel eines jungen, begabten, gewaltsam um Neues ringenden Tonsetzers, der im Kampf mit dem Stoff noch zeitweilig unterliegt. Diese Messe ist etwas im Telegrammstil gehalten. (Der Gesamttext des dritten Satzes lautet im Programm: „Credo in te, domine. Credo in Jesum Christum. Credo in sanctum spiritum". Aus! Die noch vertonte Zeile „Credo in unam ecclesiam usw." blieb im Text versehentlich fort.) Penndorf verbindet psalmodierende Stilelemente mit schön geschwungener Melodik. Sein Erfindungsreichtum ist stark. Aber die stilistische Einheit, der religiöse Ernst bleiben nicht immer gewahrt. Merkwürdig und geradezu einzig dastehend ist die lange Invokation des Agnus dei, ausgeführt von einer einzelnen aufgeregten Stimme. Wie beschwörend, ungeduldig fordernd hallt dieses ständig wiederholte, gebieterisch verlangende „Agnus dei, agnus dei, agnus dei . . ." fast schmerzhaft im Ohre nach. Nicht minder eigenartig ist die subjektive Deklamation im „Gloria". Geradezu stürmisch und gewalttätig setzt der Chor ein, als gelte es, gleich den ganzen Himmel zu erobern. Und der Kirchenbesucher, der da im Schiff diesen Klängen lauscht, fragt sich mit leisem Erstaunen, aus welchem Grunde sich denn der Komponist so schrecklich aufregt?! Das sind fast weltliche Ausdrucksmittel, die sich im Rahmen eines kirchlichen Werkes nicht behaupten können. Nicht frei von weltlichen Elementen ist auch Karl Gerstberger in seiner Claudius-Motette „O du Land des Wesens". Die dichterische Vorlage eines Matthias Claudius mag den Anstoß dazu gegeben haben, einen reinen Liedsatz bei „Die Liebe hemmet nichts" einzufügen. Gerstberger zählt zu jener oben genannten Komponistengruppe, die ihre Aufgabe in einer getreuen Wortsinn-Ausdeutung wesentlich erfüllt sieht. Schön ist gleich zu Anfang das Klangbild der „Klarheit", sehr geschickt und eindrucksvoll ist die Charakterisierung der Worte „Die Stunde schlägt" in Form eines Ostinatos. Aber Gerstberger geht in seinem Verdeutlichkeitsbestreben entschieden zu weit, er bindet sich zu sklavisch an die textlichen Einzelheiten und zeigt Neigung zu einer Vergröberung, die einer Unterschätzung des Publikums-Verständnisses gleichzusetzen ist. Die billigen Sequenzen bei der Stelle „Es ist nur einer ewig" wirkten etwas peinlich und fast liedertafelmäßig.

Über die zahlreichen bemerkenswerten Begabungen wie Wilhelm Maler, Fritz Werner-Potsdam, Kurt Fiebig u. a. führt uns der Weg unserer Betrachtung zu einer Untersuchung des neuen Formenmaterials, zu einer Prüfung der vielen formalen Anregungen, die das Kirchenmusikfest bot. Da ist an erster Stelle „Das Hohelied von Tod und Leben" von Paul Höffer zu nennen. Die Neuheit liegt bei diesem, auf Choralsätzen aufgebautem Werk in einer Verbindung von Wort, Ton und Bild. Es handelt sich nämlich um eine musikalische Vertiefung von Holbeins „Bildern des Todes". Zu jedem Musikteil wurde in Projektion eines der Holbein-Bilder gezeigt, und gesprochene Bibelworte überbrücken nach einer Idee von Friedrich Mahling die einzelnen musikalischen Abschnitte. Dieser Gedanke ist nun zwar nicht neu, denn schon vor Jahren wurde in Berlin in der Kirche am Nollendorfplatz Bach'sche Musik mit der Vorführung von Lichtbildern verknüpft, die gotische Skulpturen und Architekturen zeigten. Aber diese Art der Darbietung gewinnt an bedeutsamen kulturpolitischem Wert, wenn man die garnicht abzusehenden Möglichkeiten bedenkt, einem musikalisch ungebildeten Konzertpublikum den Inhalt schwer verständlicher Tonwerke unter Zuhilfenahme des Auges näherzubringen, als es der Ton allein vermag. Hierüber ließen sich Seiten über Seiten füllen. Man müßte dabei auf die Einheit von Musikwerk und dem äußeren Darstellungsrahmen eingehen, auf die Widersprüche zwischen Konzertwerk und dem meist stimmungstötenden Rahmen des Konzertsaals, auf die Vorzüge der inneren Sammlung, wenn an die Stelle der nüchternen Saalwände ein schönes, erhebendes Bildwerk tritt, und dergleichen mehr. Jedenfalls sollte dieser abermalige Versuch einer Verbindung von Wort, Bild und Ton im Musikleben nicht unbeachtet bleiben. Nicht allein aus künstlerischen, sondern gerade aus erzieherischen Gründen.

Zu den weiteren wichtigen, tief im Volkstum verwurzelten Formen gehört das Weihnachtsspiel als Laienspiel, wie es in einer Nachmittags-Veranstaltung zur einfachen, geschmackvollen, weder zu gefühlsseligen noch zu verstiegenen Musik eines Fritz Dietrich vorgeführt wurde. Zu Gehör wurden eine „Kleine Weihnachtskantate" und eine „Dreikönigskantate" gebracht. Das zweite Werk enthält besondere Schönheiten volkstümlicher Art, so den reizvollen Kanon „Der Stern, der Stern soll rundherum gehn" (Musikalische Nachahmungs-

Form als textlicher Ausdruck!) und die eingeſtreuten Lieder, die vom Tonſetzer zart und ſinnig behandelt wurden. Den Abſchluß dieſer weihnachtlichen Vorfeier bildete ein Quempas-Singen der 132. Volksſchule. Gegen zweihundert Kinder zogen mit ihren Lichtern und Transparenten durch das Kirchenſchiff, wechſelweiſe erklangen die alten Weiſen von der Empore und aus der Tiefe des verdunkelten Raumes . . .

Nicht zu unterſchätzen iſt ferner eine bedeutſame, volkstümliche Bewegung, die in der Kunſtwelt nur geringe Beachtung gefunden hat: die Poſaunenchöre. Ihnen galt eine beſondere „Kundgebung des Verbandes evangeliſcher Poſaunenchöre Deutſchlands". Die aufgeführten Kompoſitionen, vorwiegend Uraufführungen, ſtellen eine nicht ausſchließlich dem Kunſtzweck dienende gediegene Gebrauchsmuſik dar, ſo etwa Gottfried Müllers kurze, feſtliche „Siebenſtimmige doriſche Intrade für Poſaunenchor" mit einer einfach abgewandelten Melodie im Sarabanden-Stil des 18. Jahrhunderts, oder Müllers liedmäßig behandelte, flüſſige und ſchlichte Bläſerfuge. Kurt Utz war mit einer gewandt geſetzten Choralkantate „Ein feſte Burg" vertreten, die von Fanfarenrufen mit Bläſern und Pauken eingerahmt wurde, von Paul Kickſtat erklang eine „Choralandacht" in intereſſanter formaler Anlage: Von der Einſtimmigkeit gelangt der Komponiſt zu einem zweiſtimmigen Flügelhorn-Satz, zum begleiteten vierſtimmigen Chorſatz, ſchließlich zu umfangreicheren kontrapunktiſchen Gebilden mit Gegenſtimmen und Zwiſchenſpielen. Auch hier tritt der rein künſtleriſche Wert hinter dem praktiſchen Brauchtum zurück.

Nach dieſer Aufzählung der bemerkenswerteſten muſikaliſchen Ergebniſſe des Kirchenmuſikfeſtes möge zum Schluß nur noch ein kurzer Blick den Mitwirkenden gelten, die in ihrer Vielheit der Soliſten und Chöre ſich einer namentlichen Aufführung entziehen. Die bedeutendſten auswärtigen Gäſte waren der Thomaner-Chor aus Leipzig unter ſeinem hochverdienten Karl Straube, der als „Vater der Kirchenmuſik" und Wegbereiter der neuen deutſchen Kirchenmuſik apoſtrophiert wurde, dann der Bremer Domchor mit ſeiner Klangfülle und trefflichen ſtimmlichen Schulung unter Leitung von Kirchenmuſikdirektor Rich. Lieſche, der ausgezeichnete Dresdner Kreuzkirchenchor mit ſeinem bewährten Prof. Rudolf Mauersberger, ſchließlich der Magdeburger Domchor unter Kirchenmuſikdirektor Bernhard Henking, und die Hamburger Volksmuſikſchule unter Führung von Walter Kraft. Dazu kommen die Kantoreien verſchiedener Berliner Kirchen, der Hochſchulchor unter Prof. Dr. Fritz Stein, der Jugendchor der Hochſchule für Muſikerziehung unter Prof. Heinrich Martens, der Berliner Sing- und Inſtrumentalkreis, die Kurt Thomas-Kantorei, der Berliner Heinrich Schütz-Kreis unter Günther Arndt, der Grunewald-Kirchenchor mit Prof. Wolfgang Reimann, unter den Inſtrumentalvereinigungen ſah man das Orcheſter der Staatsoper, das Landesorcheſter, das Zernick-Trio, den Betheler Poſaunenchor unter Wilhelm Duve, ſchließlich die unzähligen Soliſten des Geſanges und des Orgelſpiels wie Prof. Günther Ramin, Prof. Heitmann, Prof. Friedrich Högner, Prof. Schneider, Hans Georg Görner, Dr. Martin Fiſcher, Gunthild Weber, Irmgard Reimann-Rühle, Hans Hoffmann, Paul Gümmer, Hans May, Günther Baum, Hilde Weſſelmann, Carola Görlich und viele, viele andere.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Während die zweite Septemberhälfte ohne nennenswerte Konzertereigniſſe verlief (das Konzert des Augsburger Singſchulchors unter Otto Jochum konnte ich leider nicht beſuchen), begann im Oktober eine Hochflut der Veranſtaltungen, die den auf ſich ſelbſt geſtellten Kunſtbetrachter mitunter in arge Bedrängnis brachte, wenn an einem Abend gleichzeitig drei Sinfoniekonzerte, vielleicht ſogar noch außerdem eine Opern-Erſtaufführung ſtattfanden. Ohne auf die Fülle der Soliſtenkonzerte einzugehen, deren Beſuch nahezu unmöglich iſt, obgleich hier Namen von bedeutendem Range locken, ſeien einige Hauptereigniſſe hervorgehoben.

Zweimal hatten wir den Beſuch auswärtiger Orcheſter zu verzeichnen. Auf ſeinem Siegeszug durch Deutſchland hatte das Auguſteum-Orcheſter bei ſeinem Berliner Konzert

ein neues Programm aufgestellt mit Rossinis Aschenbrödel-Ouvertüre, Beethovens Pastorale, Malipieros „Pausen des Schweigens", den „Till Eulenspiegel" und Respighis „Pinien von Rom". Der stürmische Beifall veranlaßte zur Zugabe des Meistersinger-Vorspiels. In diesen deutsch-italienischen Schöpfungen offenbarte sich Bernardino Molinari als Vollblut-Italiener, ohne jedoch die tiefe Beseeltheit der Beethoven-Sinfonie bei aller Realistik der Gewitterszene zu verkennen. Sein auf klangliche Abrundung bedachtes Schönheitsempfinden war auf weiche, gewinnende Linienführung eingestellt, der „Hirtensang" wirkte in der Zartheit der wundervoll klingenden Streicher geradezu vokal. Im Gegensatz zu der bemerkenswerten Einfachheit des Vortrags bei Beethoven stand die zündende Ausdrucksgewalt in den italienischen Werken etwa bei Rossini mit der klanglich sehr auffallenden Spannungsvorbereitung in der Stretta durch das Sub-Ponticello-Spiel der Streicher. Neben der beschwingten, klar gezeichneten Strauß-Sinfonie bildeten die beiden Gegenwartsschöpfungen besondere Höhepunkte. Malipiero in seinen sieben kurzen Klangbildern, die während des Krieges in einer „Schaffenspause" entstanden sind, ließ die Virtuosität des Orchesters mit seinen hervorragenden Bläsern in hellstem Glanz aufstrahlen. Respighi in seiner Farbigkeit und elementaren Kraft gab dem Dirigenten Gelegenheit, atemraubende Steigerungen bis zur physischen Grenze der Leistungsfähigkeit anzubringen. Das Konzert war für alle Besucher ein tiefes Erlebnis.

Das zweite auswärtige Orchester war im Gegensatz zu den römischen Gästen mit vielversprechenden jungen Kräften besetzt: das Essener Folkwang-Orchester, das unter seinem namhaften Dirigenten Anton Hardörfer eine Konzertreise nach Berlin und München anläßlich des zehnjährigen Bestehens der Folkwangschulen unternahm. Das Programm enthielt fast nur Werke des Folkwangkreises. Nach der Namensfeier-Ouvertüre von Beethoven, die mit größter Genauigkeit und Einheitlichkeit klangschön zum Vortrag gebracht wurde, ertönte Erich Sehlbachs kurze Orchestermusik in D mit scharf profiliertem thematischen Material in mitunter freier kanonischer Stimmführung. Ottmar Gerster spielte mit künstlerischer Gewandtheit sein Konzertino für Bratsche und Orchester, das über den Bachstil hinaus eine persönliche Sprache mit mancherlei harmonischen Härten findet. August Weweler war mit der Ouvertüre zu „Der Tod der Antigone" vertreten. Eine gute und achtenswerte Arbeit voll dramatischer Kraft und ethischem Wollen, wenn sie auch stilistisch hinter den Anforderungen unserer Zeit zurückbleibt. Das Konzert, das an das gut eingespielte und zuverlässig arbeitende Orchester hohe Anforderungen stellte, schloß mit Hermann Erpfs „Festlicher Fantasie" und einem Frühwerk von Ludwig Weber, dem Adagio aus der h-moll-Sinfonie in Brucknerscher Schwere der Gedanken und breiter Entwicklung dramatischer Themen, denen zweifellos ein seelisches Programm voll eindringlicher Stärke zugrunde liegt. In der Stimmführung und Akkordbildung erkennt man den heutigen eigenwilligen, frühreifen Schöpfer, den man gern häufiger auf dem Konzertprogramm antreffen möchte. Schade, daß seine sonstigen gehaltvollen Werke, so das „Christgeburtspiel" fast kaum noch erklingen.

Die gewohnten Reihen-Konzerte unserer Orchester begannen mit einem Sinfoniekonzert der Philharmoniker unter Eugen Jochum, der u. a. Höllers Frescobaldi-Variationen vorgesehen hatte. Das Landesorchester folgte mit einer Veranstaltung unter Fritz Zaun, der Kittelsche Chor spendete mit dem Philharmonischen Orchester Haydns Jahreszeiten unter seinem vorbildlichen Chorerzieher Bruno Kittel. Mitten im „Frühling" erlosch das Licht. Das Orchester spielte geistesgegenwärtig ohne die geringsten künstlerischen Schwankungen weiter, als wenn die Noten aus Leuchtschrift bestanden hätten, bis die Störung beseitigt war. Helene Fahrni, Walther Ludwig, Rudolf Watzke waren die trefflichen Solisten des Abends, der die Leistungen des Chors trotz der vorübergehenden Dunkelheit in hellstes Licht rückte.

Sehr rührig waren unsere Opernhäuser. Hans Friederici bescherte uns in der Staatsoper eine ausgezeichnete Neuinszenierung von Lortzings „Zar und Zimmermann", die einem lebensfreudigen, heiteren Herzen entstammte und in besonderen Einfällen voll Witz und Laune stets dem Geist des Schöpfers untertan blieb. Unter Robert Hegers sachkundiger Leitung ernteten namentlich Heinrich Schlusnus als Zar, Eugen Fuchs und Carla Spletter Stürme der Begeisterung. — Das „Deutsche Opernhaus" legte seiner Neuinszenierung des „Don Juan" die in der ZFM bereits behandelte Neuübersetzung von Hermann Roth zugrunde. Ohne das Für und Wider im Vergleich mit der unbedingt empfehlens-

werten Anheißer-Fassung nochmals abzuwägen, ist doch die textliche Neugestaltung der Mozart-Opern von einem so ungemein bedeutenden Wert, daß sich kein Theater der neuen Mozart-Bewegung verschließen sollte. Viele Zuhörer bekundeten mir erfreut: Heute haben wir den Text zum ersten Male richtig verstanden! Die von Generalintendant Rode selbst geleitete Inszenierung zeichnete sich durch einen lebensvollen, kräftigen Ton mit manchen realistischen Einzelheiten aus. Beispiel: Leporello ist gerade mit der Register-Arie beschäftigt, als sich hinter der Szene ein starkes Getrampel erhebt. Don Juan reitet mit freundlicher Miene hoch zu Roß über die Bühne und verschwindet in einer rückwärtigen Straßenflucht. Bei aller Würdigung der Verdienste, die sich Wilhelm Rode um sein Theater erworben hat, muß man gewisse Uneinheitlichkeiten in Kauf nehmen, die stilistisch befremdend wirken.

Generalintendant Tietjen leitete eine Neuinszenierung von Wagners „Tristan" in der Staatsoper. Diese Aufführung war ein absoluter Höhepunkt im Theaterleben, trotz einiger Eigenheiten der Regie, in denen Tietjen seine Persönlichkeit geltend macht. Ich finde, daß das Zelt im Laufe der letzten Jahre immer kleiner geworden ist. Während es zuerst im Sinne Wagners die gesamte Bühne ausfüllte, konnte man später die Segel über dem Zelt wahrnehmen, und nunmehr weist Tietjen dem Zelt überhaupt nur noch einen bescheidenen Teil der Bühne zu. Man sah rechts und links das Schiff mit dem Meereshorizont, die Mannschaft gruppierte sich fast seitlich vom Zelt, sofern sie es nicht vorzog, über dem Zelt in den Wanten herumzuklettern und Segelmanöver auszuführen. Im letzten Akt entwickelte sich eine wahrhaft männermordende Schlacht, als das hölzerne Burgtor (im Hintergrunde links) unter wuchtigen Axthieben zersplitterte und ein langes Gefecht die Szene fast beherrschte. Überraschend war die vollkommene Bartlosigkeit der Darsteller, Marke (der im zweiten Akt von links eintritt) sogar mit schwarzem oder kaum wahrnehmbar angegrauten Haupthaar. Karl Elmendorff steigerte als geborener Dramatiker der Seele die Dynamik des Orchesters, daß man fast vor neuen Klangwirkungen stand. Leistungen von einzigartiger Vorbildlichkeit boten Frida Leider als wahrhaft königliche Isolde, Margarete Klose mit ihrem glockenhaften Alt, Carl Hartmann, dessen Ausdrucksgewalt erschütterte, dazu Walter Großmann, Josef von Manowarda, Eugen Fuchs. Ein denkwürdiger Abend!

Sodann noch einige Erstaufführungen. Werke von Wagner-Regeny und Strawinsky erklangen an einem Ballettabend der Staatsoper. Das Strawinsky-Ballett „Der Kuß der Fee" behandelt das Schicksal eines Jünglings, dem eine Fee die Erkenntnis der himmlischen Liebe vermittelt, und ist ebenfalls dem Andenken an Tschaikowsky gewidmet. So liegt einer Tanzszene das Liedthema Tschaikowskys „Nur wer die Sehnsucht kennt" zugrunde. Der Komponist ist klanglich durchsichtig und unbeschwert in seiner Struktur, fesselnde Petruschka-Rhythmen in einem bäuerlichen Reigen und ein melodiefreudiger Walzer treten hervor. Die Vielseitigkeit Strawinskys auf seinem gewundenen künstlerischen Lebenswege ist erstaunlich. Dann gab es als Uraufführung ein Ballett nach Kleists „Der zerbrochene Krug", von Lizzie Maudrik sehr gewandt und anschaulich gestaltet mit vielen humorvollen Einzelheiten, etwa das Erwachen des Dorfrichters oder die Mistgabel-Attacke auf das bewußte Corpus delicti der Perrücke. Eigentümlich berührt die Musik, die vorwiegend auf rhythmischen Elementen aufgebaut ist und sich kurzatmiger Themen von bewußter Eintönigkeit und Erfindungslosigkeit bedient. Haben wir eine derartige motorische Musik nicht schon vor dem Umschwung bis zum Überdruß gehört? Hinter dieser Vertonung steht wahrhaftig nicht diejenige Künstlerpersönlichkeit, die wir in Wagner-Regeny erwartet haben.

Das Deutsche Opernhaus bot eine reizvolle kleine Ausgrabung: Marschners komischen Einakter „Der Holzdieb" (1825 in Dresden uraufgeführt). Dieses Werkchen ist echt deutsch in seiner musikalischen Anlage wie in dem herzerfrischenden Humor der Handlung: Ein junges Liebespaar kann nicht eher zusammenkommen, als bis der Nebenbuhler aus dem Wege geräumt ist. Er fällt einem lustigen Streich zum Opfer. Das Mädchen verleitet ihn, einen Pfingstbaum im Walde zu fällen, und ihr Liebhaber nimmt ihn als Holzdieb fest und läßt ihn nur nach einem Verzicht auf das Mädchen entkommen. Der natürlichen, gewinnenden Musik ist eine köstliche Jugendfrische eigen. Vorherrschend ist der Liedcharakter volkstüm-

lichster Art, die Marschners frühe Meisterschaft kennzeichnet, wie das Vogelliedchen der ersten Szene, bemerkenswert ist ein Quartettsatz mit individueller Behandlung der Stimmen, sowie das große Finale mit Chor und Tanz. Die von Alexander d'Arnals mustergültig geleitete Darstellung erfolgt im Rahmen einer herrlichen schwäbischen Landschaft (Paul Hafe-rung), und in den Hauptrollen bewährten sich Wilhelm Schirp, Tresi Rudolph, Hans Fidesser.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Bedeutungsvoll wurde die diesjährige Reihe der Städtischen Konzerte durch einen „Bruckner-Abend" eingeleitet und damit, im Gedenken an die Weihe der Büste des Meisters durch den Führer auf der Walhalla auch hier, wo schon früher als anderwärts die Größe dieses Meisters erkannt wurde, dessen Genius gehuldigt. GMD Prof. Eugen Papst bot eine straffe Wiedergabe des Tedeums, wobei sich im Soloquartett Gisela Derpsch, Hildegard Hennecke, beide aus Köln, dann Heinz Marten-Berlin und Wilhelm Hezel-Wiesbaden stilgerecht einfügten. Die großartige „Achte" beschloß den Abend, der ein durchaus festliches Gepräge trug. Wenige Tage später erschien an gleicher Stelle, in der Deutzer Messehalle das Augusteum-Orchester aus Rom unter seinem Gründer und Leiter Bernardino Molinari, um in Vivaldis, vom Dirigenten in Dresden aufgefundenem und bearbeitetem Konzert in a-moll wie in Haydns G-dur Sinfonie Nr. 13 sich in klassischer Musik als sattelfest zu erweisen, während Salviuccis „Sinfonia italiana" moderner Richtung und das nachromantische Notturno Martuccis vom zeitgenössischen Schaffen Italiens zeugten, in Debussys „Meer" der Zauber der Streicher (die gewiß vorwiegend im Besitz alter italienischer Instrumente sind) wie der Bläser wach wurde und Verdis Ouvertüre zur „Sizilianischen Vesper" dramatischen Schwung entfaltete. Die Gäste ernteten lauten Beifall und wurden von der Stadt Köln im Rathause eigens begrüßt und bedankt. — Ein Gastspiel aus anderem Bereich stellte ein Abend des Balletts des Zaren dar, welches alte Spitzentanzkunst („Sylphiden" und „Geist der Rose") wie neuere nationale Volksrhythmik („Verzauberte Liebe" nach de Falla und „Fürst Igor" von Borodin) in vollendeter Form zeigte. — Zwei weitere Gäste bedeutenden Namens besuchten uns, so Heinrich Schlusnus, der stimmlich wie musikalisch gleich hochwertig Lieder von Brahms, Strauß und Lothar, von Peschko begleitet, erklingen ließ und eine zahlreiche und dankbare Hörerschaft fand. Der in Deutschland ansässig gewordene Raoul von Koczalski, aus einem Wunderkind zum reifen Meister herangewachsen, gehört wie der eben genannte Sänger zu den regelmäßig Köln besuchenden und hier herzlich aufgenommenen Künstlern. Er bewährte erneut seine einzigartige Kunst des Chopinspiels. Im Schnütgenmuseum erschien das Münchener Gedok-Stubenrauchquartett, um nach neuerem schönen Kölner Brauch im Rahmen einer Sammlung alter Bilder Werke von Brahms und Dvořák erklingen, und die Münchener Sopranistin Marie Agathe Maechler streute Zilchers Marienlieder und Gesänge von Pfanner stimmungsfördernd ein. — Das einheimische Kunkelquartett begann seine Tätigkeit mit einem Abend, der eine kaum noch bekannte Kammersonate Buxtehudes und Werke Purcells sowie Bachs 6. Brandenburgisches Konzert in feiner Stiltreue brachte und durch Kantaten Buxtehudes, von Anni Bernards gesungen, bereichert wurde. Auch die rührige „Literarisch-Musikalische Gesellschaft" trat wieder auf den Plan und bot in einer von Otto Römer geleiteten Stunde Lieder und Hausmusik von Siegl, Othegraven und Unger, wobei sich wieder junge einheimische Kräfte bewähren durften, so Will Krewinkel und Friedel Frenz (Klavier), Franz Gillesen (Begleitung), Josefa Kastert (Geige) und Else Bollweg-Bartel (Alt). Stark war wieder die chorische Tätigkeit im Musikleben. Der Bund Deutscher Mädel veranstaltete auf dem Alten Markt ein Wettsingen, und der Chorkreis Köln im Reichsverband der gemischten Chöre gab unter seinem neuen Gauführer Prof. Stoverock eine großangelegte und stark besuchte sowie von zahlreichen Vereinen beschickte Tagung. Aus der Fülle der Vorträge seien nur eine Ansprache Prof. Dr. Hasses über die volksbildnerischen Werte des Chorgesanges sowie die Darbietungen der Bon-

ner Madrigalvereinigung, der Kölner Chorvereinigung, des Gürzenichchors, der Musikantengilde u. a. m. mit alter und neuer Musik hervorgehoben. Das Opernhaus öffnete seine Pforten mit einer „Tannhäuser"-Neueinstudierung von geladenen Gästen aus allen Volkskreisen, wobei die neue bauliche Gestaltung des Hauses erstmalig in Erscheinung trat. Der Reichssender Köln ließ in einem Sonderkonzert die neugeschaffene Orgel (Kalter-Essen) erklingen, wobei GMD Schulz-Dornburg Erpfs Bearbeitung einer Fantasie von Scheidt für Orchester vortrug. Stärksten Eindruck hinterließ das erste der von dem Genannten zusammen mit „Kraft durch Freude" gegebenen Volkskonzerte, die unter dem Motto „Wir schlagen eine Brücke" alte und neuere Meister paarweise zusammenstellen. Bach und Reger kamen zuerst an die Reihe, und höchst erfreulich war es, wie die Zuhörerschaft eifrig und begeistert nicht nur zuhörte, sondern darüber hinaus bei einer Kantate Regers mitsang. Bachs „Phöbus und Pan", eingeleitet durch eine kleine szenische Darstellung der musizierenden Familie des Meisters (Erich Rummel, Kläre Hansen, Robert Engel und Reinhard Fritzsche) mit namhaften Solisten, dann Regers Arie „An die Hoffnung" (Lore Fischer) und seine Mozartvariationen füllten in prächtiger Wiedergabe den Abend aus, der vom volkserzieherischen Standpunkt aus als vollgelungen bezeichnet werden durfte. Gedenkfeiern gaben P. H. Gehly zu Ehren Hummels und Helmuth Riethmüller zu denen Max von Schillings'. An neuester Musik hörte man ein Divertimento für Harfe und Flöte von Haletzki sowie Lieder dieses an der Hochschule für Musik herangebildeten jungen Musikers. Milli Engelmann-Gillrath (Sopran), Trude Hauskeller (Harfe) und R. Fritzsche (Flöte) waren mit Erfolg um ein gedeihliches Gelingen bemüht. Im Rahmen einer Grenzlandwoche gab es auch eine Stunde Kölner Komponisten mit Werken von Ernst Heuser, Heuken, Klavierimprovisationen von Riethmüller, eine Geigensuite von H. Lemacher, Lieder Otto Siegls. Mitwirkende waren hier wieder Fritzsche und Josefa Kastert, Erich Rummel, Hans Haaß (Klavier) und Johanna Maria Unkel (Alt).

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Gewandhaus.

Regers Vaterländische Ouvertüre bildete den festlichen Auftakt der dieswinterlichen Gewandhausspielzeit, deren Programmgestaltung den unverkennbaren Eindruck der Sorgfalt macht; offensichtlich ist vor allem das Bestreben, jene besonderen Möglichkeiten auszunutzen, die in der großen Zahl von achtzehn Konzerten beschlossen liegen. Neben vielen bekannten sinfonischen Werken kommen die fünf Klavierkonzerte Beethovens zur Aufführung; zu den üblichen Soloinstrumenten wie Orgel, Klavier, Violine und Violoncello treten Flöte, Oboe und Trompete mit je einem Solokonzert, wodurch nicht nur die solistischen Klangeindrücke abwechslungsreicher gestaltet werden, sondern auch Vertretern dieser Instrumente im Gewandhausorchester die begrüßenswerte Möglichkeit solistischer Betätigung gegeben wird. Das zeitgenössische Schaffen ist mit zehn Werken vertreten, die im Gewandhaus und meist auch in Leipzig noch nicht aufgeführt wurden. Zusammen mit den achtzehn Anrechtskonzerten zeugen sieben Kammermusikabende — mit leider nur einem zeitgenössischen Werk — sowie vier Sonderkonzerte von der führenden kulturellen Bedeutsamkeit des Gewandhauses, die sich schon in der beträchtlichen Zahl von insgesamt 29 Konzerten ausdrückt.

Mit diesem führenden Charakter des Gewandhauses verträgt es sich nun allerdings nicht, daß es die für jeden Brucknerkenner zweifelsfreien Ergebnisse der Bruckner-Gesamtausgabe glaubt übersehen zu können und der Öffentlichkeit heute noch die überholte, weil unmögliche alte Druckfassung der „Vierten" vorsetzt. Dem Kenner der Originalfassung gibt es einen Stich nach dem anderen, wenn er diese durch zahlreiche Zeitmaßverschiebungen künstlich nervös gemachte und im letzten Satz durch einen formzerstörenden Strich verstümmelte Sinfonie anhören muß — ganz abgesehen von den vielen verweichlichenden Instrumentationsänderungen. Hier handelt es sich schließlich nicht mehr darum, ob diese oder jene

Fassung den Ausführenden oder Zuhörern besser zusagt, sondern hier kommt es doch wohl darauf an, jenen künstlerischen Willen Bruckners zu erfüllen, der durch sein Testament (Überweisung der Originalpartituren an die Wiener Hofbibliothek) und den sachlich begründeten Entscheid bester Kenner des Brucknerschen Werkes klargestellt ist. Gerade eine Kulturstätte wie das Gewandhaus hat in einem solchen Fall nicht die Möglichkeit des subjektiven „So oder auch so", sondern die Verpflichtung, sich eindeutig — und deshalb vorbildlich für andere! — für die originale Gestalt einer Spitzenleistung der deutschen Musik zu entscheiden.

Besonders eindrucksvoll gerieten in den beiden ersten Konzerten Beethovens „Achte" in der Darstellung Hermann Abendroths und das Brahmssche Violinkonzert durch Georg Kulenkampff. Farbig und doch klar registriert spielte Günther Ramin Orgelwerke von Brahms. Die erste Kammermusik stand im Zeichen der Wiener Klassiker; Höhepunkt war hier Mozarts Kegelstatt-Trio dank der klanglich pikfeinen Wiedergabe durch Otto Weinreich, Willy Schreinicke und Carl Herrmann.

Noch vor dem ersten Anrechtskonzert lag die erste Sonderveranstaltung, die als festliches und viel beachtetes Ereignis ein Gastkonzert des römischen Augusteum-Orchesters unter Bernardino Molinari brachte. Größte Partiturtreue und peinliche Genauigkeit des Zusammenspiels sind für diesen Dirigenten und sein Orchester offenbar oberste Leitsätze der künstlerischen Wiedergabe. Bis ins Letzte ist die Einheitlichkeit der Bogenführung ausgearbeitet; Momentaufnahmen würden ergeben, daß jedes einzelne Instrument etwa der ersten Geigen in jedem Augenblick jeweils den gleichen Abschnitt des Bogens zur Tonerzeugung benutzt. Das ergibt bei einem Concerto grosso von Vivaldi aber eine bezaubernde Klangschönheit. Imponierend ist es, wenn der Dirigent sich bei Paganinis von ihm für Orchester bearbeiteten „Perpetuum mobile" um das virtuose Schwirren der ersten Violinen, die wie ein Instrument spielen, gar nicht mehr kümmert, sondern sich lediglich der Begleitung durch die anderen Stimmen zuwendet. Das Rondo einer Haydn-Sinfonie wird bei solch orchestraler Feinarbeit geradezu ein glitzernder Springquell, die schwierige Partitur von Debussys „La mer" lichtet sich zu kristallener Klarheit auf. Die italienischen Gäste führten mit Werken von Martucci und Salviucci auch in das neuere Schaffen ihrer Heimat ein; diese Werke sind allerdings weniger von besonders erfinderischer Thematik als vielmehr vom Wohlklang des ausführenden Orchesters getragen. Wie schon am Anfang des Konzerts mit den Nationalhymnen Deutschlands und Italiens, so trafen sich auch am Schluß mit Verdis Vorspiel zur Oper „Die sizilianische Vesper" und Wagners „Meistersinger"-Vorspiel Werke, in denen die besondere musikalische Haltung eines jeden Volkes wohl klar zum Ausdruck kommt, die aber auch einen harmonischen Zusammenklang ergeben, und für diese symbolische Gestaltung des Programms und seiner Zugaben sind wir dem italienischen Meisterorchester und seinem hervorragenden Leiter besonders dankbar.

Chormusik.

Der Städtische Singschulchor Augsburg besuchte unter seinem Leiter Otto Jochum auch Leipzig, und wer das Werk Albert Greiners noch nicht kannte, fand damit erwünschte Gelegenheit, den Singschulgedanken an der Stelle auf seine Stichhaltigkeit zu prüfen, wo er sich endgültig bewähren muß: in dem Chor, dessen Angehörige durch die Stimmbildungsarbeit der Singschule gegangen sind. Schlagender und überzeugender konnte der Nachweis für die Richtigkeit des Singschulgedankens aber auch gar nicht geführt werden wie durch diesen Augsburger Chor, der mit seiner Klangschönheit, Diszipliniertheit und Deutlichkeit der Aussprache eine vollendete Leistung bot, die weithin als Vorbild dienen kann. Überlegt man sich außerdem, daß es sich hier um keinen täglich übenden Berufschor handelt, sondern um Volksgenossen, die ebenso freiwillig zu ihrer wöchentlichen Singstunde gehen wie zahllose andere Mitglieder von Chorvereinen, so läßt sich ermessen, welch eine hochstehende musikalische Volkskultur in dem musikliebenden deutschen Volk möglich wäre, wenn die Augsburger Arbeitsweise und Aufbaumethode möglichst allgemein würden. Diese Feststellung bedeutet durchaus keine Minderbewertung unserer vielen Chorvereine, die von sich aus ja tun, was sie irgend können. Aber durch die Leistungen dieses Augsburger Singschulchores wird

doch ein Hochziel musikalischer Volkskultur aufgestellt, das der kulturellen Bedeutung der deutschen Chormusik noch ganz andere Möglichkeiten eröffnet als sie gegenwärtig bestehen.

Um aufführungswürdige und stichhaltige Werke brauchte eine derart allgemeine musikalische Volkskultur nicht verlegen zu sein, denn immer mehr stellt das zeitgenössische Schaffen derartiges heraus. Den besten Beweis dafür, wie fest eine echt volkhafte, von jeder betonten Konjunkturtüchtigkeit freie Haltung im Musikschaffen der Gegenwart bereits verankert ist, bildet Hermann Grabners großes Chorgemeinschaftswerk „Segen der Erde", das als gewichtiger Beitrag zur Gaukulturwoche seine hiesige Erstaufführung erlebte. Über diese Schöpfung zum Lob des Bauernstandes wird noch besonders zu berichten sein, denn damit ist die deutsche Chormusik großen Stiels nicht nur um eine gültige Leistung ersten Ranges bereichert worden. Mit einer geradezu nachtwandlerischen Sicherheit ist vor allem die maßlos schwere Aufgabe gemeistert, in einem umfangreichen Werk die in der musikalischen Hochkunst üblichen Gestaltungsmittel so sinnvoll anzuwenden, daß das Musikempfinden auch des einfachen Mannes jederzeit ohne Hemmungen angesprochen wird. Dabei bleibt das Werk auch für den anspruchsvollen Musikfreund immer fesselnd und beglückend, da seine Hintergründigkeit und seelische Mannigfaltigkeit hohen Anforderungen standhält. Bei all ihrer Reife und Größe ist der Schwierigkeitsgrad dieser Chorfeier doch so gehalten, daß sie nicht nur wenigen Spitzenchören vorbehalten bleibt, sondern auch dem ernsthaft arbeitenden Chor der Mittel- und Kleinstadt erreichbar ist. Kurzum: Dieses Werk ist in jedem Betracht eine entscheidende Leistung der zeitgenössischen Musik, und es wird noch genauer zu begründen sein, warum. Otto Didam vermittelte es mit der Neuen Leipziger Singakademie, der Chorgemeinschaft Wurzen und einem Volksschulchor in einer ganz ausgezeichneten Wiedergabe; er hat offenbar das richtige innere Verhältnis zu der elementaren Kraft dieser Musik, und hätte neben dem trefflichen Baßsolisten Ewald Böhmer eine zureichende Sopranistin gestanden, so wäre die Freude vollkommen gewesen.

Auch wenn man berücksichtigt, daß Johann Nepomuk David in seiner Kantorei des Landeskonservatoriums nur mit Musikstudierenden arbeitet, ist der hohe Leistungsstand immer wieder beachtenswert, den er seinem Chor zu verleihen weiß. Dieses kultivierte Singen kam in einer geistlichen Abendmusik diesmal Davids eigener Motette „Ich wollt, daß ich daheime wäre" zugute; das wunderbare Werk erschloß sich unter der eindringlichen Leitung des Komponisten in seiner ganzen grenzenlosen Innerlichkeit. Der Bachausdeutung Davids würde man ebenfalls folgen können, wenn sie nicht noch immer mit der Neigung behaftet wäre, Einzelheiten durch affektvolle Überbetonungen zu stark hervorzuheben und dadurch eine gewisse Unruhe in den großlinigen Verlauf einer Motette zu tragen. Soweit Bach Einzelheiten hervorzuheben wünschte, hat er dies durch die Satztechnik schon kenntlich gemacht, es bedarf dann keiner besonderen Anstrengung durch die Ausführenden. Was würde man wohl sagen, wenn man in der Fensterreihe eines gotischen Domes plötzlich das eine oder andere Bild einige Meter vorrückte und dadurch den Raumrhythmus störte? Ganz ähnlich wirken aber diese affektvollen Drücker auf Einzelheiten einer Bachschen Motette. Davids Darstellung von Buxtehudes „Missa brevis" war trotz stärkster innerer Gespanntheit frei von solchen subjektiven Zutaten. Warum dies nicht bei Bach? — Walter Zöllner spielte an diesem Abend Bach und Buxtehude überzeugend; Davids Choralpartita „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" dagegen zerfiel durch die überlangsamen Zeitmaße zu sehr, zu dicke Registrierung machte auch die Mittelstimmen des zweiten Teiles unkenntlich.

Außerhalb des Repertoires.

Die deutsche Sprache bezeichnet mit Fremdworten manchmal Dinge, die einen Doppelsinn haben, und nicht immer einen erfreulichen. Versteht man unter „Repertoire" die Summe jener anerkannten Meisterwerke, deren Pflege das Rückgrat des öffentlichen Musiklebens bildet, so kann man dieses Fremdwort sinnvoll etwa mit „Fester Werkbestand" übersetzen. Wirkt sich die Pflege des Repertoires jedoch dahingehend aus, daß man sich allzu bequem auf die immer wiederholten bekannten Werke beschränkt und sich zu wenig um die anderen reichen Schätze der Musik bekümmert, so bekommt das Wort „Repertoire" einen ziemlich faden Beigeschmack

und man überfetzt es lieber nicht. Vor allem das Mufikleben einer Großftadt wird man fich auch daraufhin anfehen, ob es weniger bekannte Werke ans Licht zieht und dadurch die an fich notwendige, jedoch nie zu übertreibende Pflege des feften Werkbeftandes finnvoll erweitert. Hier wirken vor allem die Veranftaltungen im „Gohlifer Schlößchen", dem „Haus der Kultur", in diefem Sinne. Da gab es beifpielsweife eine fchöne Morgenfeier mit Werken von Zeitgenoffen und Vorläufern der Wiener Klaffiker (Afplmayr, Wilhelm Cramer, Abt Vogler, Johann Zach); das Mitteldeutfche Kammerquartett fpielte fie fauber und belebt. Da gab es weiterhin eine „Kammermufik mit Gitarre", bei der man u. a. reizvolle Werke von Diabelli und Giuliani fowie zierliche Lieder mit Gitarre von Weber hörte; Elfriede Götze fang fie fehr anfprechend. Da mufizierte ein Zupforchefter mit großer Hingabe an die Sache. Da erweckte Walter Zöllner die alten Tafteninftrumente des Haufes zu klingendem Leben; auch die Bachfchen und Händelfchen Klavierfuiten liegen durchaus „außerhalb des Repertoires", da fich die Pianiften um diefe Werke kaum kümmern und von Bach höchftens überflüffige Bearbeitungen fpielen. Umfo herzerfrifchender wirken dann aber auch diefe Meifterwerke in dem kerzenfchimmernden Oeferfaal des Schlößchens. Schließlich ift es auch eine fehr feltene, aber erfreuliche Sache, Cellofonaten zu hören, wodurch Auguft Eichhorn und Anton Rohden als willkommene Abwechflung im Getriebe der Soliften-Abende wirkten.

Außerhalb des Repertoires griff das Neue Theater mit Hermann Reutters Ballett „Die Kirmes von Delft", das in einem Ballettabend zur hiefigen Erftaufführung kam. Man tat damit einen glücklichen Griff, denn diefe feingearbeitete, dabei volkstümliche Ballettmufik hat ziemlich begründete Ausficht, fich jenem „feften Werkbeftand" der Ballette eingliedern zu können, in dem Manuel de Fallas „Dreifpitz" bereits eine Heimftätte befitzt. Auch diefem Werk ließ das Opernballett unter Erna Abendroth eine gelungene tänzerifche Ausdeutung zuteil werden. Wenig glücklich war lediglich das Unterfangen, Debuffys „Kleiner Suite" eine Tanzhandlung überzuwerfen, wodurch fich zwifchen den zarten Paftellfarben der Mufik und den Vorgängen auf der Bühne doch einige fchwer zu überbrückende Gegenfätzlichkeiten auftaten.

Wiener Mufik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper hat die Salzburger „Euryanthe" nun auch in ihr Wiener Haus verpflanzt. Das Neuartige diefer, ihrer Zeit weit vorauseilenden Mufik ift, wenn ihr auch die dramatifche Schlagkraft des „Freifchütz" abgeht, von fo einfamer Großartigkeit, daß es fich immer lohnen wird, diefe Oper, trotz des verlorenen und für uns unmöglich gewordenen Textbuches, hervorzuziehen; ftellt fie doch gleichfam in mehr als einer Hinficht den Übergang vom „Freifchütz" zum „Lohengrin" dar. Es ift bedauerlich und eigentlich faft zu verwundern, daß fich noch kein wirklich dichterifch und mit Fantafie begabter Überarbeiter gefunden hat, der zu diefer unerhört fchönen und packenden Mufik, die noch dazu in der fpezififchen Dramatik ihres Ausdrucks einen einheitlichen und ganz befonderen Stil für fich darftellt, eine neue Handlung erfunden hätte: fie müßte freilich in Wirklichkeit ganz frei und neu erfunden werden, könnte fich aber wohl der pfychologifchen Ausdeutungsmöglichkeiten bedienen, die eben diefe „Euryanthen"-Mufik fo offenbar darbietet. Denn diefe Mufik fpricht ja, fie ift nicht bloße Form, nein, und eben diefe innere Sprache müßte ein Dichter vernehmen können und aus ihr heraus und auf ihren immanenten Stimmungen aufbauend ihr ein dramatifches Gefchehen unterlegen, das uns von den überholten wäfferigen Lächerlichkeiten des alten Textbuchs befreit und fo auch die Würde diefer einzigartigen Mufik rettet. Nur fo auch könnte fie auf die Dauer für die Bühne gewonnen werden. Es wäre das eine dankenswerte Aufgabe für einen deutfchen Dichter, der, indem er fich hier der Mufik unterordnet, zugleich der Bühne ein größtes Werk eigentlich erft fchenkt. — Indeffen, auch in der urfprünglichen, wenngleich textlich fo fragwürdigen Geftalt gehört eine Aufführung diefes genialen Werks zu den Pflichten einer ernften Opernbühne. Und wir wollen unfrer Opernleitung Dank dafür fagen, daß fie es tat. Das Hauptverdienft daran gebührt unftreitig Bruno Walter, der mit ganzer Seele am Werk ift und darin eine hervorragende Dirigentenleiftung

vollbringt. Maria Reining und Kerstin Thorborg, Karl Friedrich und Alexander Sved verkörpern die agierenden Hauptgestalten, denen sich noch Herbert Alsen in der weniger dankbaren Rolle des Königs anschließt. Daß das darstellerische Moment bei ihnen allen hinter dem gesanglichen zurücktritt, mag wohl in der Problematik der Bühnen-Handlung selbst seinen Grund haben.

Auch Straußens „Arabella" kam, nach längerer Pause, die durch den Tod Richard Mayrs als eines der Hauptdarsteller bedingt war, zu Beginn dieser Spielzeit wieder ins Repertoire. Die Oper ist uns besonders wegen des prächtigen und frischen I. Aktes wertvoll, während die breite Anlage des II. (mit der so überflüssigen Episodenfigur der gänzlich verunglückten Fiakermilli) und die Länge des III. Aktes, die die schöne letzte Szene des Liebespaares viel zu weit hinausschiebt, die Gesamtwirkung in bedauerlicher Weise abschwächen. Der genießende Musikfreund hält sich, heute wie ehedem, an die schönen Einzelheiten, an denen auch dieses Werk reich ist, und schwelgt in den milden Wohlklängen dieser routinierten Partitur. Daß unser Opernorchester selbst mitschwelgt und vielleicht mehr hergibt, als für das Verständnis der Gesänge vorteilhaft wäre, ist ihm kaum zu verübeln, zumal der neue Kapellmeister der Oper, Herr Wolfgang Martin, zwar strenges Maß in den Tempi hält, ohne aber den Überschwang der Musizierfreude im Orchester eindämmen zu können. Die Besetzung der Reprise ist hervorragend. Vor allem wieder durch Maria Reining in der Titelrolle und Alfred Jerger als ihren Partner Mandryka, ein stimmlich ungemein fesselndes und schauspielerisch überzeugendes Paar, das unser Interesse vom Anfang bis zum Schluß festhält. Zur Besetzung aber sei mir eine prinzipielle Frage gestattet: Maria Gerhart mit der Figur der Fiakermilli für die ihr unbegreiflicherweise sonst einfach entzogenen großen Koloraturpartien entschädigen zu wollen, beweist mehr als Kurzsichtigkeit der Opernleitung; aber dieser vollendeten Gesangskünstlerin (vielleicht der vollendetsten, die die Oper heute besitzt) geben auch die spröden Koloraturen dieser Fiakermilli nur Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen und leuchten zu lassen — wer wäre ihnen auch sonst gewachsen neben der Gerhart?

Felix Weingartner dirigierte als Gast den „Lohengrin"; ein zweiter Gast des Abends, August Seider von der Leipziger Oper, sang den Lohengrin, sicher und gut. Neu besetzt war der Heerrufer durch den der Oper jüngst verpflichteten und vielversprechenden Bariton Franz Worff. Auch einen gastierenden Tannhäuser hatten wir, Herrn Albert Seibert aus Frankfurt am Main, der für den erkrankten Eyvind Laholm mit den großen Qualitäten seiner Heldenstimme glücklich einsprang. Diese Aufführung leitete Hans Knappertsbusch als Gastdirigent, und schon dadurch hob sie sich hoch über das Mittelmaß: die Stimmen der Sänger können sich unter seiner Stabführung vollkommen frei und schön entfalten und an temperamentvoller und dabei doch partiturtreuer Ausdeutung der Musik läßt Knappertsbusch nichts zu wünschen übrig. Warum er nicht an die Wiener Oper gebunden wird?

Mit einem stärksten Eindruck hat das Konzertleben der neuen Spielzeit begonnen: durch den ersten Abend, den Dr. Karl Böhm an der Spitze des Orchesters der Wiener Symphoniker im Konzerthaus leitete. Der Abend war noch besonders ausgezeichnet durch zwei Umstände: einmal durch die solistische Mitwirkung von Gaspar Cassadó, dessen alles überragendes und ergreifendes Spiel den Höhepunkt eines von tiefstem Verständnis und restloser Erfassung erfüllten zeitgenössischen Virtuosentums bedeutet, und zweitens durch die Wiener Erstaufführung von Pfitzners letztem Werk, dem Cellokonzert in G-dur, op. 42. Diese letzte Hochblüte der Romantik, deren Kenntnis uns so lange vorenthalten wurde, hat bei uns in Wien, wo Pfitzner wohl seine treuesten, ältesten und leidenschaftlichsten Anhänger hat, einen wahren Sturm von Begeisterung und dankbarer Aufnahme erlebt, die zugleich auch der einzigartigen, auf innigstes Zusammenspiel zwischen dem Einzelspieler und dem Orchester, bezw. seinem großartigen Leiter, beruhenden, restlos beglückenden Wiedergabe zuzuschreiben sind. Das Werk selbst, schon in seiner Anlage eine Schöpfung sui generis und mit nichts vergleichbar, versetzt uns mit seiner wundersamen gesanglichen Thematik wie mit der harmonischen Unterführung sogleich mitten in jene, nur bei Pfitzner zu findende wehmutsvoll-schwärmerische Stimmung, die er schon in seinem op. 1, der berühmten Cellosonate, anzuschlagen verstand, und die in seinen letzten Schöpfungen, wie etwa im 2. Streichquartett oder im „Herz", unsre Empfindung in ihrer tiefsten Tiefe aufzurütteln und zu besänftigen geeignet ist, — ein Werk

des Genius, das aller Beschreibung und aller Kritik spottet, weil sie es in seiner einsamen Höhe niemals erreichen kann. Cassadó spielte vor dem Pfitznerschen das Webersche Cellokonzert, d. h. jenes Werk, das er aus dem ursprünglichen Klarinettenkonzert op. 74 so geschickt und klangsprühend für Cello überarbeitet hatte; an die Spitze des Abends hatte Dr. Böhm die Ouverture zum „Oberon“ gestellt — wiedergegeben in einer packenden und den Hörer wahrhaft mitreißenden Weise. Den Abschluß des Konzertabends bildete dann die 1. Sinfonie von Brahms — alles zusammen genommen ein verheißungsvoller Anfang für den beginnenden Wiener Konzertwinter, wie er schöner und erfreulicher nicht gedacht werden kann.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Georg Amft † (Juli-Heft 1937).

Aus den seinerzeit angeführten Silben waren folgende Worte zu bilden:

1. Noire
2. Urhan
3. Resonanz
4. Wolkow
5. Orgelempore
6. Dalayrac
7. Irdisches Glück
8. Elegie
9. Florestan
10. Es glänzt der Mond
11. Rabani
12. Trombone
13. Ivogün
14. Grenzen der Menschheit
15. Kufferath
16. Euthia
17. Imbert
18. Tobias
19. Hegyesi
20. Ouverture
21. Essipow
22. Hale
23. Edlinger
24. Reinbrecht

deren Anfangs- und Endbuchstaben, von oben nach unten gelesen, Robert Schumanns Wort ergeben:

„Nur wo die Fertigkeit hoeheren Zwecken dient, hat sie Wert“.

Die Teilnahme an dieser Aufgabe war besonders rege: wohl zunächst deshalb, weil sie inzwischen zu einem Abschiedsgruß eines unserer eifrigsten Rätselfreunde wurde, der leider — wie seinerzeit bereits mitgeteilt — nun aus unserer Mitte genommen ist. Zudem führte die Beschäftigung mit der Aufgabe zu einer der Lebensweisheiten „unseres“ Robert Schumann, was in vielen schmückenden Beigaben seinen Niederschlag fand.

Aus der Reihe der richtigen Einsendungen entschied das Los:
den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Studienrat Erich Lafin, Greifenberg i. P.;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Amadeus Neßler, Leipzig;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Elly Arnau, Berlin, und
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Ella Binding, Frankfurt/M. — Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden — Ernst Schumacher, Emden — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz.

An Sonderprämierungen fügen wir an: einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— für Rektor R. Gottschalk-Berlin, dessen Verse für sich selbst sprechen sollen:

Die Davidsbündler.

Florestan.
Krieg sei erklärt dem alten Zopf,
laßt die Perücken fliegen!
Philister nehmen wir beim Schopf;
was krank ist, muß erliegen.

Laßt Töne perlen frisch und frei
in munteren Kaskaden!
Was ihr dem Ohre bringt, das sei
mit Geist und Witz geladen!

„Allegro“, „Presto“ ist mein Fall.
Laßt flink die Finger gleiten!
Wir gehen mit Trompetenschall
entgegen neuen Zeiten.

Eusebius.
Ich liebe mir das sanfte Spiel,
das an das Herz sich wendet,
das linde Tröstung hat zum Ziel
und nicht durch Technik blendet.

Wenn ein „Adagio“ erklingt,
fühl' ich mich wohlgeborgen;
des „Largos“ ernst Sprache singt
hinweg die Alltagssorgen.

Der schnellen Läufe Glanz und Prunk
ist nur der Ohren Speise;
dem Herzen ist ein Labetrunk
die stille, sanfte Weise.

Meister Raro.
Den Träumer und den Brausekopf —
soll man sie loben, schelten?
Ein jeder kocht in seinem Topf,
läßt nicht den andern gelten.

Das ist nicht klug. Gebt euch die Hand!
was wollt ihr nutzlos streiten?
Es hat, wie männiglich bekannt,
ein jedes Ding zwei Seiten.

Ich lieb' es, wenn im raschen Fluß
die Tönewellen rauschen,
und kann mit innigem Genuß
der zarten Weise lauschen.

Es kann die Fertigkeit allein
nicht Hochgefühle wecken;
nur mit Empfindung im Verein
dient sie auch höher'n Zwecken.
R. Gottschalk, Berlin.

Ferner für den sauber gearbeiteten Sonatensatz für Violine und Klavier von Oberlehrer Martin Georgi-Thum i. Erzgeb., den vierstimmigen Chor mit Klavierbegleitung von Oberstudiendirektor Carl Rorich-Nürnberg, dem die Vertonung dieses an sich nicht poetischen Spruches vortrefflich und wirkungsvoll glückte, und für das Streichquartett d-moll von KMD Richard Trägner-Chemnitz, das in schönem Einklang steht mit Walter Raus Worten auf S. 1138 unseres Oktoberheftes: „Es ist als ob Robert Schumann dem Lutherkantor die Feder geführt habe, als sich dieser seine Kammermusik von der Seele schrieb.“ Wir freuen uns ganz besonders, zu einem kleinen Teil mit Anreger zu dem vorliegenden, so glücklich vollendeten Streichquartett gewesen zu sein!

Ein Sonderpreis im Werte von je Mk. 6.— gebührt den Einsendungen von Studienrat Ernst Dahlke-Stralsund (Versuch einer Vertonung des Lösungswortes als Sopran-Arie); Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. (Huldigung „An Schumann“); Lehrer Fritz Hoß-Salach (eine flotte Zeichnung, die das Gegenteil der „Höheren Zwecke“ dartut); Lehrer Rudolf Kocea-Wardt (ein inniger „Nachruf für Georg Amft“ für Violine und Klavier); KMD Arno Laube-Borna b. Leipzig (ebenfalls eine Huldigung an Robert Schumann in Versen); Hans Kautz-Offenbach (Streichquartett auf Themen von Schubert, Brahms und Hugo Wolf, das neuerdings seine bereits erwiesene Fertigkeit in der Bearbeitung von Meister-Themen erweist); Studienrat Ernst Lemke-Stralsund (ein „Romantisches Intermezzo“ für Klavier, ein Zwiegespräch zwischen Robert Schumann und Clara Wieck, dem die musikalische Auswertung der in den beiden Namen enthaltenen musikalischen Buchstaben zugrunde liegt); Kantor Max Menzel-Meißen (geschickte Verarbeitung der musikalischen Buchstaben des Lösungswortes für Sopran und Tenor); Lehrer Josef Schuder-Kötzting (Bearbeitung einer böhmischen Volksweise zu einem wirkungsvollen vierstimmigen Männerchor „im Geist des Schumann-Wortes“) und für die Verse von Theodor Röhmeyer-Pforzheim.

Einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— erhält ferner Rudolf Töpfer-Eisenach für seine Verse auf die Rätselaufgabe.

Richtige Lösungen gingen uns weiter noch zu von:

Elfriede Ahes, Jena — Carl Ahns, Jena —

Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Gerda Bornstedt, Hamburg — Prof. Georg Brieger, Jena — Frau Lehrer Brieger, Saarau, Kreis Schweidnitz —

Anneliese Gibhardt, Jena — Gertrud Grau, Jena —

Adolf Heller, Karlsruhe — Walter Heyneck, Leipzig — Schwester Lotte Hollenbach, Blankenburg/Th. — Erika Hoyer, stud. mus. et phil., z. Zt. Lyck/Ostpr. —

Leni Idelberger, Solingen — Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —

Grete Katz, Hagen i. W. — Margot Kupfer, Berlin —

H. Okfas, Budwethen, Kreis Tilsit-Ragnit —

Kurt Sipeer, Arbeitsmann, Stolberg a. Harz —

Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianist, Hagen i. Westf. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/Lahn — Nora Schönfeldt, Berlin-Charlottenburg — Otto Schulz jun., Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. —

Muſikaliſches Buchſtaben-Preisrätſel.

Von Karl Schlegel, Recklinghauſen.

1											
2							3				
4							5				
6								7			
8						9					
10						11					
12						13					
14										15	
				16					17		
		18							19		
			20								
21											

In die Quadrate ſollen fortlaufend in wagerechter Richtung von 1 ausgehend Buchſtaben eingetragen werden (ch und st = 1 Buchſtabe). Die Diagonalen von links oben nach rechts unten und von links unten nach rechts oben nennen einen großen deutſchen Tonmeiſter und eins ſeiner volkstümlichſten Werke.

1. Fürſtl. ſchwarzburg. Hofpianiſt, Schüler von Liſzt
2. Muſikſchriftſtellerin, bekannt unter einem Pſeudonym
3. Bedeutender zeitgenöſſiſcher Dirigent und Komponiſt
4. Von Beethoven ſehr geſchätzter Muſikſchriftſteller
5. Hervorragender Komponiſt (†)
6. Cubaniſcher Tanz
7. Verfaſſer einer Beethoven-Biographie
8. Der univerſelle Meiſter feinſten Klangſinnes
9. Ausgezeichneter Orgelſpieler (†)
10. Einſt gefeiertes Mitglied d. Wiener Hofoper
11. Bedeutender zeitgenöſſiſcher Dirigent
12. Gründer der Mannheimer Tonſchule
13. Dramatiſche Sängerin (Mezzoſopran)
14. Mit großer Kraft ausgeführtes staccato
15. Orcheſtermuſiker
16. Schwingungen elaſtiſcher Körper
17. Der Sarabande ähnlicher Tanz im Tripeltakt
18. Trugkadenz
19. Frühmittelalterliche Notenſchrift
20. Berühmter Dirigent und Komponiſt
21. Hervorragender Bühnenſänger der Dresdener Oper (†)

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Februar 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

E. Ackermann: Zum Flöten und Singen. Volks- und Kinderlieder, Marsch- und Tanzweisen, bearbeitet f. 2 Blockflöten. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Kurt Atterberg: Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Henk Badings: Sonatine f. Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

L. van Beethoven: Kleine Tänze f. Klav. Herausgegeben von Martin Frey. Rm. 1.20. B. Schotts Söhne, Mainz.

Willy Burkhard: Der 93. Psalm f. einstimmigen gem. Chor und Orgel, Werk 49. Rm. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Erwin Dressel: Ouverture zu einem Märchenspiel f. Orchester, Werk 47. Ries & Erler, Berlin.

Hubert Eckartz: Zwei Lieder (Georg Zemke) für Männerchor und Bläser. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Walther Eßner: Spielbuch für Streicher. Originalkompositionen für 2 bis 4 Streichinstrumente. Abteilung I—V. Rm. —.90, Rm. 1.80, Rm. 1.20, Rm. 1.20, bzw. Rm. 2.—. Fr. Portius, Leipzig.

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe: Thematisches Verzeichnis. 54 S. Eine begrüßenswerte Zusammenstellung der Themen aller in der Partitur-Ausgabe aufgenommenen Werke aus den Bereichen der Vokal-, Orchester- und Kammermusik.

Franz Farga: Salieri und Mozart. 264 S. gr. 8°. Geb. Rm. 6.—. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart.

Martin Frey: Im Flug. 4×7 melodische Etuden für den ersten Klavier-Unterricht. B. Schotts Söhne, Mainz.

Martin Frey: Im Schatten von Bach. Gesammelte Klavierwerke von Graupner, Grünewald, Hasse u. Telemann. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Martin Frey: Meister des musikalischen Barock. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Heinrich Frieling: Harmonie und Rhythmus in Natur und Kunst. 152 S. 21 Abbildungen. Leinen Rm. 4.80. R. Oldenbourg, München.

Karl Ganzer — Ludwig Kußhe: Vierhändig. 168 S. mit 1 Abb. 8°. Geb. Rm. 4.80. Ernst Heimeran, München.

Hans Gebhard: Sonatine für Klavier, Werk 24a. Rm. 2.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hans Gebhard: Sonate für Klavier in a. Werk 26. Rm. 2.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

F. J. Giesbert: Schule für die Altblockflöte in f, zugleich Duettbuch für Schüler und Lehrer. Rm. 3.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Josef Gürtner: Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen. 311 S. Rm. 2.20. Rudolf M. Rohrer, Brünn.

Rudolf Hägni — Alfred Keller: Besuch im Schlaraffenland. Ein Spiel für Kinder mit 2 Flöten, 2 Geigen, Cello, Kinderchor und Klavier. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Joseph Haydn: Leichte Tänze f. Klavier. Herausgegeben von F. Giesbert — M. Frey. Rm. 1.20. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hermann Henrich: Frühlingsfeier. Eine Kantate für Sopran- und Bariton-Solo, gem. Chor, großes Orchester und Orgel, nach Worten von Klopstock, Werk 31. Rm. 6.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Walter Höckner: Unbekannte Streichtrios alter Meister, Heft I und II. Fr. Portius, Leipzig.

James Jeans: Science and music. University Press, Cambridge.

Walter Jentsch: Vier Bilder für eine mittlere Stimme und Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Walter Jentsch: Fünf Klavierstücke op. 9. Ries & Erler, Berlin.

Friedrich Kammerer: Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9. 172 S. Rm. 12.50. Rudolf M. Rohrer, Brünn.

Julius Klaas: Sieben Lieder (Hermann Löns) für eine Singstimme und Klavierbegleitung, Werk 45. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Armin Knab: Lindegger Ländler für Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Kurt Lißmann: Erntedanklied der Deutschen für Männerchor und Kinder- oder Frauenchor. P. J. Tonger, Köln/Rh.

G. F. Malipiero: Vier Inventionen für Orch. Ernst Eulenburg, Leipzig.

René Matthes: Die beste Zeit. Alte Weisen und neuere Volkslieder zum Singen und Spielen. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Alois Melichar: Wiener Impressionen. Vier Stücke für großes Orchester. Orchester-Partitur. Ufaton-Verlag, Berlin.

Alois Melichar: Baron Neuhaus-Suite. Orch.-Partitur. Ufaton-Verlag, Berlin.

Rudolf Moser: Sieben Lieder für eine hohe Stimme und Klavier. op. 14. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Walter Niemann: Präludium und In moto perpetuo, für Harfe übertragen von Theodor Menzel. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Ernst Pepping: Sonate I und II. Je Rm. 3.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Robert Peffenlehner: Vom Wesen der deutschen Musik (Band 53/54 der Reihe „Von deutscher Musik"). 193 S. mit 1 Bild. Geh. Mk. 1.80, Ballonleinen Mk. 3.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Johann Joachim Quantz: Trio für Viola d'amore und Klavier mit Vc. ad libitum, bearbeitet von Cor Kint. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Kurt Rasch: Konzert für Orchester. op. 25. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Heinrich Kaspar Schmid: Freut euch des Lebens. 20 deutsche Volkslieder für Klavier zu 4 Händen. Werk 93. Rm. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Heinz Schubert: Fantasia und Gigue für zwei Violinen, Viola und Vc. Taschenpartitur Rm. 1.20, Stimmen Rm. 5.—. Ries & Erler, Berlin.

Karl Schüler: „Totenamt" für einen Sprecher, 2st. Chor, Sopran- und Baß-Solo nach Belieben, Geige, Orgel u. Gemeinschaftsgesang. Werk 30. Partitur Rm. 3.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Eugenie Schumann: Robert Schumann. Traduit de l'allemand par L. Servicèn. Gallimard, Paris.

Joh. Strauß: Wiener Blut op. 354. Für zwei Klaviere bearbeitet von Willy Rehberg. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Werner Trenkner: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 2. Ries & Erler, Berlin.

Hermann Unger: Liebe, Spott und Eifersucht für gem. Chor, Männer- u. Frauenchor, Sopran, Alt, Tenor, Baß-Solo, Kammerorchester, Klav. (vierhdg.). P. J. Tonger, Köln/Rh.

Erich Valentin: Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit und Werk. (Band 55/57 der Reihe „Von deutscher Musik"). 286 S. mit 1 Bild. Geh. Mk. 2.70, Ballonleinen Mk. 4.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Cosima Wagner: Briefe an Ludwig Schemann. (Band 58 der Reihe „Von deutscher Musik"). Geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Dorothy u. Theodor Warner: Englische Volkslieder und Kanons. 55 S. Kart. Rm. 1.50. Moritz Disterweg, Frankfurt/M.

C. M. von Weber: Aufforderung zum Tanz. op. 65. Für zwei Klaviere bearbeitet von Willy Rehberg. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Hellmuth Christian Wolff: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Band 7 der Sammlung „Theater und Drama".) 236 S. Text mit 11 Abb., 56 S. Notenbeispiele. gr. 8⁰. Kart. Rm. 6.—. Otto Elsner, Berlin.

Walther Wünsch: Heldensänger in Südosteuropa. gr. 8⁰. IV und 40 S. (Heft 4 der Arbeiten aus dem Institut für Lautforschung an der Universität Berlin.) br. Rm. 3.50. Otto Harrassowitz, Kommissionsverlag, Leipzig.

Eugen Zador: Tanzsymphonie für großes Orchester. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Ernst Eulenburg, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ALTHALLISCHE MUSIKER. Gedenkblätter zum Händel-Tag 1936. Herausgeg. vom Stadtarchiv Halle in Verbindung mit dem Amt für Wirtschaft, Verkehr und Statistik.

Das Heft enthält in 10 Holzschnitten von der Hand Hermann Schiebels, des Leiters der Werkstätten „Burg Giebichenstein", Darstellungen von berühmten Musikern und Musikergedenkstätten, dazu Facsimilenachbildungen von charakteristischen Briefstellen, die uns etwas vom Wesen jener Persönlichkeiten ahnen lassen, und es ist uns damit eine ansprechende kleine Festgabe beschieden, die auch den in Halle beheimateten Musikfreund fesselt. Dr. Hans Kleemann.

WALTER SERAUKY: Musikgeschichte der Stadt Halle. Erster Band: Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. — Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1935.

Über die Frühzeit der hallischen Musikgeschichte lagen bisher kaum nennenswerte Arbeiten vor, und man darf daher von dem Buch des Priv.-Dozenten für Musikwissenschaft, Dr. Serauky, mit

Recht ſagen, daß es eine Lücke ausfüllt. Auf Grund eingehender Forſchungen in alten Archiven entwirft er ein aufſchlußreiches und geſchloſſenes Bild von der Entwicklung des halliſchen Muſiklebens. Selbſtverſtändlich wird dies nicht als Einzelerſcheinung für ſich betrachtet, ſondern im Zuſammenhang mit der Geſamtkulturgeſchichte. Der erſte Teil iſt der Muſik des Mittelalters gewidmet. Hier ſteht die Wirkſamkeit der Klöſter und Kirchen im Vordergrund. Die älteſte Tradition knüpft ſich an das 1121 eingeweihte Kloſter Neuwerk. Die weltliche Kunſt wird vertreten durch die in eigenen Straßen anſäſſigen Spielleute, über deren Tätigkeit eine Urkunde von 1461 zum erſten Mal berichtet. Der zweite Teil — Renaiſſance — läßt die Zeit des Kardinals Albrecht lebendig werden, eine außerordentlich glanzvolle Periode, galt es ihm doch, der Reformation ein Bollwerk entgegenzuſetzen, und im Kampf um dies Ziel wies er auch der Muſik eine bedeutungsvolle Aufgabe zu. Über die Muſik des Reformationszeitalters ſelbſt, über den Anteil von Schule und Kirche, unterrichtet der dritte Teil. Weiter erfahren wir intereſſante Tatſachen über die wichtige Rolle der Stadtpfeifer und Spielleute, über die Obliegenheiten des Türmers, über den Stand der Orgelbauer, von denen hier angeſehene Meiſter gewirkt haben.

Die Anſchaulichkeit wird unterſtützt durch eine Reihe vorzüglicher Facſimiledrucke nach Agenden und Brevieren, Übertragungen in moderne Notation ſowie verſchiedene authentiſche Bilder, wie überhaupt die geſamte buchtechniſche Ausſtattung ausgezeichnet iſt und dem Wert des Inhalts entſpricht. Dr. Hans Kleemann.

KURT TAUT: Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters für 1936. 43. Jahrgang. 187 Seiten. Leipzig, Verlag von C. F. Peters, 1937.

Auch die anerkannteſten Erſcheinungen des periodiſchen Schrifttums müſſen ihren Ruf immer wieder aufs neue durch die Güte des Gebotenen erwerben. Wenn ſich alſo das bekannte „Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters" in ſeinem 43. Jahrgang nicht minder anſprechend vorſtellt als früher, ſo darf Dr. Kurt Taut, der dieſe Veröffentlichung nun ſchon ſeit einer Reihe von Jahren betreut, immerhin das Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen, die verantwortungsvolle Arbeit des Herausgebers mit nimmermüder, peinlicher Sorgfalt wahrgenommen zu haben. Eine verſtändnisvolle, von Max Schneider ſtammende Würdigung Arnold Scherings zu deſſen 60. Geburtstag eröffnet die Reihe der Beiträge; Arnold Schering ſelbſt ſchließt ſich mit einem Aufſatz „Das Entſtehen der muſikaliſchen Symbolwelt" an. Er führt hier den fruchtbaren Gedanken der „muſikaliſchen Symbolkunde" weiter, den er bereits im vorjährigen Petersjahrbuch grundlegend angeſchnitten hatte. Der an elementare Dinge muſikaliſcher Sinndeutung rührende Problemkreis bringt es mit ſich, daß man dem Verfaſſer auch dann mit größter Anteilnahme folgt, wenn er zum Widerſpruch reizt. Eine Auseinanderſetzung mit dieſem ungemein geiſtvollen Aufſatz verlangte freilich einen größeren Raum als den hier verfügbaren, deshalb nur ein Beiſpiel: Schering will ſymboliſche Wirkungen von Natur aus nur dem Inſtrumentalbereich zugeſtehen, während Geſangsmuſik von Haus aus lediglich gegenſtändlicher Wirkungen mächtig ſei. Zur Stützung ſeiner Annahme behauptet er von dem „natürlichen", d. h. beim Muſikauffaſſen nicht reflektierenden Menſchen, daß dieſer den Geſang nicht als „Kompoſition", ſondern rein ſachlich als „Rede" auffaſſe, die zufällig tongeworden ſei. „Worauf er ſpannt, ſind nicht die Töne, ſondern die Worte". Das trifft beim Volkslied — das der „natürliche" Menſch doch vorzugsweiſe ſingt — höchſtens auf Grenzfälle wie etwa das Couplet zu, im übrigen iſt hier die muſikaliſche Volkskunde ganz anderer Meinung. Volksgeſang iſt ſogar in erſter Linie Muſik; Beweis hierfür die Tatſache, daß das Volk bei dem häufig geübten Umbilden von Volksliedern in ſtärkſtem Maße auch der Melodie ſtammesmäßige und raſſenhafte Züge aufprägt; das wäre nicht möglich, wenn die Melodie nur ſo rein „zufällig" neben dem Wort herliefe. Bei dieſer Verhaltensweiſe des „natürlichen" Menſchen haben aber die ſomit entſtehenden melodiſchen Wendungen irgendwie Symbolwert für die ſeeliſche Lage, aus der heraus ſie entſtanden ſind, ſie bedeuten etwas, ganz gleich, ob der ſingende Menſch dies nun bewußt erfaßt oder nicht; meiſt wird das bewußte Erfaſſen ſogar nicht vorhanden ſein. Es will uns überhaupt ſcheinen, daß Schering die Symbolwirkungen der Muſik zu eng an das intellektuelle Erfaßtwerden des Symbols bindet, mithin den Wirkungsbereich der von ihm ſelbſt erkannten Gefühlsſymbolik unterſchätzt, und dieſe Gefühlsſymbolik iſt in vielem getragen von überperſönlichen ſeeliſchen Ganzheiten. Bei dieſem Blickpunkt auf die Gefühlsſymbolik von Menſchengemeinſchaften kann ein elementarer Symbolwert ſowohl dem Inſtrumentalen wie dem Vokalen von Haus aus zu eigen ſein: der Parademarſch als klingendes Symbol eines Regiments, das Deutſchlandlied als ſymbolwertiges Bekenntnis einer Feiergemeinſchaft, die ſich nicht etwa intellektuell an das Wort „Deutſchland" klammert, ſondern ſich in der gefühlsüberſtrömten Spannung des Augenblicks in allererſter Linie von der Kraft der Melodie tragen läßt. — Im weiteren beſchreibt Johannes Wolf eine deutſche Quelle geiſtlicher Muſik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, Helmut Schultz gibt in ſeinem Aufſatz „Die Muſikzeitung der Wiener Baumannshöhle" ein anregendes Kulturbild muſik-

erfüllter Geselligkeit und Willibald Gurlitt führt an Hand der Briefe Max Regers an Hugo Riemann in Regers Werdejahre ein.

Den stärksten Eindruck des Jahrbuches — das darf man unbeschadet des Wertes seiner Aufsätze getrost sagen — vermitteln diesmal wie früher doch immer wieder die von Kurt Taut zusammengestellten Verzeichnisse: Totenschau und Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1936 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Man besinnt sich auf alle Musikbücher, die man selbst in der Hand hatte oder von denen man auch nur entfernt hörte: Sie sind alle verzeichnet. Da wird man leicht tückisch und prüft nach, ob der Doktor Taut die Titel und sonstigen Angaben richtig anführt oder gar Druckfehler hat stehen lassen. Aber nein, er hat nicht. Mit unendlichem Fleiß und peinlicher Sorgfalt ist das Musikschrifttum in einem Verzeichnis zusammengetragen, auf das man sich unbedingt verlassen kann, und man spürt förmlich, wie die Arbeit an diesen Titelreihen von einem Fanatismus getragen war, der hinter dem Verzeichnis die gesammelte kulturelle Leistung zahlloser Menschen im Dienst an der Musik wußte und aus diesem Bewußtsein den Mut und die Kraft zu dieser nervenaufreibenden Arbeit fand. Sie gewinnt nur an Wert, weil sie nicht vom lauten Beifall des Tages getragen ist, sondern ihren Lohn fast ausschließlich in sich selbst finden muß.

Dr. Horst Büttner.

W. H. RIEHL: Musik im Leben des Volkes. Briefe an einen Staatsmann. Zusammengesetzt, ergänzt und herausgegeben von Josef Müller-Blattau. — Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1936.

Es ist sehr wertvoll, im Ringen um den Aufbau einer musikalischen Volkskultur der Deutschen auch einmal eine Stimme aus der Vergangenheit zu vernehmen. Da spüren wir, wie vieles von den jetzt elementar hervorbrechenden Forderungen bereits eine Mahnung früherer Zeiten war. Nur besitzt unsere Zeitenwende das edle Vorrecht, echte und überzeugende Forderungen für das Gemeinwohl auch durchzusetzen. Was bei W. H. Riehl noch als aufrüttelnde Wegweisung ausgesprochen wird, gedeiht jetzt zu beglückender Erfüllung. Dennoch bleibt vieles aus den Schriften dieses wiederentdeckten Volkskundlers der Beherzigung und des Nachdenkens wert. Ihre Gegenwartsnähe und Zeitgemäßheit schenken uns das Rüstzeug für Pflichten im musikalischen Erneuerungsprozeß unserer Tage. Ihre unter dem Titel „Musik im Leben des Volkes" erfolgte Auswahl ist Josef Müller-Blattau zu danken. In einer lebendig und anregend geschriebenen Einleitung würdigt der Herausgeber die Musik im Leben und schriftstellerischen Wirken Riehls und gibt in einem Anhang die Nachweise über den wissenschaftlichen Hergang der Auswahl dieser erstaunlich zeitreifen Aufsätze. Sie beleuchten den Volksgesang, die Kirchenmusikpflege, die Heeres- und Hausmusik, den Musikunterricht sowie die Musikgeschichte in ihrer Bedeutung für eine wurzelstarke musikalische Kultur innerhalb der Volksgemeinschaft.

Dr. Paul Bülow.

EMIL PAUL: Das kirchliche Orgelspiel in Beispielen und Übungen. W. 26. Bd. I: Die Kunst der Modulation. Bd. II: Die Kunst des Kadenzierens. Verlag von Rieter-Biedermann, Leipzig.

Der Verfasser, geschätzter Lehrer am Kirchenmusikalischen Institut und am Landeskonservatorium zu Leipzig, hat mit diesem Werke eine vorzügliche Schule des kirchlichen Orgelspiels geschaffen. Der erste Band erörtert in knappster Weise die verschiedenen Modulationsmittel, bietet eine große Anzahl kurzer Musterbeispiele der Modulationen in den Dur- und Molltonarten sowie Kirchentonarten, zieht auch einzelne Beispiele aus der Literatur heran, stellt eine große Anzahl anregender Aufgaben und schließt mit einer Tonartenverwandtschaftstabelle, die auf Grund der noch immer nicht durch etwas Besseres ersetzten Funktionslehre Hugo Riemanns angelegt ist. (Er wird auch in jedem allgemeinen Theorieunterricht beste Dienste leisten.) Die Kunst des Kadenzierens (der Choralausklänge) lehrt an Beispielen in allen Dur- und Molltonarten der zweite Band. Von ähnlichen Lehrgängen unterscheidet sich der vorliegende durch den glücklichen Gedanken, daß der Verfasser darin die homophone und die polyphone Satzart nebeneinander behandelt hat. Er sei umso mehr empfohlen, als die Beispiele gar nicht schulmeisterlich, sondern höchst phantasievoll erfunden sind. Einige hat auch Johann Nepomuk David dazu begeistert.

Dr. Max Unger.

HANS CORRODI: Othmar Schoeck. Eine Monographie. 2. erweiterte Auflage. Verlag von Huber & Co. A. G. Frauenfeld / Leipzig.

Dieses Werk ist als eine mit rückhaltloser Begeisterung geschriebene Einführung in das Lebenswerk des Schweizer Tonsetzers Othmar Schoeck bekannt. Wenn man einige Überschwänglichkeiten stillschweigend berichtigt, kann man es als wertvolles Hilfsmittel bei der Beschäftigung mit Schoecks Werken gelten lassen. Die Erweiterung der zweiten Auflage besteht vor allem in einer eingehenden Erläuterung der 1937 in Dresden uraufgeführten Oper „Massimilla Doni". Mit Hilfe von vielen ausführlichen Notenbeispielen, und offenbar unter dem Beirat des Komponisten selbst, ist hier musikalischer Stil und Aufbau der Oper sachgemäß geschildert. Die Mitteilung einer abfälligen Bemerkung Schoecks über Wagners Instrumentierungsweise, wäre allerdings besser unterblieben. Kein vorurteilslos die Dinge betrachtender Musiker wird ihr zustimmen.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

Musikalien:

für Klavier

FRAY TOMÁS DE SANTA MARIA: „Die Kunst Fantasie zu spielen" (Anmut und Kunst beim Clavichordspiel), Valladolid 1565, übersetzt von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella. Leipzig 1937, Kistner & Siegel. 8°. 75 S. Geh. Rm. 2.50.

Wenn wir von dem erst ein Menschenalter später (1593) veröffentlichten „Transilvano" des Venezianers Girolamo Diruta absehen, wäre des spanischen Dominikaner-Organisten Tomás de Santa Marias Clavichordlehre die erste „Klavierschule". Was leider dem großen spanischen Musikforscher Felipe Pedrell mit seinen Denkmäler-Publikationen nicht gelang: Deutschland mit den großen spanischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts vertraut zu machen, konnte dem deutschen Musikgelehrten Otto Kinkeldey mit seinem grundlegenden Buch „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts", das als erstes deutsches auf jene spanischen Meister und, durch auszugsweise Wiedergabe seines Inhalts, auch auf Tomás de Santa Maria und seine Clavichordlehre hinwies, noch weniger gelingen. Dieser Auszug Kinkeldeys war zudem (S. 25 ff.) durch allerlei sinnentstellende Übersetzungsfehler getrübt, die ihm Eta Harich-Schneider in dieser neuen Übersetzung des klaviertechnischen ersten Teiles (Kap. 13—20) nachweist. Vielleicht ist unsere jetzige Zeit einer praktischen Renaissance der alten Tasteninstrumente, so auch des Clavichords, nun endlich dafür günstiger geworden. Jedenfalls begrüßen wir diese sorgfältige Übersetzung aufs wärmste. Ihr geht eine kluge Einführung in Wert und Eigenart, wie in das Leben des Autors voraus. Wir ersehen daraus die starke geistige Beeinflussung in der Anlage seines Werkes durch den großen Antonio de Cabezón, wir erhalten eine erneute Bestätigung von der ungeschriebenen Notwendigkeit der „willkürlichen" Manieren (Verzierungen), des Daumengebrauches, von dem kräftigen, strengen und schwermütigen kastilischen Charakter auch in der Musik, wir machen den pikanten Vergleich zwischen dem wirklichen König Philipp II. und dem Schillerschen des „Don Carlos", wir gewahren endlich aus jeder Zeile von Santa Marias Prolog (Dem frommen Leser) die kirchlich streng gebundene, idealistische und edle Denkungsart, wie den schwerblütig- scholastischen Stil des Autors. — Die Auseinandersetzung mit dem Inhalt gehört der strengen Musikwissenschaft. Unseren heutigen Clavichordspezialisten wird es eine Bestätigung dafür sein, wieviel schwerer, intimer, klangverfeinerter und hausgebundener das Clavichordspiel ist, als das Cembalospiel, und ihm namentlich für die Handhaltung, den Fingersatz und den Vortrag bei aller Knappheit eine Fülle klaviertechnischer Winke und Aufschlüsse geben. — Mit Fr. Aug. Goehlingers „Geschichte des Clavichords" (als Instrument), Basel 1910, und Cornelia Auerbachs „Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts", Kassel 1930, haben wir nunmehr eine erste deutsche Clavichord-Spezialliteratur. Prof. Dr. Walter Niemann.

für Violine und Klavier

HUGO KAUN: Fünf Stücke für Violine und Pianoforte, op. 95. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Am Gardasee, Nokturno. Capri, in den Grotten. Venedig, auf den Lagunen. Genua, Straßenbild. Neapel, Tarantella. Die Titel dieser kleinen Stücke lassen schon erkennen, daß eine gewisse künstlerische Charakterisierungsfähigkeit erforderlich ist, um den Ansprüchen, die der Komponist an den Geiger stellt, gerecht zu werden.

Herma Studeny.

GERHART VON WESTERMAN: Sonate für Violine und Klavier, op. 14. Ries & Erler, Berlin.

Sie ist ohne tonartliche Bezeichnung geschrieben; vielleicht könnte man ihre Tonalität in G benennen. Ihr ohne Klavierbegleitung kadenzartig gehaltener Mittelsatz bekennt sich durch Vorzeichnung eines Kreuzes zu e-moll; diese Tonart wird wieder verlassen bei Beginn eines von pochenden Klavierrhythmen bedrängten Sirenensangs, um dann bei einem hymnischen Höhepunkte wieder zu erscheinen. Mit dem unbegleiteten Anfangsthema der Solovioline schließt der Satz. Um diese friedliche Insel branden aufgeregte Rhythmen, von denen auch das zweite Thema des ersten Satzes ergriffen, aus Zwei- in Dreiteilung gerissen und harmonisch aufgewühlt wird. Selbst die vier mit Fermaten versehenen Einleitungsakkorde sind keine Ruhepunkte; sie sind Kampfansage. Der dritte Satz, der attacca aus dem mittleren hervorgeht, trägt zwar die thematischen Züge des ersten, aber in einer Umformung, die gebändigte Kraft verrät, derweil die Welt in Flammen steht.

Herma Studeny.

YENÖ HUBAY: Walzer und Paraphrase, op. 105. „Fliederbusch", alter Wiener Walzer, op. 109. Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Von dem alten Geigenmeister Hubay, bei dem die Virtuosen der ganzen Welt in die Schule gegangen sind, läßt sich schon einiges an technischem Feuerwerk erwarten. Es brennt aber, namentlich im Wiener Walzer, in einer reizvollen altwienerischen Weise ab. Indessen ist die Paraphrase ein echtes Paradepferd alter Schule in höchst beachtenswerten Gangarten. Herma Studeny.

FRANZ DRDLA: Lied ohne Worte, op. 147. Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Wie alle Produktion dieses böhmischen Meisters ausgesprochene Salonmusik, die sich stark ins Süßliche wendet. Herma Studeny.

für Violine und Cembalo

JOHANN SEBASTIAN BACH: Sonate F-dur für Violine und Cembalo. Herausgegeben von Ludwig Landshoff. Erſtausgabe 1936. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Iſt auch die Wahrſcheinlichkeit ſehr gering, daß noch größere Gruppen Bachſcher Werke ans Licht kommen (etwa die verſchollenen Kantaten), ſo wird unſere Kenntnis von Bachs Schaffen doch immer wieder einmal durch den glücklichen Fund eines Einzelwerkes erweitert. Ließ ſich ſchon vor einigen Jahren der Beſtand Bachſcher Violinſonaten mit Continuo durch die G-dur-Sonate aus der Sammlung Gorke ergänzen, ſo ſind auch diesmal wieder die Geiger die Glücklichen, denen eine neue Bachſche Sonate zufällt. Zwar iſt die vorliegende Sonate nur bedingt neu, da ſie in einer Faſſung als Trioſonate bereits bekannt und im Jahrgang IX der Bach-Geſamtausgabe abgedruckt iſt. Aus verſchiedenen Gründen iſt die nunmehr zugänglich gemachte Violinſonate mit Continuo jedoch als ein Werk von hohem Eigenwert anzuſehen.

Die Erſtausgabe wurde nach einer alten Abſchrift vorgenommen, die aus der Hinterlaſſenſchaft Friedrich Griepenkerls an die Muſikbibliothek Peters in Leipzig kam. Dieſer abſchriftliche Sammelband enthält außer der F-dur-Violinſonate noch die Gambenſonate in g-moll und die Flöten-Sonate in Es-dur, die beide nach völlig zuverläſſigen Quellen ebenfalls in Band IX der Geſamtausgabe abgedruckt ſind. Schon die Verkoppelung der neuen Violinſonate mit dieſen beſtbeglaubigten Werken in einem Sammelband dürfte ihre Echtheit genügend bezeugen, ſelbſt wenn die Faſſung der Trioſonate als weiterer Beweisfaktor nicht vorhanden wäre. Aber ganz abgeſehen von dieſen quellenkritiſchen Erwägungen kann auch aus inneren Gründen dieſe Sonate nur von Johann Sebaſtian Bach ſtammen. Die Umwandlung der Trioſonate zur Violinſonate nahm Bach in der Weiſe vor, daß er unter Beibehaltung der Violinſtimme die Flötenſtimme der rechten Hand des Cembalo-ſpielers zuwies, trioſonatenhaftes Muſizieren alſo von zwei Spielern ausführen ließ, eine im Barock vielgeübte Praxis. Bei einem ſchematiſchen Umſchreiben der Flötenſtimme blieb es dabei aber nicht. Das Werk wurde von G-dur nach F-dur übertragen; der letzte Satz, der in der Trioſonate nach älterer Notierungsweiſe acht Viertel zu einem Takt vereinigt, hat jetzt die „moderne“ Schreibweiſe der vier Viertel in einem Takt — ſchon dies ein Beweis dafür, daß die Violinſonate jüngeren Datums iſt als das Trio. Schließlich hat aber Bach auch erweiternd und vertiefend in den Geſamtverlauf der Sonate eingegriffen, was vor allem dem zweiten Satz hervorragend zugute gekommen iſt. Der kurze, ſchnell ablaufende Satz der Trioſonate iſt in der Violinſonate um 30 Takte erweitert und dadurch zu einem ausgedehnten zweiteiligen Gebilde geworden, das gegenüber den anderen Sätzen keine Aſchenbrödelrolle mehr ſpielt, ſondern ihnen wirklich ebenbürtig geworden iſt. Die neuen dreißig Takte werden vom Cembalopart beherrſcht, der den Sechzehntelimpuls des Satzes frei und teilweiſe zu Zweiunddreißigſteln verdichtet in den für Bach typiſchen dominantiſchen Spannungsketten weiterſpinnt. Vielfach hat Bach den melodiſchen Verlauf der einzelnen Linien durch leichte, aber ſehr charakteriſtiſche Veränderungen belebt, wofür nur ein bezeichnendes Beiſpiel: Im ſechſten Takt des zweiten Satzes der Trioſonate geht der Tonika f″ lediglich die Umſpielung g″ e″ (Leitton!) voraus, alſo eine ganz „normale“ Formel. In der Violinſonate wird durch die Änderung eines einzigen Tones eine weſentliche Vertiefung erreicht: das g″ ſpringt ſofort eine Septime tiefer zum a′ und von dort aus wieder zum f″; die durch das Überſpringen von f″ unterbewußt gebliebene, ja ſogar verſchärfte Leittonſpannung wirkt über den Taktſtrich bis zur Dominantkadenz, wo ſich die Spannung über den nachdrücklich herausgehobenen Leitton f″ entlädt. Dieſe Art, Leittonſpannungen über Taktgruppen hinweg zu erzeugen, iſt typiſch bachiſch; durch den Vergleich der beiden Faſſungen kann man dem Komponiſten ein Geheimnis ſeiner Arbeit geradezu ablauſchen. Kennzeichnend für Bachs Art, die Muſikformen ſeiner Zeit polyphon zu durchdringen, iſt auch ſein — allerdings ſchon in der Trioſonate angewandtes — Bauverfahren im erſten Satz: die achttaktige Baßlinie wird dreimal variiert, darüber erheben ſich die Linien der beiden Diskantſtimmen. Das Ganze iſt ſomit eine freie, aber deutlich erkennbare Paſſacaglia.

Beſonders lehrreich iſt dieſe Sonate ſchließlich noch deshalb, weil ſie gegenüber dem Trio eine große Zahl Verzierungen aufzuweiſen hat. Der Spieler kann alſo an Hand dieſes Werkes Studien über die ziemlich weitgehende Verzierungspraxis der Bachzeit anſtellen.

Die ſorgfältige, von Ludwig Landshoff beſorgte Erſtausgabe ſtellt einen leichten, jedoch verſtändlichen Kompromiß zwiſchen Urtext und praktiſcher Brauchbarkeit dar. Die Violinſtimme wendet im Original die Scordatura an; die Ausgabe gibt die originale Notierung in geſonderter Violinſtimme und überträgt in der Partitur die Violine der leichteren Lesbarkeit halber in die Normalnotierung, ebenſo iſt eine Violinſtimme in der Normalnotierung beigegeben. Die Partitur hat nur wenige, als ſolche kenntlich gemachte Ergänzungen, ausführliche Spielanweiſungen ſind der Violinſtimme und der Continuo-Streichbaßſtimme eingefügt.

Die gegenüber der Trioſonate vereinfachte Beſetzung des Werkes, aber auch ſeine größere Vertiefung wird dieſem neu erſchloſſenen Zeugnis

Bachſchen Geiſtes ſicher den Weg in die große Bachgemeinde ebnen. Dr. Horſt Büttner.

für Blockflöte

GEORG PHILIPP TELEMANN: Zwei Sonaten (aus den „Essercizii musici") für Blockflöte und Basso continuo. Für Blockflöte und Cembalo (Violoncello ad libitum) herausgegeben von Waldemar Woehl. Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Telemanns wertvolle Sonatenſammlung „Essercizii musici", die auch einige Klavierſuiten enthält, hat ſchon mehrfach als Vorlage für Neudrucke Telemannſcher Werke gedient. Mit den angezeigten zwei Flötenſonaten wird dieſe reich fließende Quelle weiter erſchloſſen; damit ſind der muſikaliſchen Praxis wiederum zwei Werke zugänglich geworden, die weſentliche Vorzüge Telemannſcher Muſik aufzuweiſen haben: leichte, ungezwungene Handhabung der muſikaliſchen Stilmittel ihrer Zeit, rhythmiſche Lebendigkeit und Ausnutzung der dem Inſtrument eigenen Spielmöglichkeiten. So können auch dieſe Sonaten, obwohl ſie nicht immer beſonders ſtark in der melodiſchen Erfindung ſind, vor allem dem häuslichen Muſizieren nur empfohlen werden. Ein tiefgreifendes Stück iſt der erſte Satz der d-moll-Sonate.

Die Neuausgabe hat eine Stimme für Blockflöte in F, aber auch eine Stimme für C-Flöte, ſo daß Ausführung durch Querflöte möglich iſt. Der Herausgeber hat den Generalbaß ausgeſetzt; ſonſt keine Zutaten. Dr. Horſt Büttner.

für Orcheſter

HERMANN ERDLEN: Finniſche Suite für Orcheſter (große und kleine Beſetzung). — Partitur in 3 Heften. Im Verlag Kiſtner und Siegel, Leipzig.

Als Ausbeute einer Finnlandreiſe hat Erdlen dieſe Suite mit nach Hamburg gebracht. Der erſte und der dritte Satz ſind finniſche Tänze (a-moll und d-moll); der Mittelſatz, mit dem klangvollen Titel „Revontulten leikki", enthält Variationen über ein finniſches Lied und iſt „Dem Freunde Yrjö Kilpinen zugeeignet". Der Komponiſt hat es bei ſeiner Arbeit offenbar mehr auf folkloriſtiſche Genauigkeit abgeſehen als auf die Entfaltung eigener Phantaſiekräfte. Die „fremde Sprache" übernimmt er, ohne tiefere Probleme zwiſchenzuſchalten, in den Klang ſeines Orcheſters, der, bedächtig rationiert, in klaren Flächen aufgeteilt iſt. Ein beachtlicher Beitrag zur neuen deutſch-nordiſchen Gemeinſchaftlichkeit.

Dr. Walter Hapke.

KREUZ UND QUER

Otto Fiebach †.

Von Dr. Hermann Güttler, Berlin.

Im 87. Lebensjahr iſt am 10. September 1937 der in Königsberg ein langes Menſchenleben fleißig ſchaffende Kirchenmuſiker und Komponiſt Otto Fiebach geſtorben. Seine Lebensarbeit erſcheint in mancher Hinſicht bemerkenswert, obwohl das Schlichte ſeines Erdenwandels wenig Anhaltepunkte dem Betrachter zu geben vermag. Fiebach war keine zeitgemäße, ja eigentlich in der Tradition der proteſtantiſchen Kirchenmuſik zeitloſe Erſcheinung. Sein Wirken und Schaffen war das des Kantors der früheren Jahrhunderte, der von dem heute nicht mehr gekannten und noch weniger geſchätzten Schaffensdrange für Gottesdienſt und Gemeinde erfüllt war. Sein Stolz war ein ſtarkes handwerkliches Können, daneben aber auch weitere Kunſtbildung, die ihn befähigte, das gelehrte Kantorentum in einer Zeit fortzuſetzen, in der es längſt einer anders gearteten Weltauffaſſung das Feld geräumt hatte. Als Lehrer und Organiſt war er zur Schule der Berliner Akademiker gekommen, deren an dem reinen Geiſte Paleſtrinas geſchulte Kontrapunktik die Herzader ſeines künſtleriſchen Lebens wurde. Zu ihr bekannten ſich ſeine zahlreichen, heute mehrfach hochangeſehenen Schüler, wenn ſie auch ſonſt die Plattform ſeiner eigenwilligen Perſönlichkeit verlaſſen mußten. Denn die aufkommende Romantik mußte dieſer Kantorenwirkſamkeit fremd, wenn nicht gar feindlich gegenüberſtehen. Der hochgeſteigerte Individualſtil des ausgehenden 19. Jahrhunderts vermochte dem Manne, dem Kontrapunktik als das tägliche Brot des Alltags erſchien, nichts zu geben. Seine „Lehre vom Kontrapunkt", neuerdings auch in Buchform erſchienen, vermittelt dem ſtrebenden Muſiker in knapper Form jenes Rüſtzeug, das als unentbehrliche Grundlage auch für den zu gelten hat, deſſen Gedankenflüge ſich weit vom Schulmäßigen entfernen mußten. Die Reinheit der Tonkunſt, wie ſie dem Heidelberger Thibaut vorſchwebte, blieb als überzeitliches Ideal für Fiebach die Grundlage ſeines Strebens.

Und ungemein fleißig war dieser Kantor! Er schuf täglich am frühen Morgen und die Zahl seiner Manuskripte für Kirche und Schule wuchs und türmte sich zu unvorstellbaren Mengen. Sein Kantorenamt bot ihm allsonntäglich Gelegenheit, den Gottesdienst aus seinem eignen Schatze zu erfüllen. Dabei dürfte nur ein kleiner Teil seiner Chor- und Kantatenliteratur weiteren Kreisen bekannt geworden sein. Sein Schaffen blieb keineswegs auf den Kirchenraum beschränkt. Schon in den achtziger Jahren gingen Opern von ihm über Danzig und Dresden über mehrere deutsche Bühnen („Prinz Dominik", „Loreley", später „Bei frommen Hirten", „Der Offizier der Königin", „Robert und Bertram", „Die Herzogin von Marlbourough") und man muß staunen, wie hier sein polyphoner Stil in elegant melodische Formen einmündet. Auch das seiner Kirchenkantate entwachsende weltliche Oratorium zog weitere Kreise. Leider mußte hier die Lust an barocker Kleinmalerei die Kraft der schöngeformten Chorpartien vermindern. Die Berliner Aufführung der „Neun Musen" in der Vorkriegszeit als einem der Höhepunkte seines Lebens ließ diesen Zwiespalt besonders offen in Erscheinung treten. In diesem Sinne wurde auch das Zeitereignis in den Rahmen der barocken Chorkantate nichts Ungewöhnliches.

Der aus Schlesien stammende Meister (geb. in Ohlau am 9. Februar 1851) hatte Ostpreußen zu seiner Wahlheimat erklärt und war besonders mit dem Königsberger Musikleben Jahrzehnte hindurch eng verbunden. Das von ihm begründete „Ostpreußische Konservatorium" konnte im Vorjahr bereits sein 50jähriges Jubiläum feiern und erfüllt heute nach Vereinigung mit anderen Kunstinstituten als einziges Konservatorium Königsbergs eine umfassende künstlerische Aufgabe. Neben seinem Kantoren- und Organistenamt an der Altroßgärter Kirche wirkte er auch als Lehrer für Musiktheorie und akademischer Musikdirektor an der Universität. Ein besonderes Gewicht erhielt seine Tätigkeit im Jahre 1912, als ihm in der neuerbauten Stadthalle die Bildung eines von der Stadt zu übernehmenden Orchesters (mit Orchesterschule) anvertraut wurde. Leider waren die Zeiten für eine großzügige Kommunale Musikpolitik noch nicht reif. Erst das Dritte Reich besaß die Machtmittel, die damaligen Pläne in die Wirklichkeit zu überführen. Auch als Kritiker (im „Königsberger Anzeiger", später in der „Preußischen Zeitung") hat sich Fiebach Jahre hindurch betätigt und trotz seiner Ablehnung der Neu-Romantik sein Feld zu behaupten verstanden. Sein ernstes Kunstdenken fand seinen Niederschlag in der Schrift „Die Physiologie der Tonkunst" (1891). Der beste Teil seines Wirkens, seine Bemühung um die „Reinheit der Tonkunst" wird jedenfalls heute erneute Beachtung finden und das Wirken dieses deutsch empfindenden Mannes in das rechte Licht setzen.

Heinrich Scherrer †.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Im Alter von 73 Jahren ist in München der Erwecker und Altmeister des deutschen Gitarrespiels, Kammervirtuos Heinrich Scherrer gestorben. Des Dahingeschiedenen stilles, unablässiges Wirken, das im tiefsten Grunde vom Wesen jener Kunst bestimmt war, der er die ungeteilte Liebeskraft seines warmfühlenden Musikerherzens verschrieben hatte, nämlich des Volkslieds, hat für die deutsche Musikpflege und die Reinerhaltung deutscher Musikgesinnung mehr getan als hundert theoretische Bücher und Reden. Denn Scherrer wußte, wo das Problem wahrhafter Musikpflege an der Wurzel zu fassen und zu lösen war: in der Ermunterung jedes einzelnen zu ausübender Tätigkeit. Heinrich Scherrer hat zur Erreichung dieses Zieles viele musikalische Laienspielverbände ins Leben gerufen, betreut und durch seinen unerschütterlichen Musikglauben zu freudigem Blühen gebracht. Das Vorbild seiner berühmten „Bogenhauser Kapelle" ist für viele ähnliche Bestrebungen auf dem Gebiet der Volksmusikpflege dank der Entfaltung eines natürlichen Musiziergeistes maßgebend geworden.

Scherrer, der aus Eckernförde an der Ostsee gebürtig war, ist zunächst Flötenspieler gewesen. Als solcher hat er auch Eingang in die Münchener Hofkapelle gefunden, der er lange Jahre angehörte. Es scheint nicht ohne Beziehung, daß sich dem Künstler von der Seelenhaftigkeit des Flötentons eine natürliche Brücke zum Volkslied wölbte, dem er einen Ur- und Grundklang deutschen Musikempfindens enthörte. In seiner nordisch verhaltenen, aber innerlich

glühenden und gläubigen Art hat er dies Volkslied in nimmermüder Pflege und Beschäftigung geliebt, ein steter Mahner, der Innerlichkeitsschätze nicht zu vergessen, die in solchem Besitze schlummerten. Wenn in den Jahren eines bedrohlich angeschwollenen Materialismus der Quellschacht des Volkslieds nicht ganz verschüttet wurde und vor allem in den Herzen der Jugend weiterrauschte, so gebührt Scherrer ein wesentliches Verdienst an dieser heute erst in ihrer ganzen Tragweite zu ermessenden Tat!

Als Bearbeiter des Gitarresatzes des „Zupfgeigenhansl" hat sich Heinrich Scherrer vor allem die Herzen der spiel- und sangesfreudigen jungen Generation gewonnen, die ihm mit begeisterter Jüngerschaft und Treue dankte. So schuf er als einer der ersten an dem Werke völkischer Erneuerung aus der Wiedergeburt grundlegender seelischer Werte. Dank Scherrers Bemühungen ist die Gitarre zu einer unentbehrlichen Lebensgefährtin für viele geworden. In vielen Tausenden ist sein Hauptwerk, die „Kunst des Gitarrespiels", durch die ganze Welt gewandert. Auch dem, dessen Muße knapp und karg bemessen war, bot Scherrers Anweisung Gelegenheit, in freudigem Mitklang an der lebenserhöhenden Macht der Musik teilzuhaben. Und so wollte sie auch sein schlichtes, tiefes Wesen aufgefaßt wissen: als Kameradin des Menschen in Freud und Leid. Wie in früheren Tagen sollte das Volkslied wiederum Begleiter durch alle Stationen des irdischen Lebenswegs werden. Heinrich Scherrer ist einer der edelsten Träger und Verkünder solcher echt deutschen Musikgesinnung gewesen. Er hat, so wenig er Wesens davon zu machen liebte, in der Tat einem hohen Ziele gelebt, denn Musik und Leben bedeuteten ihm zwei untrennbare Begriffe; untrennbar ist aber auch fortan sein Name von dem Begriff einer wahren Volksmusikpflege!

Paul Gerhardt, der 70jährige.

Von Univ.-Prof. Dr. Hermann Stephani, Marburg-L.

In voller Rüstigkeit inmitten einer Fülle von Entwürfen zu Werken für Chor, Orgel, Orchester beschließt am 10. November Paul Gerhardt, der sächsische Orgelmeister und Tonschöpfer, sein 70. Lebensjahr. Zu Leipzig geboren, studierte er am Kgl. Konservatorium und an der Universität, bekleidete ein kirchenmusikalisches Amt und ging Ende 1897 aus dem Wettstreit der Bewerber um das Orgelamt an St. Marien in Zwickau als einmütig anerkannter Sieger hervor. Soviele Widerwärtigkeiten ihm hier auch begegneten, und so sehr es zu beklagen sein mag, daß er seine Schwingen nicht über einem der Gipfel deutscher Musikkultur entfalten durfte, — für den Ausbau und die Entwickelung seiner herben, zum Grübeln geneigten, nach innen gerichteten, grundehrlichen Persönlichkeit von einer nachschaffenden zur eigenschöpferischen war die sächsische Mittelstadt mit ihrem prachtvollen Orgelwerk doch wohl nicht ohne Vorteil. Von weither begannen zu seinen historischen Orgelkonzerten, in denen er vorbildliche, von Hermann Kretzschmar gerühmte Vortragsfolgen aufstellte und manchen verlorenen Schatz wieder ans Tageslicht zog, Berufsgenossen und Musifreunde zu strömen, um sich an der wunderbaren Plastik seines Spiels und der so garnicht reflektierten, sondern warmblütigen, tief innerlichen Darstellung alter Meisterwerke zu erbauen. Wie er als Erster in Sachsen schon 1900 für Max Regers Kunst eintrat, so vermittelte er vorbildlichen Mutes, oft noch aus Handschriften, Orgelwerke junger Talente mit lebendigster Einfühlung der Öffentlichkeit in Uraufführungen — Ereignisse, die freilich meist unter eigenen Geldopfern zustande kamen, die sächsische Mittelstadt aber zu einer Hochburg des Fortschrittes auf dem Gebiete der Orgelkunst erhoben. Auch gelang es ihm, an seiner Wirkungsstätte ein Orgelwerk von jetzt 108 Stimmen zu schaffen, von dem Prof. Heinrich Lang-Stuttgart auf seiner Orgelprüfungsreise durch ganz Deutschland schon 1901 urteilte: es sei ohnegleichen. Auf ihr hat Paul Gerhardt die unglaubliche Vielfalt von Stärke- und Farbabstufungen ausgebildet, die sein Spiel auszeichnet, um der Durchsichtigkeit und Verlebendigung willen noch allerletzter Melodieverzweigungen. Er hat für das Ringen um die Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel als für die große Aufgabe seines Lebens sein ganzes Künstlerdasein eingesetzt. Unter der Gewalt solch heiligen Müssens aber nahmen, so hat man geurteilt, die von ihm beseelten Klangreihen fast die Deutlichkeit einer Sprache an.

Denn obwohl er schon 1910, lange, bevor die neue Barock-Orgelbewegung mit ihrem voll berechtigten Ideal objektivierender Tongebung ähnliche Forderungen erhob, in die Leipziger Philippus-Orgel $1^{3}/_{5}$'-, $1^{1}/_{3}$'-, $1^{1}/_{7}$'-, 1'-Stimmen hatte einbauen lassen, wurzelte die ihm vorschwebende künstlerische Mission doch von allem Anfang an in der flammenden Überzeugung, die Hochwerte objektivierender Musikarchitektur dürften nimmermehr zu Trümmerfeldern seelischer Ausdruckskultur erwachsen. Vielmehr gelte es, der Orgel auch alle die Persönlichkeitswerte abzutrotzen, die die Menschheit der Erziehungsarbeit der letzten zwei Jahrhunderte verdanke.

Überbelastet mit den Obliegenheiten eines sächsischen Orgelbausachverständigen und mit privater musikerzieherischer Tätigkeit, war doch Paul Gerhardt ein schöpferisch viel zu stark veranlagter Künstler, als daß er seine Lebensleistung nicht hätte in eigenen Kunstwerken gipfeln lassen. Aufs wärmste seien zum Studium empfohlen insbesondere: Choralvorspiel „Aus tiefer Not“ op. 1 I, die geistlichen Lieder op. 8 I, 20 I, die Chorgesänge op. 10 I, 19 II, die Choralvorspiele op. 13 II, III, IV, die 6 Charakterstücke für Orgel op. 17, insbesondere II, III, IV, die „Abendmusik für kleines Orchester“ op. 24, die Kantaten „Kriegsweihnachten“ und „Deutsche Passion“, die imposante symphonische Dichtung für Orgel „Totenfeier“ op. 16, die gewaltige, soeben für großes Orchester ausgebaute Phantasie „Ein feste Burg“ op. 15, die jetzt in Zwickau, und das erschütternde Requiem für Blasorchester, das jetzt in Greiz, Marburg und Zwickau-Planitz zur Aufführung kommt.

Wir wünschen dem hochverdienten Manne noch viele Lebensjahre voll rüstiger Schaffenskraft und Schaffensfreude!

„Blut und Boden“ in der Kunst.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

In der Rede Peter Raabes auf Johannes Brahms[1] heißt es an einer bedeutsamen Stelle: „So etwas wie der Begriff „Blut und Boden“ ist ... von führenden Künstlern längst durchdacht worden — man braucht bloß an Wagners Schriften zu denken —, längst in seiner Bedeutung erkannt worden, bevor sich die Politiker damit beschäftigten. Wir Musiker haben von jeher solche Dinge stärker beachtet als die Politiker, besonders die der Parlamente. Nicht, weil wir klüger waren — wir waren meistens dümmer —, sondern weil es bei Art- und Rassefragen immer mehr auf das Gefühl als auf das Wissen ankommt, und dieses Gefühl ist bei den Künstlern nun einmal stärker vorhanden und oft auch stärker ausgebildet als bei den anderen Menschen.“

Diesen Sätzen ist grundsätzlich zuzustimmen; enthalten sie doch eine hochwichtige Erkenntnis über das Verhältnis von Musik und Rasse. Allerdings enthalten sie auch — natürlich unbewußt und ungewollt — eine schlechthin vernichtende Kritik an den Musikzuständen bzw. an dem Rasseinstinkt der führenden Musiker der letzten Jahrzehnte. Denn wenn Richard Wagner in etwas keine oder nur ganz geringe Nachfolge gefunden hatte, dann in der Herausstellung des Begriffspaares „Blut und Boden“! Im öffentlichen Musikleben hatte „Blut und Boden“ jedenfalls keine Geltung — trotz Felix Draeseke, Karl Storck, Hans Pfitzner, Karl Grunsky, Siegmund von Hausegger, Hans Joachim Moser und einigen anderen, mehr oder weniger bedeutenden Musikern und Musikschriftstellern. Anders wäre ja auch nicht erklärbar, wieso das Judentum jener Zeit eine so überragende Rolle spielen konnte.

In diesem Zusammenhang verdienen noch zwei weitere Worte Raabes aus der Brahmsrede[2] besondere Hervorhebung. Einmal: „Wir werden gleich das Violinkonzert von Brahms hören. Wer es in Gedanken neben das von Mendelssohn stellen kann, . . . dem muß es klar werden, daß hier bei diesen beiden Künstlern . . . ein grundlegender Unterschied vorhanden ist, der nur aus der Verschiedenheit ihrer Rasse zu erklären ist . . .“

Ferner: „Jeder Mensch weiß, daß der Norddeutsche schwerblütiger, zurückhaltender ist, herber als der Süddeutsche. Das schließt aber natürlich nicht aus, daß auch der Norddeutsche

[1] Siehe „Deutsche Meister“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1937, Seite 76.

[2] A. a. O., Seite 76/77 und Seite 79.

aller übrigen Empfindungen fähig ist. Schließlich sind die größten Humoristen, die Deutschland gehabt hat, Fritz Reuter und Wilhelm Busch, Norddeutsche gewesen. ... Und die Komponisten, die wirklich eine komische Oper schreiben konnten, Lortzing und Nicolai, sind auch keine Süddeutschen gewesen. ..."

In diesen beiden Abschriften bricht sich der Rassegedanke in der Kunst, vorab in der Musik, erfolgreich Bahn. Daß er heute auch von dem Präsidenten der Reichsmusikkammer eindeutig vertreten wird, ist ein erfreulicher Beweis für den weiteren und unaufhaltsamen Siegeszug dieses Gedankens. Vor allem aber ist dies ein Beweis für seine unabdingbare Gültigkeit.

Gustav Focks Kartei der niederdeutschen Orgelbauer und Orgeln.

Von Dr. Walter Hapke, Hamburg-Blankenese.

Die gewaltige Bewegung der Erneuerung der deutschen Musik aus dem Geiste der alten Meister, die Renaissance ihrer Werke, die Erforschung ihrer musikalischen Praxis und die Nutzanwendung der dabei gewonnenen Erkenntnisse auf die heutige Wiedergabetechnik, im besonderen auch die Konzentration all dieser Bemühungen und Bestrebungen, wie sie sich in der sogenannten „Orgelbewegung" spezialisiert und entwickelt hat, sind Tendenzen unsers Musiklebens, die in diesen Blättern von den verschiedensten Seiten her beleuchtet, untersucht und gewürdigt wurden. Es sei aber nochmals daran erinnert, daß die mit den Orgeltagungen in Hamburg-Lübeck (1925), Freiburg (1926) und Freiberg (1927) einsetzende Orgelbewegung eine solche Auswirkung ins Weite und Allgemeine erfahren hat, daß eine neue, wirklich volkstümliche Beziehung sich herstellte zu allem, was mit der Orgel und ihrer Kunst zusammenhängt. Das ist ein Erfolg, nach einem Jahrdutzend, der wohl zu bezeugen imstande ist, wie notwendig und wie richtig dieser Vorstoß war, auf einem Gebiete, das einmal die gefährliche Seite einer mißverstandenen, gedanken- und gewissenlosen „Tradition" so recht sinnfällig illustriert. Dieser Vorstoß hätte kaum so rasch zu so positiven Ergebnissen führen können, wenn die Orgelbewegung nicht auf alte Instrumente hätte hinweisen können, deren Verwendung für die Interpretation der alten Orgelkompositionen die Klarheit und Größe dieser Musik besser als die vermeintlich „modernen" Orgeln hervortreten ließ. Unter den Orgelbauern der Barockzeit, einer Epoche von einzigartiger musikalischer Erfülltheit hinsichtlich aller Dimensionen des Lebens, hat der geniale Arp Schnitger, der Erbauer der Hamburger St. Jacobikirchenorgel (die für die „Orgelbewegung" eine sehr wichtige Rolle „spielen" sollte), wieder eine Rühmung erfahren, die weit über Hamburg und über Deutschland hinausstrahlt.

In Neuenfelde bei Hamburg hatte Arp Schnitger auf dem heute noch nach ihm benannten „Orgelbawerhoff" seinen Ruhesitz — seine Werkstatt hatte er in Hamburg —, und hier in Neuenfelde ist er im Juli 1719 (nicht 1720, wie die Musiklexika angeben) gestorben und in der schönen Barockkirche „zu Norden im Frauengang" begraben worden. Aus dem gleichen Neuenfelde stammt der Musikwissenschaftler Dr. Gustav Fock. Seine Gelehrtenarbeit hat er begonnen als Biograph Arp Schnitgers, aber die vielen Spezialkenntnisse über die alten Orgelbauer und ihre Künste, die als „Splitter und Spähne" ihm bei diesen Bemühungen immerfort zuflogen, haben ihm eine so genaue und umfassende Übersicht über den gesamten Orgelreichtum im niederdeutschen Kulturkreis verschafft, daß sie als ganz einzigartig bezeichnet werden muß.

Dieses niederdeutsche Kulturgebiet, das ungefähr durch eine Linie über Antwerpen, Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm, Königsberg, Danzig, Magdeburg und Braunschweig umgrenzt wird, hatte den bedeutendsten Anteil an der Entwicklung des Barockorgeltyps. Die einzelnen Landschaften standen wie auf den Gebieten des Handels, der Malerei, der Baukunst und der Musik so auch auf dem Gebiet der Orgelbaukunst in regen Beziehungen zu einander. Das Zentrum, um das sich die Orgelbaukunst dieses Kulturkreises drehte, war Hamburg mit seinen überragenden Meistern „Magister Jacobus Scherer organum fabricator", Hans Scherer I, Hans Scherer II, Gottfried Fritsch (in seinem letzten Lebensabschnitt) und Arp Schnitger, der Vollender der Barockorgel. Während von 1550—1600, also bis etwa an die Zeit von Michael Praetorius, die Niederländer mehr die Gebenden waren, waren es um 1700 zur Hauptsache

die Norddeutschen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts suchten sich niederländische Orgelbauer, die durch die ablehnende Haltung der reformierten Kirche zur Orgel (Bilder- und Orgelsturm) und durch die Befreiungskriege von Spanien sehr gehemmt waren, Betätigung in Niederdeutschland, z. B. Hinrich Niegenhoff und Jasper Johannsen aus Herzogenbusch in Brabant, Antonius Mors aus Antwerpen, Andr. de Mare aus Gent, Herm. Raphael Rottenstein-Pock aus Vollenhove an der Zuydersee, Joh. Slegel aus Zwolle, Fabian Peters aus Sneek in Friesland, Julius Antonius aus Friesland, der Brabanter Reinhardt von Lampellen und Joh. Graurock, die über das ganze niederdeutsche Gebiet bis nach Danzig hin anzutreffen sind. Sie verpflanzten die hohe Kunst des niederländischen, besonders des brabantischen Orgelbaues nach Norddeutschland. Hier setzte dann etwa von 1580 bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges ein enormer Aufschwung ein, nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Lande und hier besonders in den reicheren Marschgebieten. Es war die Zeit von Hans Scherer I und II, Nicolaus Maas, Heinr. Clovatz, Anton Wilde, Hans und Christ. Bokelmann usw. Gottfried Fritsch und sein Schwiegersohn Friedr. Stellwagen (Lübeck) sowie seine Schüler Jonas Weigel (Braunschweig), Tob. Brunner (Lunden in Dithmarschen) und Franz Theodor Kretzschmar (Mecklenburg) setzten dann die große Tradition durch den dreißigjährigen Krieg hindurch fort, und sein Sohn Hans Christoph Fritsch (Hamburg) sowie dessen Schüler Hans Henrikson Cahman, der „Vater des schwedischen Orgelbaues" gaben sie bis nach Dänemark und Schweden weiter. Um 1700 erreichte dann die Barockorgelbaukunst in Arp Schnitger ihren Höhepunkt. Er, sein Sohn Franz Caspar (Zwolle) und sein Schüler Rud. Garrels (den Haag) brachten den Niederländern den in hundertfünfzigjähriger Entwicklung gereiften Barockorgeltyp zurück. Seine weiteren Schüler, von denen rund 40 nachweisbar sind, trugen seine Kunst über das ganze niederdeutsche Kulturgebiet, z. B. Matth. Naumann (Hildesheim) und Christ. Treutmann (Magdeburg) bis nach Mitteldeutschland, Joh. Michael Röder (Berlin) bis nach Schlesien, Balth. Held (Stettin) bis nach Hinterpommern und der tüchtige Lambert Daniel Carstens (Kopenhagen) bis nach Norwegen.

Auffallenderweise besitzen wir über diese bedeutungsvolle Epoche des niederdeutschen Orgelbaues keine namhaften Orgelbauschriftsteller außer Michael Praetorius, der uns 1619 seine berühmte „Organographia" hinterließ, und Joh. Mattheson, der 1721 der zweiten Auflage von „Niedt's Musikalischer Handleitung" eine wichtige Dispositionssammlung anfügte, ganz im Gegensatz zu Mitteldeutschland und Holland, wo im 18. Jahrhundert tüchtige Lexikographen und Orgelbauschriftsteller wie Walther, Adlung, Gerber bzw. Heß, Knock, (Seidel-)Meyer, Gregoir und van't Kreuys wertvolle Orgelnachrichten in ihren Werken niedergelegt haben.

Diese Lücke zu schließen hatte sich Gustav Fock zur Aufgabe gemacht. In einer großen Kartothek hat Fock die Ergebnisse seiner Forschungen aufgestapelt und geordnet. Die 17 Jahre, die er auf diese Arbeiten verwandte, haben ihn die Namen, die Tätigkeit und Lebensschicksale von 800 Orgelbauern aus der Zeit vor 1800 feststellen und aufzeichnen lassen. Nicht weniger als 1200 Orgeln hat er systematisch „abgegrast" und alles, was über die Errichtung, die Reparaturen, den Umbau, auch wohl gar über die Vernichtung der Instrumente zu erfahren war, hat er in eingehenden und präzisen Notizen zusammengestellt. Und zwar hat er sich seine Kartei nach dem Prinzip einer „doppelten Buchführung" angelegt, d. h. die Verzeichnisse der Orgeln und der Orgelbauer werden gesondert geführt, so daß mit leichtem Griff jede gewünschte Auskunft über jeden Meister und ganz unabhängig davon über jedes Instrument gegeben werden kann. Wenn sich aus der Fülle dieser Erscheinungen auch die Gestalt und das Schaffen Schnitgers überragend heraushebt — das umfangreiche Buch mit vielen Illustrationen, das Fock über ihn abfaßte, wird in absehrbarer Zeit veröffentlicht werden —, so erfährt man daneben auch von anderen Sensationen, wenn es erlaubt ist, diesen Begriff auf Dinge der Kunst und der Kulturgeschichte anzuwenden. Hier sei nur bemerkt, daß der Orgelbau auch schon in vorreformatorischer Zeit in Niederdeutschland in hoher Blüte stand. Im 13. Jahrhundert bereits sind eine ganze Reihe von Orgeln nachzuweisen; und es ist fernerhin gar keine Seltenheit, daß eine Kirche sich zwei Orgeln (eine große und eine kleine) bauen ließ. Die Reformation bringt anfangs einen

gewissen Rückschlag in der Entwicklung, ja die Bilderstürmerei und die Orthodoxie haben sogar Verbrennungen kostbarer Instrumente auf dem Gewissen. Nach 1550 setzte dann der neue Aufschwung ein (auf den oben bereits hingewiesen ist).

Wie kam nun Fock zu seinen Kenntnissen? — Er begann mit der Untersuchung der bisher erschienenen „Bau- und Kunstdenkmäler" der Landschaften Niederdeutschlands, der vielen gedruckten und handschriftlichen Landschafts-, Stadt- und Ortschroniken. Nach Durchsicht dieser literarischen Quellen ging es an die urkundlichen; Staats-, Stadt- und Kirchenarchive wurden durchforscht (mit weitgehender Unterstützung seitens der Landeskirchenämter). Besonders die alten Kirchenrechnungen und Visitationsprotokolle wurden geprüft; auf diese Quellen weist er nachdrücklich hin, denn sie seien bisher viel zu wenig berücksichtigt worden, würden auch hin und wieder nicht sorgsam genug aufbewahrt, gerade sie seien aber sehr ergebnisreich. Die Kirchenrechnungen gehen vielfach weiter als die anderen Kirchenakten zurück. (Sie bieten nicht nur den Orgelforschern und sonstigen Kunsthistorikern reiche Ausbeute, sondern können in manchen Fällen auch für den Familienforscher, wenn die eigentlichen Kirchenbücher versagen, von großer Bedeutung werden; es wäre deshalb sehr erwünscht, daß in den gedruckten Verzeichnissen der Kirchenbücher, welche die Landeskirchen in diesen Jahren überall herausgeben, auch die Kirchenrechnungen mit angegeben werden, wie das z. B. in dem Buche von Pastor Dr. Jensen, Wandsbek „Die Kirchenbücher Schleswig-Holsteins und der Hansestädte" der Fall ist.) — Diese Schritt vor Schritt fortgesetzte Archivforschung ist zwar überaus mühsam, doch findet Fock, daß man im Laufe der Jahre erhebliche Routine im sofortigen Erblicken der jeweiligen Nachrichten über den Orgelbau erwerbe: das große „O" des Wortes Orgel steche aus den vergilbtesten Handschriften markant hervor. In einer Hinsicht sei seine Arbeit leichter, als wenn er nach alter Musik suche. Orgeln hätten immer schon Geld gekostet; und darum seien die dafür gemachten Aufwendungen durchweg genau angegeben.

Etwa 150 Photos der bemerkenswertesten Orgeln, zumal der Prospekte, ergänzen das Karteimaterial. Eine weitere Abteilung enthält interessante photokopierte Namenszüge der bedeutendsten Orgelbauer alter Zeit, zur Hauptsache aus Kontrakten und Belegen der Kirchenrechnungen gewonnen, von großem Wert, wenn es gilt, die durch die Zeit unlesbar gewordenen Inschriften in Windladen und an Prospektpfeifen zu entziffern. — Dazu kommen aus neuer Zeit auch noch die Kataloge der Orgelbauer. Überhaupt betrachtet Fock seine Arbeit noch keineswegs als abgeschlossen.

Es ist mit allem Nachdruck hinzuzufügen, daß sie der erste und bisher einzige Versuch dieser Art ist, der mit so gründlicher Systematik in Sachen der Orgelkunde unternommen wurde. Daß diese Arbeit durchaus privat gewagt und so erfolgreich bewältigt wurde, muß die Schätzung noch steigern. In Berlin, in Köln, in Kiel, auch im Ausland (Holland, Skandinavien, England) zeigt man sich an Focks Orgelkartei lebhaft interessiert. Max Seiffert, der Direktor des Berliner musikwissenschaftlichen Forschungsinstituts, treibt seine Anerkennung so weit, daß er Fock nahelegte, nicht einen Notizenzettel, der ihm (Fock) entbehrlich erscheine, fortzuwerfen. Hoffentlich sind die für Hamburg maßgeblichen Kreise darauf bedacht, daß die Focksche Orgel-Kartothek, als ein so eminent wichtiges Hilfsmittel für den musikalischen Denkmalsschutz Niederdeutschlands, auf jeden Fall der Stadt erhalten bleibt, die in der Orgelbewegung des 17. Jahrhunderts und bei ihrer Renaissance von 1925 eine bestimmende, führende Rolle spielte.

Von der Erziehung unseres Volkes zur höheren Musikgattung.

Von Prof. Richard Hagel, Berlin.

Heinrichhofens Verlag Magdeburg bringt unter „Edition Greif" Neue Harmonika-Spielmusiken für Haus und Konzert, bearbeitet und herausgegeben von Fritz Stege. Eine sehr verdienstliche Angelegenheit. Wenn sich dazu noch Musiker von der Bedeutung wie: Hermann Zilcher-Würzburg, Richard Trunk-München, Felix Oberborbeck-Weimar und Fritz Stein-Berlin für die Harmonika als Volksinstrument in Zuschriften an den Herausgeber einsetzen, ist es wohl angebracht sich auch in der ZFM mit der musikalischen Volks-

erziehung und deren anzuwendenden Kunſtmittel auseinanderzuſetzen. Geh. Rat Prof. Dr. Herm. Zilcher äußert ſich u. a. „. . . geſtehe offen, daß ich gelegentlich durchaus mit Behagen zur Harmonika greife und mich auf ihr ergehe.“ Prof. Richard Trunk: „. . . Ich habe in frühester Jugend mit Begeiſterung Ziehharmonika geſpielt.“ Die Erziehung unſerer Volksmaſſen zu guter Muſik iſt eine ebenſo ſchwierige, wie äußerſt dankbare Aufgabe des Muſiklehrerſtandes. Geradezu widerſinnig iſt es und grenzt hart an Verſündigung am geiſtigen Volksgut, wenn man den muſikaliſch nicht vorgebildeten Handarbeitern in den Konzertſälen ſymphoniſche Muſik vorſetzt. Wozu der Muſiker und vorgebildete Laie jahrelanges Studium brauchten, um die Fähigkeit zum Eindringen in dieſe Wunderwelt zu erlangen, die ſoll der Arbeiter ohne jegliche Vorkenntniſſe aufbringen!

Was iſt hier die Folge? Der einfache Mann, welcher im inneren Drange nach Geiſtesbildung und Gemütserfüllung, offenen Herzens und freudigen Sinnes in den Saal trat, verläßt denſelben, nach Stunden inneren Zwieſpaltes, mehr oder minder ſchwer enttäuſcht. Verbittert, von ſolchen Segnungen hoher Kultur ausgeſchloſſen zu ſein, meidet er hinfort ähnliche Veranſtaltungen.

Unſeren Volksgenoſſen k a n n und m u ß geholfen werden.

Den Segen im Geſang bringt in der Volksſchule die liebevolle Pflege des Volksliedes. Wem wird, in Erinnerung an dieſe ſchöne Zeit, nicht — in jedem Alter — das Herz warm!

Während der Lehrzeit war für den Arbeiter, vor dem Einſetzen der großen nationalſozialiſtiſchen Bewegung, auf muſiſchen Gebieten eine gähnende Leere! Jetzt iſt dieſe durch Geſang und Muſizieren beim Sport und Naturwanderungen wirkſam ausgefüllt. Hier treten nun auch die typiſchen Volksinſtrumente wie: Pfeifen, Trommeln, Trompeten und die Ziehharmonika mit all ihren Abarten wohltätig in Erſcheinung. Freude am Rhythmus als Gemeinſchaftserlebnis!

Dieſes Muſizieren gründet ſich inſtrumental faſt lediglich auf das Griffſyſtem, aber unter Ausſchaltung der Notenkenntnis.

Mit der Erreichung einer größeren techniſchen Fertigkeit, ſtellt ſich der Wunſch und Ehrgeiz, nach Noten ſpielen zu können, gebieteriſch bei den meiſten Spielern von ſelbſt ein. Was aber nun, da die Literatur der Harmonikamuſik ſehr gebietsbeſchränkt iſt?

Für die muſikaliſche Geſchmacksbildung entſcheidet in erſter Linie n i c h t d a s „w i e“: H a n d w e r k l i c h e, ſondern einzig d a s „w a s“: d a s g e i ſt i g e M i t t e l.

Hier ſetzen Verleger und Herausgeber der „Neuen Spielmuſiken für Harmonika“ äußerſt verdienſtlich den Hebel an; in ſachgemäßer Bearbeitung werden Ausſchnitte aus den Meiſterwerken aller Jahrhunderte gebracht. Melodiſche Perlen, die auf die unverbildeten, empfänglichen Gemüter geſchmackbildend wirken müſſen.

Trotz Fortſetzung dieſer Sammlung, in aufſteigender Linie, bliebe man jedoch auf halbem Wege zur Erſchließung ſymphoniſcher Muſik ſtehen, wenn nicht d a s E n ſ e m b l e ſ p i e l d u r c h d i e H e r a n z i e h u n g d e r r e i c h e n L i t e r a t u r d e r „C o n c e r t o g r o s s o“ - M u ſ i k g e p f l e g t w i r d. Der Stil dieſer Muſik der Vergangenheit kommt der tonlich etwas ſtarren Klangart der Harmonika und ihrer Abarten geradezu entgegen. D i e W u n d e r w e r k e u n ſ e r e r A l t m e i ſt e r d i e ſ e s K u n ſt g e b i e t e s ſ i n d, w i e e i n ſt f ü r u n s M u ſ i k e r u n d k a m m e r m u ſ i k a l i ſ c h g e b i l d e t e n L a i e n a u c h f ü r u n ſ e r g e ſ a m t e s V o l k d i e B r ü c k e n z u m „g r a d u s a d p a r n a s s u m“.

Heinrichhofens Verlag hat mit der Edition „Greif“ eine bedeutungsvolle Führung und zugleich eine verantwortungsvolle Aufgabe von höchſter Bedeutung übernommen. Möchte ihm dies Werk gelingen! Vielleicht ſteuert M e i ſt e r H e r m a n n Z i l c h e r ein „concerto grosso“ eigener Prägung als begrüßungs- und dankenswerten Anteil hierzu bei.

Regers Humor.

Max Reger, altgedienter, begeiſterter Infanteriſt, ſchrieb 1915 an ſeinen Leipziger Freund Julius Klengel über einen genialen Förderer ſeiner Orgelmuſik: „X. iſt Feldartilleriſt geworden bei der Landſturmmuſterung! Früher protzte er auf der Orgel — jetzt orgelt er auf der Protze!“ A. B.

Bach ohne Baß.

Bachfest in Eisenach 1907. Das Leipziger Gewandhausorchester wirkt mit, unter Leitung von Hermann Kretzschmar als Ehrendirigenten. Am letzten Abend sind die Gewandhausleute beunruhigt, denn der Nachtzug geht um 21 Uhr 45 Min. in Eisenach ab, und am anderen Morgen muß man bereits wieder zur Probe in Leipzig sein. Vorsorglich schreitet der Konzertmeister Hering mit der Uhr in der Hand den Weg vom Konzertsaal zum Bahnhof ab: Jawohl, zehn Minuten genügen; man wird es schaffen. Aber was macht man mit Wolschke, mit dem schweren Kontrabaß . . .? — Wolschke hat einen guten Gedanken. Er mietet sich einen kräftigen Messenger Boy in schöner roter Uniform, wie sie damals letzte Mode waren, und schärft ihm ein: „Du wartest hinter der kleinen Tür des Konzertpodiums. Sobald es drinnen still ist und die Musik aufgehört hat, läufst du hinein, nimmst meinen Kontrabaß und saust damit zum Bahnhof. Ellbogen gebrauchen! Durch niemand beirren lassen, verstehst du?" — Sehr fein ausgedacht. Aber Wolschke hat vergessen, daß eine Bach-Suite aus mehreren Sätzen besteht. Als Hermann Kretzschmar, um 21 Uhr 30 Min., gerade den Menuettsatz beendet hat, andachtsvoll in kurzer Atempause verweilend, wird die Tür aufgerissen und der rot uniformierte Knabe stürzt herein. In treuer Pflichterfüllung derb um sich schlagend, erweist er sich als kräftiger denn der Bassist Wolschke. Der Finalsatz muß ohne Streichbaß gespielt werden. . . . A. B.

M U S I K B E R I C H T E

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Georg Böttcher: „Die ewige Flamme", deutsches Volksoratorium (München, unter Heinr. Laber, 29. Nov.).

Edmund von Borck: Sextett (Internationales Musikfest in Venedig).

Cesar Bresgen: Sonate für Bratsche und Klavier (Woche zeitgenössischer Musik, München).

Cesar Bresgen: „Bauernhochzeit". Szenische Kantate nach Worten von Alfons Teuber (Woche zeitgenössischer Musik, München).

Fritz Büchtger: „Serenata im Walde zu singen" (Woche zeitgenössischer Musik, München).

R. Curt von Gorrissen: „Bruder Tod" (nach Versen von Hermann Hesse) für Sopran-Solo und kl. Orchester, Werk 17 (Städt. Orchester Wiesbaden, unter MD August Vogt, 10. Okt.).

R. Curt von Gorrissen: „An deutschen Heldengräbern" für Solo, gem. Chor, Orchester und Orgel (Kufstein, durch MD Franz B. Kirchmair, 10. Okt.).

Hans Kleemann: Streichtrio a-moll, Werk 35 (Halle/S., Bohnhardt-Bülow-Kleist, 19. Sept.).

Erich Lauer: Festliche Musik für großes Orch. und Orgel, Werk 15 (Karlsruhe und Heidelberg, 15. Okt.).

Erich Lauer: Hymne an Deutschland für sechsst. Chor, gr. Orchester und Orgel, Werk 14 (Karlsruhe, 15. Okt.).

Wilhelm Maler: Klavier-Sonate (Woche zeitgenössischer Musik, München).

Willi Nöther: „An den Allmächtigen". Geistliches Lied für eine Singstimme, Violine und Orgel (Mainfränkische Gaukulturwoche, Würzburg).

Peter Pfitzner: Lieder nach Texten von Hildegard von Werkshagen (Woche zeitgenössischer Musik, München).

Alfons Stier: Lyrisches Intermezzo für zwei Trompeten, zwei Posaunen und Orgel (Mainfränkische Gaukulturwoche, Würzburg).

Hermann Wagner: Kleine Musik für Blechbläser (Leipzig, bei einer Feier des NS-Studentenbundes).

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Spanische Nacht". Heitere Oper (Nationaltheater Mannheim, unter GMD K. Elmendorff, 16. Okt.).

Fritz von Borries: „Magnus Fahlander". Oper (Städtische Bühnen Düsseldorf).

Kurt Gerdes: „Das Fest auf Haderslevhuus". Szenische Ballade nach Theodor Storms gleichnamiger Novelle (Stadttheater Krefeld).

Joseph Haas: „Tobias Wunderlich". Oper (Staatstheater Kassel).

Carl Ueter: „Der Erzgräber". Oper (Stadttheater Freiburg i. B.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Werner Egk: „Peer Gynt" (Staatsoper Berlin).

Chr. W. Gluck: „La Corona". Einaktige Oper in der Bearbeitung von Dr. Erich H. Müller

(Gluck-Feier der Wiener akademischen Mozart-Gemeinde, 15. Nov.).

Konzertwerke:

Paul Gerhardt: Sinfonische Suite über „Eine feste Burg" (Zwickau, unter MD Kurt Barth).

R. C. von Gorrissen: Toccata, Passacaglia und Fuge in h-moll für Flöte, Klarinette, zwei Geigen, Bratsche und zwei Celli (Wiesbaden, Nocke-Quartett, 7. Febr. 38).

Paul Schricker: Sinfonische Suite (Zwickau, unter MD Kurt Barth).

Hermann Wagner: Orgelmusik in drei Stimmen (Dresden, durch Herbert Collum).

Hermann Wagner: Spielmusik zu zwei Stimmen für Klav. (Leipzig, durch Walter Bohle).

Hermann Wagner: Konzertante Serenade für Holzbläser, Pauken und Streichorchester (Nürnberg, unter KM A. Dressel).

Hermann Wagner: Vorspiel und Fuge für Orgel (Leipzig, durch Kurt Zöllner).

Hermann Wagner: Toccata und Chaconne für Orgel (Leipzig, durch Kurt Zöllner).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

SINGFAHRT DER „KANTOREI AN DER STAATL. AKAD. HOCHSCHULE FÜR MUSIK" BERLIN IM SOMMER 1936.

Leitung: Prof. Kurt Thomas.

Von Jürgen Uhde, Berlin.

Siebenbürgen und Jugoslavien waren das Ziel unserer diesjährigen Singfahrt; früher für uns wesenlose geographische Begriffe, sind es jetzt lebendige und unvergeßliche Erinnerungen. Auf eine 800jährige Tradition kann die große deutsche Insel Siebenbürgen zurückblicken; umbrandet von mannigfaltigen Völkern, oft im Laufe der Geschichte in schwerster Bedrängnis, haben die Deutschen dieser Gebiete sich ihre Kulten im Wechsel der Zeiten und Völker bis heute bewahrt. Dies prägt sich aus in der schwäbischen Bauweise der Häuser und Straßen, in der klaren Gotik ihrer Kirchen, in den prächtigen Marktplätzen und festen Burgen. Die Deutschen in Jugoslavien zeigen dagegen nicht einen so einheitlichen Charakter, sie haben auf die Gestaltung der Städte und Dörfer keinen Einfluß ausüben können wie die Siebenbürger Deutschen, denn sie wanderten erst vor 150 Jahren ein und sind auch heute noch lediglich Gäste des Landes, das sie bewohnen.

Der eigentlichen Singfahrt gingen vier arbeitsreiche Probentage in Wallendorf voraus, einem Dorf im Thüringer Walde. Hier in dieser ländlichen Abgeschiedenheit wurden die im Sommer schon zusammengefügten musikalischen Grundlagen endgültig befestigt und 40 Menschen wurden zu jener menschlich-musikalischen Einheit, die eine so wichtige Vorbedingung für fruchtbare Chorarbeit ist. Neue Musik stand auf dieser Reise etwas mehr im Vordergrund als früher, um denen draußen Zeugnis zu geben vom neuen Chorschaffen in Deutschland und zu beweisen, daß sich die Renaissance der alten Musik, die wir heute erleben, nicht nur auf die Darstellung frühen musikalischen Schaffens beschränkt, sondern gleichzeitig die Grundlage für kraftvolles neues Musizieren bildet. So enthielt das Programm (aus dem jeweils verschieden unsere Abendmusiken zusammengestellt wurden): Messe in a-moll op. 1 von Kurt Thomas; Motette: „Christ, der du bist der helle Tag" und neue weltliche Chorsätze von großer Schönheit: „Minnelieder" von Hugo Distler, Chorsätze von Adolf Pfanner, eine Choralmotette von Joh. Nep. David („Nun bitten wir"). An alter Musik brachten wir: Bach: „Der Geist hilft"; drei sechsstimmige Motetten von Schütz; sechs alte geistliche Abendlieder von Hengel, Schein, Calvisius et. und viele schöne Madrigale.

Am 24. August tief in der Nacht gings über die Grenze, zweimal wurde die Reise nach Siebenbürgen unterbrochen dadurch, daß wir im Radio Wien (als erster deutscher Chor seit langer Zeit) und im Radio Budapest sangen. Dann folgte eine lange Fahrt durch die weiten steppenartigen Landschaften Ungarns, ein heller Himmel mit großen Wolken spannte sich über die schwach rötliche, unabsehbare Fläche, und nicht lange hinter der rumänischen Grenze tauchten die kühnen gezackten Linien der Karpathen auf. Broos, Mühlbach, Hermannstadt, Heltau, Schäßburg, Brenndorf, Agnetheln und Medias besuchten wir hier. Der Mittelpunkt der Reise war Bukarest, jene seltsame Stadt, die in allen westlichen und östlichen Stilarten erbaut zu sein scheint. Zwei Tage und zwei Nächte Donaufahrt durch die Karpathen brachten uns nach Belgrad, es folgten die deutschen Gemeinden Verschetz, Neusatz usw., bis wir zum letzten Mal in Serajewo sangen, vor stark internationaler Zuhörerschaft. In den großen Städten wie auch in den kleinen Landgemeinden durften wir gleichmäßig herzliche Erfolge verzeichnen. Buntes Völkergemisch, reizvolle orientalische Stadtbilder, Hochgebirge und reißende Ströme kennzeichnen dieses schöne und fremde Land. Krönung und Abschluß bildeten drei Tage in Ragusa und die Fahrt auf der Adria nach Venedig. Von hier aus gelangten wir in einer Nacht wieder nach Deutschland. —

Fünf Wochen durften wir so im Auftrage der wahrhaft übernationalen Sprache, der Musik, zu

den Deutschen in Südosteuropa reden, und darüber hinaus zu allen denen, die guten Willens sind, diese Sprache zu hören. Und wir alle sind froh und dankbar für diesen Auftrag.

BOCHUMER MUSIKFESTWOCHE.

Von Dr. Bernhard Zeller, Dortmund.

Das Ziel der vom Sängerkreis Bochum, den örtlichen Gruppen des Reichsverbandes der gemischten Chöre, der Hitler-Jugend und des Bundes deutscher Mädel in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstalteten Bochumer Musikfestwoche war, alle einheimischen Kräfte zu einer Großkundgebung zusammenzuschließen, welche mit einer nationalen Feier des Volkes am Erntedankfest ihren bedeutendsten chorischen Ausdruck erhielt. Die Organisation und Gesamtleitung der Musikwoche, die mit der ungewöhnlichen Dauer von acht Tagen einen Sonderfall darstellte, und deren Schirmherren der Bundesführer des deutschen Sängerbundes Oberbürgermeister Meister und der Leiter des Reichsverbandes der gemischten Chöre Dr. Reinhard Limbach waren, hatte Kreischorleiter Paul Folge (Bochum).

Ein Werbeumzug der HJ mit Fanfaren, Turmmusiken und eine von der Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik von den Bochumer Kammermusikern Wahl, Krause, Maise, Grumbt, der Cembalistin Hanna Menzel und der Sopranistin Grete Hardt eindrucksvoll gebotenen Festmusik mit Werken von Buxtehude, Dittersdorf, Stamitz, Haydn und Mozart leiteten die Woche ein, in welche eine ausgezeichnete Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" als Gastspiel der Kölner Oper eingefügt wurde, an deren Chören sich auch die „Bochumer Sängervereinigung" verdienstvoll mitbeteiligte. In dem Weltlichen Chorkonzert traten die gemischten Chöre mit klanglich guten Leistungen hervor: der „Madrigalchor" sang unter B. Jungewelter Chöre von Walter Rein und Armin Knab, der NS-Volkschor setzte sich unter H. Esser für dankbare gemischte Chöre von dem Dortmunder Hubert Eckartz ein, „Werkleute" (Gedicht von Rilke) und „Sonnengesang", gut klingende Chöre und Soli, welche Dämmerung, Größe des Sonnenaufgangs und Preis der Sonne in warmes, fließendes Melos, von einem Streichorchester und dem Klavier geschmackvoll umrahmtes Melos stellen und die Naturmystik des Gedichtes von Lersch auffangen. Telemanns „Tageszeiten" fanden eine von Paul Folge sorgfältig durchgearbeitete Wiedergabe durch den wohlklingenden Chor, das kleine Orchester und die ansprechenden Solisten Grete Hardt, Käthe Königsbüscher, Ernst Burkemüller und Hans Rump.

In sechs Kirchen fanden zu gleicher Zeit Kirchenkonzerte und geistliche Abendmusiken statt: Christuskirche, Leitung H. Haarmann; Petrikirche (H. Lüttringhaus); Melanchthon-Chor (W. Mehrmann); Meinolphuskirche (Grischen und Worm); Marienkirche und Propsteikirche. Der Querschnitt durch die Veranstaltungen ergab eine reiche Literatur von altitalienischen, vorbachischen, klassischen und neuzeitlichen Meistern, die Ausführung zeigte die Bochumer Kirchenchöre in schöner stimmlicher und musikalischer Form. Ein Tag galt der Musik der HJ. Ein imposanter Musik- und Spielmannszug der HJ gab mit einem 120 Mann starken Fanfarenzug ein Konzert mit schneidiger Marsch- und Volksliedmusik, das HJ-Standorchester wartete mit anerkennenswertem Vortrag von Werken Friedrichs des Großen, Quantz', Händels und neueren, sich an den barocken Musikstil anlehnenden Komponisten wie Wilhelm Maler, Erich Lauer und Hans Ziegler auf. Man hatte den Eindruck, daß die Bochumer HJ durch intensive Arbeit und ein nicht nur auf die alten Meister beschränktes Interesse zu einem stilvollen und geschlossenen Musizieren gelangt ist und daß unserer Jugend durch das anregende Gemeinschaftsmusizieren starke seelische Aufbaukräfte zugeführt werden.

Im Rahmen der Musikwoche trat der Städtische Musikverein unter Leopold Reichwein mit einer vornehmen und klangedlen Aufführung der Pfitzner-Kantate „Von deutscher Seele" hervor. Der vom Bochumer Männergesangverein verstärkte Chor zeichnete sich durch Ausgleich und Klangschönheit aus. Der Erschließung der versonnenen Romantik des Werkes blieb das von Reichwein feinfühlig schattierte Städt. Orchester nichts schuldig, die Solopartien hatten mit Helene Vierthaler, Emmy Leisner, Ernst Bauer und Ewald Kaldeweier eine erlesene Besetzung. — Hausmusik mit reichhaltigen, gutgewählten Programmen vermittelten die Goethe-Oberrealschule, das Hoffmann'sche Konservatorium, die Schüler von Karl Wolff und die Opernschule Glettenberg.

Im vollbesetzten Saale des Schützenhofes wurde der imposante Chor von 1200 Sängern, begleitet vom Städt. Orchester Bochum, zum Dolmetsch des Bekenntnisses des deutschen Volkes zu seiner Heimat, seiner Arbeit und seiner Seele. Das „Deutsche Lied" von Joseph Haas war ein wuchtiger Auftakt. Die Bochumer Sängervereinigung sang unter Albert Lamberts Kurt Lißmanns trotziges „Im Takte der Hämmer", und mit dem hellstimmigen Kinderchor die zündende Vaterländische Hymne von Otto Jochum. Die gehaltvolle „Kantate der drei Stände" von Hermann Erpf erfuhr durch „Schlögel und Eisen" und „Gußstahlglocke" unter Rudolf Hoffmann und die vereinigten gem. Chöre unter Paul Folge eine von chorischer

Leuchtkraft getragene Ausführung. Bruno Stürmers polyphones „An Deutschland", HJ-Lieder von Baumann, Spitta, Gättke und Ludwig Webers „Wir schreiten" für Leitchor, gemischten Chor und Orgel erklangen in prachtvollen Steigerungen und gaben dem vaterländischen Geist des letzten Konzertes einen packenden Ausklang.

MUSIKFEST IN DONAUESCHINGEN.

Von Dr. Helmut Doster, Stuttgart.

Wiederum, wie schon so häufig seit dem Weltkrieg, hat die Stadt Donaueschingen, die bereits auf eine über zweihundertjährige reiche musikalische Vergangenheit zurückblicken kann, zu einem ihrer berühmten Musikfeste eingeladen, diesmal in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Deutlich zeigt sich darin der Gestaltwandel dieser Feiern. Trugen die Kammermusikfeste unmittelbar nach dem Weltkrieg den Charakter eines Experimentierfeldes, auf dem eine kleine Clique von Musikern ihre volksfremden Werke aufführen ließ, so bedeuten die jetzigen Feiern eine genaue Umkehr von damals: Hinwendung zu einer Musik, die ohne eine tragende Gemeinschaft nicht denkbar ist, zu einer Musik, die dem Wesen unseres Volkstums gemäß ist und im Einklang mit unserer Volksseele steht. Die Mitwirkung des NS-Reichssymphonieorchesters im Rahmen eines Sonderkonzertes der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" war die beste Gewähr dafür, daß diese neuen Grundgedanken in würdiger Weise verwirklicht wurden.

„Alte und neue feierliche Orchestermusik" hieß dieses Sonderkonzert, in dem neben neueren Kompositionen von Bernhard Köhler (Freiburg i. B.), Hugo Herrmann (Stuttgart), Paul Höffer (Berlin), und Heinrich Spitta (Berlin) noch Werke von Mozart und von dem größten schwäbischen Meister Johann Abraham Sixt zur Aufführung kamen. Die von dem Sixtforscher Erich Fischer zusammengestellte „Festliche Musik" zeigte die für Sixt charakteristische Mischung zwischen Empfindsamkeit und einer Hinwendung zu ausdrucksvoller Gestaltung im Beethovenschen Sinn. W. A. Mozarts „Jupiter-Symphonie" leitete über zu den neueren Werken. Eine „Heroische Ouverture" von Köhler blieb noch zu sehr in einem pathetischen äußerlichen Klangaufwand stecken, wogegen das „Symphonische Werk II — An meine Heimat — nach Aufzeichnungen aus dem Tagebuch eines Frontsoldaten 1917/37" von Hugo Herrmann durch seinen klaren Aufbau wie durch die Kraft zu symphonischer Gestaltung hervorragte. Am reinsten wurde der Gedanke einer Gemeinschaftsmusik in der „Feierlichen Musik" von Heinrich Spitta verwirklicht. Die Musik ist über das Lied „Nichts kann uns rauben" geschrieben und wird aus den Gegensätzen eines feierlichen Bläserthemas über einem mächtigen Orgelpunkt und einem stark polyphon gearbeiteten, straffen Streicherteil symphonisch gestaltet. Einfacher gibt sich Paul Höffer in seiner durchsichtigen, klaren „Altdeutschen Suite", die ursprünglich zu Möllers „Frankenburger Würfelspiel" geschrieben wurde. Besonders eindringlich der Schluß, der in eine feierliche Hymne übergeht.

Die Wiedergabe der Werke durch das NS-Reichssymphonieorchester, ohne das diese Veranstaltung gar nicht hätte stattfinden können, verdient höchste Anerkennung. Nicht nur die älteren Werke, sondern ebenso die modernen hörten wir klanglich wie musikalisch aufs feinste durchgearbeitet und ausgefeilt. An Stelle des verhinderten Senators Franz Adam leitete Hugo Herrmann die Werke mit sicherem Können.

Eine „Festmusik für Bläser" ließ deutlich erkennen, daß die junge Generation diesem im 17. und 18. Jahrhundert so blühenden, seither völlig vernachlässigten Gebiet wieder neuen Aufschwung gibt. „Aufruf und Hymne" von Alfons Schmid (Stuttgart) zeigen deutlich den neuen Stil, der hier angestrebt wird: klangliche Auflockerung, Vorliebe für eine oft nur zwei- oder dreistimmige kontrapunktische Stimmführung, Neigung zu einem dem Charakter der Blasmusik angepaßten feierlichen, hymnischen Stil. Die Komposition von Schmid, eine „Bläsermusik Werk 17" von Cesar Bresgen (München) und besonders die „Symphonische Musik 1936" von E. L. Wittmer, die auch Saxophone mit einbezieht, erfreuen nicht nur durch ihr sicheres technisches Können, sondern ebenso durch den musikalischen Wert, ihre gesunde Musikalität und ihre wirkungsvolle, volkstümliche Gestaltung. In einem zweiten Teil hörten wir noch einige „Feierliche Liedsätze" von Georg Blumensaat und alte Choräle, von Fritz Dietrich geschickt gesetzt. Zwei Märsche von Joseph Schelb und Hubert Schnitzler suchten den Marschtyp älterer Art durch neuere Lieder der Hitlerjugend aufzufrischen. Die saubere Wiedergabe durch die Militärmusik Donaueschingen-Villingen unter der Leitung von Erich Bade verdient besonders angesichts der ungewohnten Schwierigkeiten unser höchstes Lob.

Zwischen diesen beiden Orchesterveranstaltungen stand eine Morgenfeier mit neuer Kammermusik. Daß die Kammermusik von allen Gebieten der Musik den geringsten Schwankungen unterworfen ist, liegt in ihrer Natur begründet. Formal sicher gekonnt, zu feiner Filigranarbeit und chromatischer Stimmführung neigend, gab sich ein Streichtrio des Münchners Gustav Geierhaas. Gegensätze zwischen energischen, unison geführten Stellen, zwischen lyrischen Gesangsteilen und polyphon geführten Abschnitten führten zu starken inneren Spannungen in dem zweiten Streichquartett von Hugo Herrmann. Ein Variationenteil steigert sich zu einer machtvollen Schlußstretta. Reiche motivische Arbeit, freie Tonalität und diatonisch geführte Poly-

phonie kennzeichnen das etwas blaſſe Streichquartett in G von Wilhelm Maler, das als Abſchluß ebenfalls einen Variationenteil bringt. Gegenüber dieſen drei großen Kammermuſikwerken hatte das ſerenadenartige, liebliche Flötentrio des Karlsruher Komponiſten Franz Philipp einen ſchweren Stand. Das Freiburger Streichquartett (Adalbert Nauber, Hugo Hormes, Hugo Wolfrum und Reinhard Lindenberg) und der Flötiſt Kiskalt ſorgten für eine ſauber ausgeführte, ſchöne Wiedergabe.

JUBILÄUMS-FESTWOCHE DER DUISBURGER OPER.

Von Dr. Paul G. A. Klein, Braunſchweig.

Die Duisburger Oper begann die neue Spielzeit mit einer Feſtwoche aus dem Anlaß eines zweifachen Jubiläums: Vor 50 Jahren wurde mit der Eröffnung der Städtiſchen Tonhalle erſt die Möglichkeit regelmäßiger Theaterveranſtaltungen in Duisburg gegeben; und vor 25 Jahren weihte die Stadt ihr neues, mit den modernſten techniſchen Mitteln ausgeſtattetes Theater ein.

Seit der Schaffung eines eigenen Spielkörpers, im Jahre 1921, konnte ſich Duisburg ganz auf die Pflege der Oper konzentrieren. Die Duisburger Oper errang in dieſen ſiebzehn Jahren einen Platz in der erſten Reihe der Bühnen von Rang und Namen. Ihr Ruf wurde hinausgetragen über die Reichsgrenzen, nach Holland, das oft in Sondervorſtellungen das Haus belegte.

Mit einer feſtlichen Aufführung von Richard Strauß' „Roſenkavalier" begann die Jubiläumswoche. Dem neuen Leiter der Duisburger Oper, Generalintendant Dr. Georg Hartmann, als Regiſſeur und Joſef Fenneker als Bühnenbildner gelang es in vorbildlicher Weiſe, dem Werk jene Atmoſphäre zu ſchaffen, in der allein es wirken kann. Neben der Geſchloſſenheit des kulturellen Lebensraums pflegt Hartmann eine Perſonalregie, die auch den Träger der kleinſten Nebenrolle zu vollem Einſatz heranzieht und ſo eine äußerſt lebendige und durchformte Inſzene ergibt. Wilhelm Schleuning, der neue Duisburger Operndirektor, führte das ausgezeichnet muſizierende Orcheſter mit allem Feingefühl für die reich verzweigte Polyphonie der Partitur. Die neuverpflichtete Maria Pahl ſang mit großen und gepflegten Stimmitteln den Octavian. Auch Melitta Amerlings Feldmarſchallin und Paul Erthals Ochs ſeien lobend erwähnt.

Am zweiten Tag folgte die weſtdeutſche Erſtaufführung des muſikaliſchen Luſtſpiels „Der Campiello" von Ermanno Wolf-Ferrari. Aus ſpieleriſcher und muſikantiſcher Freude geboren, wird dieſes Werk die Zuhörer in dem Maße entzücken, in dem ſie freudige Bereitſchaft haben zu einem unproblematiſchen Werk aus der Gattung der opera buffa. Ohne dieſe Bereitſchaft geht einem viel verloren. Vor allem eine köſtliche, von Einfallsreichtum und reifer Könnerſchaft zeugende Muſik. Wolf-Ferrari arbeitet mit ſparſamſten Orcheſtermitteln; er bringt eine Fülle melodiſcher Elemente, die nicht zu Arien oder großen Enſembles auswachſen, weil das nachdrängende Neue auf die ökonomiſche Ausnutzung der Einfälle zu verzichten fordert: Knappheit aus Fülle. Wie improviſiert faſt erſcheint dieſe Muſik; aber die „Strategie der Reife" gehöre dazu, ſagte der Komponiſt einmal. Unter Berthold Lehmanns muſikaliſcher Leitung, der Spielleitung von Werner Jacob und der Tanzleitung von Frida Holſt fand die Erſtaufführung eine freundliche Aufnahme.

Suppés Operette „Die große Unbekannte", das dritte Werk der Feſtwoche, erreichte durch reiche Inſzenierungsmittel und ausgezeichnete Darſtellerleiſtungen einen Erfolg. Die tragiſch überfrachtete Handlung (zur Zeit der franzöſiſchen Revolution ſpielend) bedurfte dringend der Auflockerung, die ihr der Spielleiter Otto Daue zukommen ließ. Am Pult bewährte ſich Walter Triebel; aus der Reihe der Darſteller ſei die ausgezeichnete Loty Kaundinya hervorgehoben.

Nach einem nicht vorgeſehenen Abbiegen zum „Tiefland"-Verismus — da der „Figaro" wegen Perſonalerkrankung ausfallen mußte — ging die Woche mit einer Aufführung von Nicolais „Luſtigen Weibern" ihren Weg weiter, der durchaus auf feſtliche Gehobenheit geſtimmt war. Dr. Georg Hartmann gab der Aufführung zunächſt eine komiſch-realiſtiſche Mittellinie, um dann im letzten Bild den leichtfüßigen Geſtalten des bunten Elfenſpiels die Herrſchaft zu überlaſſen. Dr. Fritz Mahnke (Dortmund) hatte ein Bühnenbild geſchaffen, das weitab vom Herkömmlichen viel Gelegenheit zu bewegtem Spiel gab, im erſten Bild jedoch etwas zu konſtruktiv wirkte. Berthold Lehmann erreichte eine geſchliffene Präziſion des Orcheſterklanges. (Das Gegenſtück zu Nicolais Oper eröffnet die Bochumer Shakeſpeare-Woche: Verdis „Falſtaff".)

Mit einer Aufführung der „Meiſterſinger" (in einer aus der vorigen Spielzeit übernommenen Inſzenierung) klang die Feſtwoche aus. Erfüllte die Inſzenierung nicht alle Wünſche, ſo tat das in vollem Maße das Orcheſter, das unter Wilhelm Schleunings Leitung einen Beweis ſeiner hohen Kultur brachte.

FRANKFURTER ABEND-SINGWOCHE

unter Leitung von Prof. Oskar Fitz-Wien.

Von Maria Mohr, Frankfurt/M.

Die „Muſikantengilde" im Landſchaftsbund „Volkstum und Heimat" führte auch in dieſem Jahr wieder eine Abendſingwoche durch, die mit muſikwiſſenſchaftlichen und muſikerzieheriſchen

Vorträgen verbunden war. — Unter Leitung von Prof. Oskar Fitz-Wien wurde in froher Gemeinschaft musiziert und die anregenden, mit Humor gewürzten Ausführungen des berufenen Vertreters der Volksmusik fanden ein begeistertes Echo. In den offenen Singstunden wurden Instrumentalspiel und Chorgesang in einer überaus lebendigen, herzerfrischenden Art gepflegt. Jenseits aller grauen Theorie vermittelte Oskar Fitz nicht nur die Methode, in Gemeinschaft sauber singen und spielen zu lernen, sondern er stellte die unmittelbare Beziehung zwischen dem Menschen und dem zu gestaltenden Kunstwerk her; denn die bescheidenen Volkslieder, die sehr schnell mehrstimmig erarbeitet wurden, formten sich zu einem geschlossenen Kunstwerk.

Hand in Hand mit dem praktischen Musizieren gingen Vorträge, die sich mit gegenwärtigen Fragen der Musikanschauung beschäftigten. So brachte der erste Vortrag von Prof. Fitz das Thema „Ganzheitsbetrachtung der Musikererziehung" unter dem Gesichtspunkt einer synthetischen Erfassung der Kunst überhaupt, die allein eine Auslösung der musikalischen und schöpferischen Kräfte im Menschen ermögliche. Nachdem wir uns jahrelang auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst in einem Spezialisierungsdrang verloren hatten, setzte gegenwärtig eine Umformung der ganzen Kunst und Weltanschauung ein, die in der Einheit von Körper, Seele und Geist den verlorenen Kontakt mit den Urkräften wieder herstellt; denn nicht ein teilhaftes Erfassen, sondern das Ganzheitserlebnis führe allein zur Höchstleistung in der Kunst wie im Leben. In seinem zweiten Vortrag setzte sich Prof. Fitz mit dem Begriff der „Musischen Bildung und ihren Grundlagen" auseinander, und erläuterte die organische Beziehung zwischen der bewegten, musischen Kunst und der bildenden Kunst. Während in der bildenden Kunst der Augenblick in seiner Form erfaßt und als Dauer gestaltet ist, liegt das Wesen der Musik im Klanglichen, in der Harmonie, in der Vereinigung der Vielheit der Schwingungen, die zu einer Einheit werden. Dieser Harmonie, die wir als Ruhe und Ausgeglichenheit empfinden, liegt eine Gesetzmäßigkeit zu Grunde, die allen Künsten gemeinsam ist, die Verhältnisse des „goldenen Schnitts". Der dritte Vortrag „Atem- und Stimmsicherung als Grundlage der Höchstleistung" knüpfte an die vorausgegangenen Themen an. Wenn das Wesen der Harmonie darin bestehe, stets neue Ausgleiche zu schaffen, so ergebe sich daraus, daß die Kraftquelle, die diesen Ausgleich bewirkt, in der Materie zu suchen sei. Die Überwindung der Schwerkraft, des Eigengewichts, nicht aber die körperliche Anstrengung bringe jene Kraft hervor, die Voraussetzung der künstlerischen Höchstleistung ist. Angewendet auf die Musik, besonders auf die Stimmphysiologie, ergeben sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten der Bewegungslehre, die in einer Konzentration aller körperlichen, seelischen und geistigen Kräfte, die wesenseigenen Faktoren in ihrer Ganzheit vereinen und zur Wirklichkeit werden lassen.

Die Tagung wurde mit einer Rundfunk-Morgenfeier in Form einer offenen Singstunde, die Chöre, Canons und Instrumentalspiele brachte, geschlossen. Aus der Fülle des Gebotenen hob sich Walter Reins eindrucksvoller Chor „Den Ackermann soll man loben" mit Instrumentalsätzen von Heinrich Rohr heraus. Auch die muntere „Kleine Erntemusik", eine instrumentale und vokale Suite von Fritz Dietrich erwies sich in ihrer technischen Anspruchslosigkeit und musikalisch geschlossenen Form als eine überaus dankbare Gemeinschaftsmusik.

III. REICHSMUSIKLAGER DER REICHSSTUDENTENFÜHRUNG AUF DER FREUSBURG.

Von Helmut Bräutigam, Leipzig.

Kaum hätte man erwarten können, daß das diesjährige, das dritte Reichsmusiklager der Reichsstudentenführung noch eine Steigerung des inneren Schwunges und des äußeren Erfolges bringen könnte gegenüber jenen ersten beiden Lagern, die jeden Teilnehmer mit dem Gefühl eines großen Erlebnisses scheiden sahen. Aber gerade diese Lager der Vorjahre hatten uns menschlich und als einzelne Hochschulgemeinschaften durch die Arbeit wachsen lassen, sodaß nun in diesem Jahre eine Mannschaft stand, die, geschlossen und locker zugleich, den äußeren Verlauf der Tage zu einem innerlichen machte. Die als jüngere Semester neu zur alten Gemeinschaft kamen — eigentlich, und Gott sei Dank, waren sie sogar in der Mehrzahl — standen so selbstverständlich in ihr, daß auch sie das beglückende Erlebnis eines Lagers mit nach Hause nahmen, das ihnen allen nötigen Impuls für die Aufgaben des Jahres gegeben hat. Und wir alle sahen wieder, daß das Lager — und nicht die Tagung — die einzig mögliche Form ist, aus den verschiedensten Persönlichkeiten eine Gemeinschaft zu schweißen, sie sich menschlich näher zu bringen, wie es nicht das Zusammensein in vielen Semestern vermag, und daraus wirkliche Gemeinschaftsleistungen wachsen zu lassen.

So hat der Reichsmusikreferent Rolf Schroth uns Musikstudenten und -studentinnen aus allen deutschen Musikhochschulen auch dieses Jahr wieder in die Einsamkeit einer schönen Mittelgebirgslandschaft gerufen: auf die Freusburg im Siegerland. Dort konnten wir zwei Wochen lang herrlich über einem weiten Lande thronen, in den Mauern einer alten Burg, deren Stille uns die rechte Besinnung auf das bringen konnte, was hinter uns lag und was vor uns Gestalt werden wollte.

Wenn dem Bericht in dieser Zeitschrift über das 1. Lager 1935 die Überschrift „Musikstudenten greifen an" gegeben wurde, so geschah das mit zwiefacher Sinndeutung: Der des Protestes und der der neuen Tat. Heute können wir mit Freude feststellen, daß gerade die Arbeit an den Musikhochschulen immer zuerst im Zeichen der zweiten Deutung gestanden hat, die dann der anderen die Berechtigung geben konnte. Es galt ja nicht nur — wie das immer die Jugend getan hatte — Sturm zu laufen gegen eine alte Welt, die in ihrer Verbindung von Wertvollem und Abgebrauchtem doch noch so sicher gegründet erscheint. Diese Jugend mußte auch fähig sein, was als Wunschbild in ihr lebte, Form werden zu lassen und dieser Form den neuen Gehalt zu geben: Von den Grundlagen der nationalsozialistischen Weltanschauung aus, die die neuentdeckten ewigen Gesetze des deutschen Wesens sind, suchte und arbeitete sie unermüdlich daran, wie sie dem neuen Geiste, der ihr das Erlebnis der Gemeinschaft, des Volkes, der Lebensordnung, des Artgewachsenen gebracht hatte, Gestalt geben könnte. Sie baute, wohl auch unter „Protesten" und mit Rückschlägen, rastlos weiter und kann jetzt schon mit gewisser Genugtuung feststellen, daß die von ihr geschaffenen Formen einen bedeutenden Platz im deutschen Kulturleben gefunden haben. Gerade auf dem Gebiet der Musik sind Wege in Neuland beschritten worden, die deshalb bereits nicht mehr hinwegzudenken sind, weil sie ja nur bis jetzt unbegangene Pfade ins uralte Land der deutschen Seele sind. Wie mancher in Pflicht und Arbeit ergraute Musiker, der glaubte vor dem allzu gewaltigen Sturm der Jugend als vor einem Bildersturm warnen zu müssen, mußte nun zugeben, daß dieser Überschwang gar nicht so verheerend wirkte! Daß er nicht die ehrwürdige Tradition des deutschen Musiklebens verleugnen will, sondern nur versucht, dem großen Geiste unserer Zeit einen ebenso großen Ausdruck zu geben, wozu manche Mittel der Vergangenheit einfach nicht mehr taugen.

Daß diese neue Zeit natürlich auch dem Musikstudenten selbst ein anderes Gesicht gegeben hat, zeigte unser Lager. Er wurde nicht als Kulturträger — im Gegensatz zum Soldaten — einer straffen Zucht entbunden, er mußte auf dem Marsch durch die Straßen beweisen, daß auch er als Soldat des Dritten Reiches irgendwo in einer Formation der Bewegung steht, er mußte es verstehen, dem einfachen Mann, der zu unserem Dorfabend kam, als Mensch und als Künstler nahe zu kommen.

Und mit den Studenten marschierten wieder die Professoren und Dozenten, die zu uns als Redner und Kameraden in der Arbeit kamen. Da waren als alte Bekannte früherer Lager da: GMD Schulz-Dornburg, der über „Musik und Technik" sprach; die Musikwissenschaftler Dr. Müller-Blattau und Dr. Korte, die Probleme aus der Musikerziehung, aus der rassegebundenen Musikforschung und anderem darlegten; Dr. Kern führte uns aufs neue zu den Brennpunkten unseres Wesens, die die Kulturrevolution des 20. Jahrhunderts wieder aufgedeckt hat; das Musizieren mit Heinrich Spitta aus eigenen Werken brachte allen für die Praxis reiche Anregungen; Müller-Hennig zeigte uns an der Frage des neuen Tanzes ein Angriffsgebiet unserer Arbeit; Dr. Peter Raabe endlich setzte als Gast beim Schlußfeuer einen würdigen Schlußstein an die Arbeit und Freude der vorangegangenen Tage. Ein neuer Kamerad wurde uns Oskar Fitz, dem wir durch seine Ausführungen eines der tiefgehendsten Erlebnisse verdanken. Er entfaltete vor uns das reiche Bild einer organischen Lebensführung, die durch den Begriff der „Musischen Erziehung" sichtbar geworden ist, fruchtbare Gedanken, deren Spannweite nicht in einem Aufsatze, wie ihn die Leser der ZFM aus dem Septemberheft kennen, erschöpft werden können.

Was sollte man daneben noch von unseren ernsten und fröhlichen Abenden, unseren Fahrten durchs sommerliche Land und anderem erzählen? Nur eine Tatsache muß noch erwähnt werden, die die Fruchtbarmachung der Lagerarbeit zeigt: Als Krönung allen gemeinsamen Tuns gestaltete die Lagermannschaft mit der Erntekantate von Spitta die Tagung des NSD-Studentenbundes auf dem Parteitag aus. Sie konnte sich auf die Anerkennung hin, die dieser Aufführung gezollt wurde, freudig bewußt sein, daß der Erfolg nur dem begeisterten Einfügen aller in die Gemeinschaft des Lagers zu verdanken war, einer Gemeinschaft, die nun, da jeder in den Hochschulort zurückgekehrt ist, ganz Deutschland überspannt und ein festes Band über alle Hindernisse des Alltags hinweg bilden wird.

9. DEUTSCHES BRAHMSFEST DER „DEUTSCHEN BRAHMS-GESELLSCHAFT" IN HAMBURG.

11.—17. Oktober 1937.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Die unter dem Vorsitz von Prof. Dr. h. c. Paul Graener stehende, 1906 gegründete „Deutsche Brahms-Gesellschaft" veranstaltete in der Woche vom 11. bis 17. Oktober in Hamburg ihr 9. Deutsches Brahmsfest. Es ist — nachdem bereits 1933 in Hamburgs Mauern aus Anlaß des 100. Geburtstages eine Brahms-Festwoche stattfand — das zweite festliche, dieses Mal auf den 40. Todestag des Meisters Bezug nehmende Gedenken, das Hamburg seinem großen musikalischen Sohn bereitete.

Die programmatische Note der repräsentativ aufgezogenen Festwoche umfaßte mit Sinfonien, Orchesterwerken, Solistenkonzerten, dem „Requiem"-Chorwerk, mit Klavierliedern und Kammermusiken gattungsmäßig das ganze Schaffensbereich des Meisters, wenngleich festgehalten werden muß, daß man sich zu einer Hinwendung zum „vernachlässigten" Brahms, wie etwa zu dessen Orchester-Serenaden, seinem „Rinaldo" oder seinen Volksliedbearbeitungen, nicht entschließen konnte. Besondere Höhepunkte der Festwoche waren das erste Philharmonische Konzert des Hamburger Staatsorchesters unter Leitung von StaatsKM Eugen Jochum, mit Wilhelm Kempff am Klavier, und Wilhelm Furtwänglers Gastkonzert mit den Berliner Philharmonikern, der eine besonders schöne Konzertfolge mitbrachte: die dritte Sinfonie, die „Akademische", einen Strauß von „Ungarischen" in der teilweise von Brahms noch selbst vorgenommenen großflächigen Orchester-Instrumentation — besonders aber mit dem von den Solisten Kulenkampff und Mainardi großzügig gespielten Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Gerhard Hüsch gab einen Brahms-Liederabend, das Hamburger Hanke-Quartett, unterstützt von den Hamburger Künstlern Victor Kuntze, Carlos de Freitas und dem tüchtigen Pianisten Werner Schröter, spielte Quartette und ein Sextett, Eugen Jochum war wiederum der traditionelle Sachwalter des mit der Hamburger Sing-Akademie einstudierten „Requiem", eine Festaufführung zu Ehren der Gastfreunde war in der Hamburgischen Staatsoper dem „Fidelio" gewidmet, und das abschließende Sonntagskonzert unter GMD Richard Richter war schließlich ein willkommener, im Rahmen der Volkstümlichkeit stehender Abschluß, mit Brahms „Zweiter", der „Tragischen", den „Haydn-Variationen" und einigen durch Lotte Meusel vorgetragenen Klavierliedern.

Die 1933 erstmalig verliehene Hamburger Brahmsplakette — die nicht nur äußerer Dankesausdruck für ein energisches Eintreten für das Brahmssche Erbe ist, sondern gleichzeitig Zeichen der Anerkennung für Hamburgische Musikverdienste — wurde verliehen an Staatsrat Wilhelm Furtwängler, Prof. Dr. Paul Graener, StaatsKM Eugen Jochum und an den Generalintendanten der Hamburgischen Staatsoper H. K. Strohm.

„JUNGE DEUTSCHE KOMPONISTEN".

Eine Woche zeitgenössischer Musik in München.

15.—23. Oktober 1937.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Mit nicht weniger als fünf Uraufführungen trat die von der Neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft München unter dem Titel „Junge deutsche Komponisten" veranstaltete Woche zeitgenössischer Musik fördernd in die Reihe all jener Musikfeste, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, dem Schaffen der Zeit einen Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Die Vielheit des Gebotenen, das einem wie auf allen Festen auch hier begegnete, wird dadurch bedeutungsvoll, daß es den Beweis dafür erbringt, daß es sich unter den Jungen regt. Dieser Ausblick, der sich zunächst aus der Menge des Geschaffenen erschließt, ist verheißungsvoll, weil er die Gewißheit bietet, daß der Wille zur schöpferischen Gestaltung ungemein lebendig ist. Aber letzten Endes ist ja nicht nur der Wille entscheidend. Auf das andere, das Können, kommt es bekanntlich in entscheidenderem Maße an.

Die Münchener Tage zeitgenössischer Musik haben die erfreuliche Feststellung ermöglicht, daß auch nach dieser Seite hin das Horoskop der deutschen Musik günstig ist. Wenn auch die einzelnen Komponisten unter sich zuweilen ganz verschiedene Züge tragen — bedingt etwa durch landschaftliche Herkunft, Alter und Ausrichtung auf das Musikschaffen der Vergangenheit —, so ist doch allen eines gemeinsam: die unbedingte Zeitzugewandtheit, die aus gegebenen oder neu zu schaffenden Formen den Lebensstrom, der durch die Zeit geht, fühlbar macht. Gerade unter diesem Gesichtspunkt war es aufschlußreich, die neuen Werke zu hören, nicht nur die, die zur Uraufführung kamen, sondern auch die Fülle derer, die schon zu anderen Gelegenheiten, etwa in Pyrmont oder Darmstadt, aufgeführt waren, um aus dieser Gesamtschau ablesen zu können, wohin der Weg führt und wo das Ziel angesetzt ist. Mit einem Kammermusikabend, zwei Kammerorchesterkonzerten und einem Chorkonzert wurde also — mit Ausnahme von Oper und Kirchenmusik — der ganze Umkreis der musikalischen Schaffensgebiete abgeschritten. Das instrumentale Schaffen verkörperten am eindrucksvollsten Cesar Bresgen, der mit der Uraufführung einer Sonate für Bratsche und Klavier (1937) zum Wort kam, und Ernst Pepping, mit seinen Senfl-Variationen. Bresgen, eine der stärksten Begabungen unter den Jungen, unter denen er fast der Jüngste ist, hat in seinem Bratschen-Werk den aus der Klassik übernommenen Formbegriff der Sonate auf die Ursprünglichkeit der Wortbedeutung zurückgewandelt. Die Sonate ist ein Spielstück, von vorklassischen Formen erfüllt, anknüpfend an die Grundsätze der Tokkata und Fantasie. Der dritte und letzte Satz seiner Sonate, eine „Passacaglia und Fuge" gehört zu den eindringlichsten Gaben der Woche. Pepping hat in seinen Orchester-Variationen, die in Pyrmont herauskamen, die Absicht, unterhaltsame Musik zu schreiben, weit überschritten. Er stößt mit seiner auf eigenem Boden gewachsenen Musik schon in die Region

dessen vor, was er selbst in seiner „Stilwende der Musik“ als das Ziel der neuen Kunst bezeichnet hat, die „in der Innenbewegung neuerwachter Kräfte das Außen enthält, im Reichtum der Enge die Weite der Welt fühlt“.

Hellmuth Degens dreisätzige „Symphonische Musik“ gibt sich anders als der instrumentale Stil Peppings. Sie versucht aus dem Klanglichen heraus eine neue symphonische Struktur zu schaffen. Der Nürnberger Max Gebhard hingegen beruft sich in seiner Intrade, Variationen und Fuge über „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“ (Werk Nr. 31) auf die ihm durch Joseph Haas vermittelte Herkunft von Max Reger. Die stärksten Gegensätze finden sich in Hugo Distler und Gerhart Frommel. Distler, der in seinem Cembalo-Konzert eindeutig den Anschluß an die Vorklassik sucht und — in ganz anderer Weise als es Pepping in seinen Variationen über Senfls „Luft hab ich g'habt zur Musika“ tut — des alten Scheidt „Ei, du feiner Reiter“ variiert, verschalt sich hinter der asketischen Unzulänglichkeit spielerischer Virtuosität. Frommel, der Pfitzner-Schüler, musiziert in seinem Konzert für Klavier, Klarinette und Streicher, wie es ihm einfällt, frisch, ungeklügelt, mit dem mutigen Bekenntnis zur Melodie; er knüpft unmittelbar an die Symphonie an und ebnet sich aus ihr eine neue Bahn. Wilhelm Maler wiederum schreibt in seiner 1937 entstandenen Klaviersonate (Uraufführung) reine Spielmusik. Ihr haydnisch-flinker Schlußsatz zeigt an, wo seine eigentliche Welt ist.

Das Lied war nur mit drei Komponisten vertreten. Gerhart von Westerman hatte sich die problemschwere Aufgabe gestellt, Dehmels in sich schon erschöpfte Lyrik musikalisch weiterzudeuten. Das besondere Interesse galt zwei Liedergruppen: Peter Pfitzners Liedern nach Texten von Hildegard von Werkshagen (Uraufführung) und Hermann Simons „Drei Goethe-Gesängen“. P. Pfitzner, der aus der Schule Hans Sachßes kommende Sohn Hans Pfitzners — ein Name also, der verpflichtet —, zeigt sich als mehr zum Dramatischen neigende Begabung, noch hemmungslos und ungezügelt; die Zukunft wird erweisen, was von ihm zu erwarten ist. Wertvoll war das Münchener Debüt Simons, der in seinen sparsam instrumentierten Gesängen (Horn, Harfe, Pauke) die Wortmelodie Goethes mit tiefer Gedankengleichheit erfüllt.

Außer a cappella-Chören Distlers, dessen Schaffensbereich auf diesem Gebiet liegt, brachte die Musikwoche eine ungemein lebendige Reihe heiterer Chormusik. Fritz Büchtgers orchesterbegleitete „Serenata im Walde zu singen“ (Uraufführung) gehört mit ihrem derben Humor zum Besten, was in letzter Zeit für Männerchor geschrieben wurde. Hermann Reutters 1932 vollendete Claudius-Kantate „Der glückliche Bauer“ (Werk 44) steht auf der zwischen der Rhythmik des frühen Strawinsky und einfacher Volkstümlichkeit verbindenden Ebene. Köstlich, geradezu genial in ihrer witzigen Frische, eine rechte Singemusik ist Wilhelm Twittenhoffs Claudius-Kantate „Lob der Kartoffel“ für Kinderstimmen und Orchester. Die Jüngsten im Kreis waren Herbert Napiersky, der zwei hymnische Chorgesänge beisteuerte, und Cesar Bresgen, der mit seiner ausgelassenen Musik zu Alfons Teubers szenischer Kantate „Bauernhochzeit“ (Uraufführung) an die Spieloper angrenzt.

Die Aufführungen standen sämtlich auf beachtenswerter Höhe. Als Dirigenten wirkten Fritz Büchtger, Dr. Adalbert Kalix (vom Nürnberger Opernhaus), Gerhart Frommel, Wilhelm Gebhardt und Rudolf Kiermeyer. Felicie Hüni-Mihacsek, Elisabeth Waldenau, Hanna Eschenbrücher, Anton Gruber-Bauer, Joseph Voggenauer, Ernst Conrad Haase und Rolf Becker sangen; als Instrumentalisten hörte man Emmy Braun, Cesar Bresgen, Udo Dammert, Georg Kuhlmann-Frankfurt (Klavier), Julia Menz (Cembalo), Valentin Haertl (Bratsche), Wilhelm Arnold (Klarinette). Die Chöre stellten der Münchener Singkreis, die Singgemeinschaft München-West, der Münchner Chorverein, der Sängerbund der Münchener Straßenbahner und die Jungmädel der Rundfunkspielschar. Das Münchener Kammerorchester war unermüdlich Abend für Abend am Werk.

SUDETENDEUTSCHE MUSIKFESTTAGE IN TEPLITZ.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Unter reger Anteilnahme fand soeben in Teplitz-Schönau das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Prager deutschen Universität unter Leitung von Prof. Gustav Becking angeregte und von maßgebenden sudetendeutschen Volkstumsverbänden weitgehendst unterstützte 1. Sudetendeutsche Musikfest statt, das an vier Tagen durch reichhaltige Darbietungen ein übersichtliches, überaus erfreulichess Bild volksverbundenen heimischen Kunstschaffens bot. — Prof. Becking gab als verdienstvoller spiritus rector des Ganzen den einzelnen Veranstaltungen wertvolle Erläuterungen. Besonders begrüßenswert erschien die Mitwirkung der Jugend und einfachen Volkskreise. Der erste Abend war nicht weniger als acht zeitgenössischen sudetendeutschen Tonsetzern gewidmet, unter denen der auch im deutschen Musikleben bereits bekannte Felix Petyrek das Bedeutendste zu sagen wußte. Aber auch die übrigen Schaffenden zeugten von ehrlichem Ringen, wobei sich eine auffallende Bevorzugung der melodischen Linie bekundete. Es wurden

alle Musikgebiete mit Hingabe betraut, so daß man viel Genuß empfing. Nach dem Gehörten braucht man um einen kompositorischen wertvollen Nachwuchs nicht bange sein. Der Fest-Sonntag galt dem Genius Franz Schubert, dessen sudetendeutsche Abstammung und Volksverbundenheit nunmehr einwandfrei nachgewiesen ist. Alle Vorfahren sind aus Neudorf gebürtig. Der dortige Oberlehrer Franz Otte und Prof. Becking gaben überzeugende Klarlegungen dieser musikgeschichtlichen Zusammenhänge und wußten viele Zerrbilder der Schubert-Biographie, die sich eingenistet haben, richtig zu stellen. Interessante Lichtbilder und eine die Ausführungen bestätigende Schubert-Ausstellung vermochten die gewonnenen Eindrücke zu verstärken. In einer öffentlichen Kundgebung am Nachmittag, bei der im vollbesetzten großen Theatersaal alle Vertreter der sudetendeutschen Volkstumsverbände, sowie der Rektor der deutschen Universität und die Spitzen sonstiger sudetendeutscher Vereinigungen zusammen kamen, wurde der einstimmige Beschluß gefaßt, das Schubert-Stammhaus für alle Zeiten als musikhistorische Gedenkstätte zu erhalten und in Neudorf ein musikalisches Bildungsheim zu errichten. Diese Kundgebung wurde zu einem beglückenden Bekenntnis völkischer Zusammengehörigkeit. Ein herrlich gelungenes Schubert-Festkonzert unter Mitwirkung hervorragender sudetendeutscher Kunstkräfte wie Gertrude Pitzinger Alt), Kammersänger J. M. Hauschild (Bariton) Prof. Franz Langer (Klavier) und GMD Philipp Wüst (Breslau), der Schuberts „Himmlisch lange" in C-dur mit dem Teplitzer Städtischen Orchester zu einem starken Erlebnis erhob, schloß diesen Festtag ab. — Der Montag galt sudetendeutscher Volkskunst. Eingeleitet durch eine „Feierstunde der jungen Mannschaft", die Prof. Walter Sturm (Gablonz) schwungvoll leitete, trafen am gleichen Abend unter der Bezeichnung „Die sudetendeutschen Landschaften in Lied und Tanz" zahlreiche einheimische Volks- und Jugendgruppen in bunter Heimattracht zusammen, um althergebrachte volksverbundene Gesänge, Vorträge, Tänze und Bräuche vorzuführen, die helle Begeisterung auslösten. Stimmungsvoll erschien dabei die Ehrung der anwesenden sudetendeutschen Komponisten durch die betreffenden Volksgruppen, der sie angehören, indem sie den also Gefeierten eine Ehren-Urkunde überreichten. Den beiden Aufführungen wohnte auch der Führer der Sudetendeutschen Partei, Konrad Henlein mit Frau sichtlich bewegt und erfreut bei. — Den Abschluß des Musikfestes bildete eine weihevolle Orgelstunde in der Christuskirche, bei der sich drei ausgezeichnete sudetendeutsche Orgelmeister J. Stögbauer (Krummau), Kurt Freitag (Preßburg) und Ernst Günthert (Asch) hören ließen. Ein frisch-frohes „Offenes Singen" leitete mit viel Geschick Prof. Karl Paul (Karlsbad), worauf eine Festaufführung Max Regers und Anton Bruckners folgte. Als Mitwirkende zeichneten der Bassist Kammersänger Rudolf Watzke, das Städtische Orchester Teplitz unter seinem Dirigenten O. K. Wille und der Gesangverein Außig 1848 mit DomKM Franz Zeman-Leitmeritz. Man hörte zwei Gesänge Regers: „Der Einsiedler" und das erschütternde „Requiem", sowie Bruckners gewaltige 4. Symphonie, die ganz ausgezeichnet vermittelt wurden. Mit einer „Heinrich Schütz-Feier der sudetendeutschen Jugend" klangen die wohlgelungenen Festtage aus, die zu einer ständigen, einmal jährlich stattfindenden Einrichtung werden sollen. — Von weiteren um das Gelingen verdienstvollen Mitwirkenden seien lobend genannt: Opernsängerin Barbara Reitzner (Sopran), Gerda Heiser (Alt), Helene Renate Lang (Klavier), das „Collegium musicum" der deutschen Universität Prag, die Universitäts-Sängerschaft „Barden" unter Dr. Karl Rieß, Tenor Franz Schwarz, Dr. Raimund Adamek und viele andere.

Das Sudetendeutsche Musikfest trug den Charakter des Bekenntnisses zur sudetendeutschen Heimat und Kunst. Möge der weiteren Entwicklung seiner Einrichtung reicher Segen beschieden sein!

INTERNATIONALES MUSIKFEST IN VENEDIG.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

In den Zwischenjahren der „Biennale" (Zweijährlichen Kunstausstellung) hat Venedig seine regelmäßige umfassende Bilderschau eines alten Meisters. Nun sind auch die Musiker dem Beispiel gefolgt. Da sie in ihren der „Biennale" angegliederten internationalen Musiktagungen nebenbei schon immer auch ältere, ja älteste Tonkunst berücksichtigten, hatten sie keine Veranlassung, ein zweijährliches „historisches Musikfest" zu gründen, sondern haben das internationale moderne einfach zu einer alljährlichen Einrichtung gemacht. (Auch der Florentiner Musik-Mai und Musikerkongreß sind ja nunmehr alljährlich vorgesehen.) Der Spielplan des heurigen Festes umfaßte fünf Konzerte mit zeitgenössischen Orchester-, Kammer- und Chorwerken sowie eine Chor- und Instrumentalaufführung mit Altvenediger Musik. Als Tagungsstätte diente, da die Lagunenstadt keinen eigentlichen großen Konzertsaal besitzt, das Goldoni-Theater. An der Spitze des Musikausschusses war diesmal Alfredo Casella, einer der Führer der italienischen Musik der Gegenwart; ihm stand in Sekretariatsangelegenheiten Guido Piamonte (Venedig) umsichtig bei. Das Patronat hatte die italienische Kronprinzessin übernommen. Ihr selbst wird eine gute musikalische Ausbildung nachgerühmt; sie war denn auch bei den letzten beiden Konzerten zugegen.

Der Musikausschuß hatte eine verhältnismäßig gutes Finderglück bekundet. Der Wert von Ur-

aufführungsarbeiten sei für Musikfeste nicht überschätzt. Wenn sich aber darunter nur einige wenige bemerkenswerte Stücke befinden, darf man wohl von einer glücklichen Hand der Verantwortlichen reden. Beim diesjährigen Fest war es — im Gegensatz zur Pariser Tagung der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, die teilweise sogar von ihr nahestehenden Berichterstattern nicht gepriesen wurde — erfreulicherweise der Fall.

Aus den beiden Kammermusiken sind hervorzuheben: Drei Lobgesänge für eine Singstimme (Ginevra Vivante) und Kammerorchester (nach einem Laudarium von Modena aus dem Jahre 1266), worin der begabte junge Italiener Luigi Dallapiccola den zwischen Barock und Heute vermittelnden Stil der von ihm letzthin in Florenz gehörten Michelangelo-Gesänge mit überraschendem Wagemut nach der modernen Seite steigert. Am letzten Abend, der ausschließlich Orchesterwerke selbst dirigierender Tonsetzer enthielt, fesselte am meisten Strawinskys neuestes Ballett „Kartenspiel", obgleich nicht alle Einzelheiten der von der Bühne losgelösten Musik verständlich wurden. Ein in vielen Farben schillerndes, mitunter auch absichtlich massiv gearbeitetes Werk, das entfernt an „Petruschka" erinnert; es ist mit mancherlei ins Parodistische gezogenen Anführungen aus älterer Musik ausgestattet, deren Bedeutung erst die Wiedergabe auf dem Theater enträtseln wird. (Man hört, daß Strawinsky sein Werk in Zusammenarbeit mit M. Malaieff szenisch nach den Regeln des Pokerspiels gestaltet hat und daß die Hauptfiguren Pokerkarten sind. Wenn sie's nicht schon können, werden die das Ballett besprechenden Kunstbetrachter vorher auch noch das Pokern lernen müssen.) Eröffnet wurde das Konzert mit einer „Provencalischen Suite" von Darius Milhaud, ungefähr zehn kurzen Sätzen von reicher rhythmischer Gegensätzlichkeit, die anscheinend musikalisches Volksgut der Heimat des Tonsetzers verwerten. Wegen der rhapsodischen Anlage und des ziemlich äußerlichen spielerischen Gehabens wog das zweite Klavierkonzert von Vittorio Rieti ziemlich leicht. Ein „De Profundis" für Gesang (Ginevra Vivante), Bratsche und Klavier von Francesco Malipiero wies sich als schmucklose, aber fromme und gehaltvolle Musik aus, ein unbegleiteter siebenstimmiger Chor von Ildebrando Pizzetti über denselben Text als Probe kunstreicher, der Klassik verpflichteter Polyphonie. In italienischer Erstaufführung erklang an diesem letzten und wesentlichsten der modernen Abende der Tagung die um einige Sätze gekürzte Ikarius-Suite von dem in Genf lebenden Russen Igor Markevitsch, etwa ein Gegenbild zu Honeggers Lokomotiven-Tondichtung, auch mehr Kunststück als hohes Kunstwerk.

Über die anderen Uraufführungen des Festes, die sämtlich italienischer Herkunft waren, nur einige Andeutungen: Carlo Jachino ließ in seinen Orchester-Variationen, die von einem Buche des Spaniers Ramòn angeregt sind, Straußsche Klangpracht aufleuchten; die Gesänge lombardischer Werkleute (ohne Worte) von Gianandrea Gavazzeni sind ins Symphonische übersetzte Bekenntnisse zum Heimatboden ihres Verfassers; Mario Labroca ließ Elisa Fiorani drei Klavierlieder gepflegter Haltung singen; „Daphnis' Tod und Vergöttlichung" (nach Virgil) für eine Singstimme und elf Instrumente von Antonio Veretti nähert sich etwa dem Stil von Strawinskys „Bauernhochzeit", ermangelt aber des urtriebhaften Ausdrucks dieses Vorbildes. Von Gino Gorinis Zwei Inventionen für Klavier und Orchester fesselten einzelne Züge, doch ging die Verarbeitung mehr in die Breite als in die Tiefe. Zur Nachromantik bekannte sich das gediegen gearbeitete Konzert für Streichquartett und kleines Orchester von Virgilio Mortari. Eine Serenade von Giovanni Salviucci ließ als schön empfundene, wenn auch noch unpersönliche Arbeit den Tod ihres erst dreißigjährigen Verfassers, wovon man in den ersten Tagen des Musikfestes Kenntnis erhielt, sehr bedauern. In seinem etwas einförmig gestalteten Sextett für Flöte und Streichorchester folgt Edmund von Borck, der diesmal der einzige Vertreter Deutschlands war, immer noch den Spuren Hindemiths.

Von den Werken, die schon anderwärts erklungen waren, brauchen hier bei weitem nicht alle erwähnt zu werden. Als bedeutendste Arbeit davon wies sich Bela Bartòcks Musik für Streicher, Celesta und Schlagzeug aus, vier musikerfüllte Sätze, darunter ein empfindungsstarker langsamer. Diesem wahrhaft modernen Meister wird eben ein Werk niemals zu bloßem äußerlichen Spiel oder zu blutleerer Mathematik, wie dies bei Arnold Schönbergs Suite für Klavier, Geige, Bratsche, Violoncello, zwei Klarinetten und Baßklarinette der Fall war. Das Merkwürdigste an dem Stück: Im dritten Satz ist in dieses Zwölftönegemächte ein schlicht tonales Liedchen („Schlaf, Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du") als Variationenthema eingefügt; es klingt wie eine Verspottung der Volksweise. Die Italiener machten während des Vortrags des Werkes aus ihrem Herzen keine Mördergrube, folgten ihm erst eine Zeitlang willig, nahmen es dann aber von der spaßigen Seite und unterhielten sich laut, als ob sie die ganze Sache nichts angehe. Am Schlusse wurde der bei solchen Wiedergaben übliche — zumal in Italien übliche — Kampf der Meinungen ausgetragen. Ferner zu nennen: ein neues Klavierkonzert von dem blutjungen Franzosen Jean Françaix, ein Stück, das roman-

tische Bestandteile mit moderner Bewegungsmusik mischt; ein gefälliges, aber etwas glattes Divertimento für Kammerorchester von dem Schweden Lars Erik Larsson; Manuel de Fallas Fantasia Baetica für Klavier, eine fast zwanzig Jahre alte Arbeit, die auf die Rhythmik und Melodik andalusischer Volksmusik zurückgreift; die Suite „Der Leutnant Kijé" (nach dem gleichnamigen Film) von Prokofieff, ein rhythmisch fesselndes Werk, bei welchem Mussorgsky und Tschaikowsky Pate gestanden sind; gut gearbeitete, italienischen Opern-Tonsetzern nachempfundene Tagore-Gesänge für Sopran (Alba Anzellotti) und neun Instrumente von Franco Alfano; Sopran-Gesänge (nach einem unbekannten italienischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts) mit Streichinstrumenten von Riccardo Castagnone, Stücke von salonhaftem Einschlag; endlich einige Klaviermusik von Karol Szymanowski (zu dessen Gedächtnis), darunter die dritte Klaviersonate, eine Probe aus der Sturm- und Drangzeit des Tonsetzers.

Im Altvenediger Konzert erklangen außer der bläserfeierlichen „Sonata pian e forte" von Giovanni Gabrieli und einem musikbesessenen c-moll-Konzert für Einzelgeige und Streicher von Vivaldi (Bearbeitung von Casella) verschiedene Proben der einheimischen Chorschule vom Anfang des 16. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts — von Francesco d'Ana bis Monteverdi — sowie vier Chorstücke von Andrea Gabrieli (dem Onkel Giovannis) zu Sophokles „König Ödipus" (vervollständigt und mit instrumentaler Begleitung versehen von Fernando Liuzzi), die mit ihrem akkordischen Satze beinahe kirchliche Wirkung tun. Mario Rossi leitete an diesem Abend das Venediger Orchester, Antonio Illersberg seinen tüchtigen Triester Dopolavoro-Chor; an den vorhergehenden Abenden waren außerdem die Maestri Fernando Previtali und Nino Sanzogno vor dem genannten Orchester gestanden.

Die Beteiligung war an den verschiedenen Abenden nicht gleichmäßig stark, aber wenigstens an den beiden letzten — dem „Autoren-Konzert" und dem Altvenediger Abend — besser als vorauszusehen; denn sie waren ausverkauft. Am lautesten wurden wohl die Werke von Bartók, Dallapiccola, Strawinsky, Milhaud, Markewitsch und Renzo Massarani willkommen geheißen (vom zuletzt Genannten war eine virtuos für das Violoncello gesetzte, aber untiefe „Sonatine" in einer Kammermusikfolge, die oben wegen ihres mäßigen Gehaltes gar nicht angeführt worden ist). Bei Strawinskys, Milhauds und Markewitschs Erfolgen sprach zweifellos der Umstand mit, daß die Tonsetzer bei der Wiedergabe ihrer Werke selbst am Kapellmeisterpulte standen.

WIESBADENER HERBSTWOCHEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Die Wiesbadener Herbstwochen boten unter dem Motto „Dreiklang aus Blumen, Kunst und Wein", umrahmt von den Veranstaltungen des Schauspiels, der Kurverwaltung (Mode, Vorträge, Tanz, Kabarett usw.), verschiedener Ausstellungen und Wettbewerbe, einige wertvolle musikalische Aufführungen.

Das 1. Konzert bestritten die unter dem Namen „Wiesbadener Sinfoniker" vereinigten Orchester des Kurhauses und des Deutschen Theaters unter GMD Karl Fischer. Die Wahl dreier Standardwerke der Programm-Musik kam Fischers Temperament ungemein entgegen. Die farbige, auch im Pseudoernst noch witzige Straußsche Musik „Till Eulenspiegel" wetteiferte in der Wiedergabe mit der prächtig durchgearbeiteten „Phantastischen Sinfonie" von Hektor Berlioz. Maurice Ravels routiniertem „Bolero" hätte weniger individuelle Freiheit des Tempos besser angestanden.

Auch das 1. Sinfonie-Konzert im Deutschen Theater zeigte uns Fischer in der Auseinandersetzung mit einem Werk indirekter Programm-Musik: Der 5. Sinfonie „aus der neuen Welt" des urwüchsig musizierfreudigen Anton Dvořák. Alles was Klang zu geben vermag im Orchester war in Schwingung. Eine unbekannte Haydn-Sinfonie in D-dur, deren Ausgrabung der Haydn-Forschung des Münchner Musikgelehrten Adolf Sandberger zu danken ist, begeisterte nicht nur durch ihren köstlichen 2. Satz (Andante), sondern ließ dank ihres Allgemein-Eindruckes jede Frage des einwandfreien Nachweises, ob Haydn oder nicht verstummen. — Der Solist des Abends, Kammersänger Karl Ludwig, erwies sich, neben Liedern von Wolf und Richard Strauß, in den mit sicher gefaßter Stimme, musterhafter Atemführung und Aussprache, in klassischer Linienführung gebotenen Arien aus „Entführung", „Cosi fan tutte", „Zauberflöte", „Don Juan" als berufener und restlos befriedigender Mozartsänger.

Als weibliche Meistersängerin war diesmal Dusolina Giannini vertreten, welche, mit Franz Rupp am Flügel, Arien von Piccini, Puccini, Lieder von Schubert und Adolf Jensen (im Konzertsaal zu Unrecht so vernachlässigt) und Bearbeitungen italienischer Volkslieder mit vornehmer Beherrschtheit des Temperaments und künstlerischen Geschmackes wie der Stimme bot.

MD August Vogt setzte sich in einem Symphonie-Konzert des Kurorchesters für Regers liebenswürdige, farblich so reizvolle Ballett-Suite mit ebensoviel Musizierfreude und lohnender Hingabe ein wie für Max Trapps „Konzert für Orchester" op. 32 (Erstaufführung), welches die Form des alten „Concerto grosso" sowohl in Idee wie Farbe und Auflockerung der strengen Linie neuzeitlich erfüllt. Zwischen beiden Werken erspielte

ſich Konzertmeiſter Juſtus Ringelberg mit dem Brahms'ſchen Violinkonzert verdienten Sondererfolg.

Die Oper beteiligte ſich an den Herbſtwochen mit der Erſtaufführung der muſikaliſch feinſinnigen komiſchen Oper „Spiel oder Ernſt" von E. N. von Reznicek. Staats-KM Ernſt Zulauf wußte alle Regiſter der Partitur klingen zu laſſen, jeden Effekt der muſikaliſchen Feinſchmeckerei unauffällig herauszuſchälen. Hans Springer hatte als Regiſſeur für lebendigen Fluß geſorgt. Ewald Bonmers ausgezeichneter „Korrepetitor", ferner Erna Maria Müller, Th. Salcher (Othello), Viktor Hoſpach (Brbantio) und der „Backfiſch" Marga Mayer ſicherten dem parodiſtiſchen Werk die geſangliche und darſtelleriſche Höhe. Nach der Pauſe erwachte in der farbenprächtigen Koſtümierung Theodor Lankers, den ſtimmungsvollen Bühnenbildern Lothar Schenk v. Trapps und der flüſſig-begabten muſikaliſchen Ausdeutung Joſef Dünnwalds Delibes anſonſten etwas verſtaubtes Ballett „Coppélia" zu blutvollem Leben. Die Spielleiterin und tänzeriſche Heldin Hedy Dähler und ihr Partner Karl Auguſt Schultz übertrafen ſich ſelbſt im Rahmen der würdig ergänzenden übrigen Darſteller.

Mit zu den muſikaliſchen Genüſſen muß die feſtlich aufgemachte Uraufführung des pſychologiſch wie tänzeriſch auf hoher künſtleriſcher Stufe ſtehenden Filmes „Daphne und der Diplomat" im Ufa-Palaſt mit Gerda Maurus, Karin Hardt, Hans Nielſen und Karl Schönböck in den Hauptrollen gezählt werden. Nicht zuletzt dadurch, daß das ſtädtiſche Kurorcheſter unter ſeinem MD Auguſt Vogt die Programmgeſtaltung des Abends mit der Beethovenſchen Ouverture zu „König Stephan" und Glucks „Ballett-Suite" um ein Wertvolles bereicherte.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

EUGEN BODART: „SPANISCHE NACHT". Heitere Oper.

Uraufführung am Nationaltheater Mannheim.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Die ſchon für die Maifeſtſpiele angeſagte Uraufführung der heiteren Oper „Spaniſche Nacht" des jungen Kölner Komponiſten Eugen Bodart iſt nun im Rahmen der Badiſchen Gaukulturwoche Wirklichkeit geworden. Die textliche Grundlage (nach Heinrich Laube) bildet eine Verwechſlung, die zwei Liebende eine Nacht hindurch in allerhand heitere Situationen und Verwicklungen bringt, alſo ein vielgebrauchtes und ſtets bewährtes Motiv, bei dem der Hörer auch diesmal keinen Augenblick im Zweifel iſt, daß ſich beim Morgengrauen der ganze Spuk in Wohlgefallen und ein glückliches Sichfinden auflöſen wird.

Leicht und heiter, wie der Text, ohne ſtarke Prätenſionen und tiefe Probleme, ſo iſt auch die Muſik. Sie iſt flüſſig und melodiös und verſteht ſehr geſchickt die einzelnen Perſonen zu charakteriſieren und die verſchiedenen Handlungen karikierend zu untermalen. Mit großer Zartheit und Wärme ſind die einzelnen lyriſchen Partien der Oper behandelt. Die ſehr geſchickte Inſtrumentation und die reiche Melodik zeigen, daß der Komponiſt über ein ſolides techniſches Können und eine reiche Erfindungsgabe verfügt.

Der ſpieleriſche und heitere Grundcharakter der Oper, die unbeſchwert iſt von allen Problemen und auch nirgends nach ſtarken Effekten ſucht, wurde ſowohl von dem muſikaliſchen Leiter GMD Karl Elmendorff als auch von Intendant Friedrich Brandenburg in der Inſzenierung voll und ganz gewahrt. Die fünf Rollen des Werkes waren bei Käthe Dietrich, Franz Koblitz, Theo Lienhardt, Guſſa Heiken und Heinrich Hölzl in guten Händen.

Die Uraufführung, die in Gegenwart des Komponiſten ſtattfand, wurde vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen.

FRITZ VON BORRIES: „MAGNUS FAHLANDER"

Uraufführung in der Düſſeldorfer Oper.

Von Ernſt Suter, Düſſeldorf.

Die Oper kann auf tüchtige, die Empfangenden unmittelbar anſprechende Gebrauchsſtücke nicht verzichten. Iſt ſchon das Opernwerk als Werkform eine zwieſpältige Sache, die experimentierende Oper iſt es doppelt, obſchon das Verſuchen von neuen Formen und Wegen Notwendigkeit und Pflicht zugleich bedeutet. Dieſe neue Oper von Fritz von Borries iſt ein tüchtiges Gebrauchsſtück, im Stofflichen wie Muſikaliſchen. Die Handlung ſteht zudem ideell und zeitnah mit dem Gedanken des volksſammelnden Führertums in enger Tuchfühlung. Fahlander will Vorkämpfer eines bedrückten Nordvolkes — gemeint iſt der Kampf der Finnen gegen die Bolſchewiken — nicht die bluträchende, alles vernichtende Tyrannis, ſondern einen aufbauenden Umſchwung. So ruft er das zertretene Volk, vernichtet die Herrſchaft der Fremden, bändigt die anarchiſchen Elemente, verläßt ſein Weib, weil ſie nicht den Weg vom Ich zum Wir findet und verbindet ſich mit der Frau des getöteten Tyrannen, die zu ihrem Volke, dem nordländiſchen, hält. Doch fällt ſie unter dem Dolch eines haſſenden Nebenbuhlers, der Fahlander aus egoiſtiſchen Gründen zu beſeitigen ſucht. Fahlander ſteht nun allein und ſchreitet als ein Einſamer ſeinem Volke voran, denn er will das

Volk und nur das Volk. Allgemeines, durch hinreißende Volksszenen dargestellt, mischt sich so mit Privatem, dem Schicksal des Einzelnen. Die Musik dieses breitansprechenden, theaterfülligen Geschehens musiziert das Szenische in engem Einklang von Wort und Ton, Impuls und Melodie in einer stilistischen Methode, die, ohne Wagner und Strauß nicht zu denken ist, an Eigenklängen aber doch viel Selbständiges zu bieten hat. Sie lebt mehr vom Dynamischen denn von einer eigenen dramatischen Struktur und trägt mit nervigen Rhythmen alles Kämpferische. Sie ist nicht neu, doch sehr gekonnt und wird der Szene ausdrucksgemäß immer gerecht. Der szenisch ungemein plastischen Wiedergabe spürte man die Energie des Interesses an. Die großen chorischen Episoden hatten aufwühlendes Brio, Generalmusikdirektor Hugo Balzer musizierte mit Schwung und feiner klanglicher Durchleuchtung und Hubert Franz' Spielleitung fügte Solistisches und Gruppenhaftes dicht zueinander. In Helmuth Jürgens Bühnengestaltung klangen die Wasserweiten des finnischen Seenlandes stets bildhaft auf. Der Einklang des Realistischen aus Musik, Szene und Bild war so eindeutig sichergestellt. Den Fahlander sang Paul Helm mit großem Ton und sympathischem Gebärdenausdruck als heldischer, ganz unpathetischer Vorleber seiner Idee. Lotte Wollbrandt verkörperte gewandt das Schicksal der Anna Christina, die zu ihrem Volke hält und dem Haßdolche verfällt. Für den gefährlichen Gegenspieler Fahlanders, den anarchischen und selbstsüchtigen Eliel Toll, fand Hermann Blasig in Haltung und dunklem Stimmton den rechten Ausdruck, und den fremden Generalgouverneur versah Josef Lindlar mit feinen sängerischen und darstellerischen Zügen als unerschrockener Kämpe und Kavalier zugleich. Elisabeth Höngen wußte selbst die blaßgezeichnete Gestalt der Marie, Fahlanders Frau, lebendig zu machen. Maja Clarenbach, Gertrud Jenne, Ludwig Roffmann, Hans Peter Meinzberg, Kurt Reinhold, Hans Blessin erwiesen sich weiterhin als tüchtige Helfer am Werk und einer Aufführung, die allen Mitwirkenden und dem Komponisten große Beifallsbezeugungen und Vorhänge eintrug. Michel Rühls genaue und gestaltreiche Chorbetreuung und das pompöse Gesellschaftsballett Herbert Freunds seien nur räumlich zuletzt genannt.

CARL UETER: „DIE ERZGRÄBER".
Text von Dr. Walter Reimer.
Uraufführung am Freiburger Stadttheater.
Von Prof. Dr. Heinrich Zöllner, Freiburg.

Am 21. Oktober wurde das neue Opernwerk des bisher noch wenig an die Öffentlichkeit getretenen Komponisten Carl Ueter mit einem vollen und wohlverdienten Erfolge aufgeführt. Namentlich die letzten drei von den fünf Bildern der Oper waren von geradezu hinreißender und tiefgehender Wirkung. Ich bin überzeugt, daß diese Oper — schon der neuen im Text liegenden Situationen, aber auch ihrer kongenialen Vertonung wegen — wirklich ihren Weg über viele deutsche Bühnen finden wird.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 10. September: Joh. Nep. David: Toccata und Fuge f-moll für Orgel (vorgetr. von Arno Schönstedt). — Gust. Schreck: „Führe mich!" — Gustav Schreck: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ". — Philippus Dulichius: „Gloria patri". Achtst. Chor aus den „Centurien".

Freitag, 17. September: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge a-moll für Orgel (vorgetr. von Josef Prokesch-Reichenberg/Böhmen). — Philippus Dulichius: „Christus humiliavit semet ..." Achtst. Chor aus den „Centurien". — Ludwig Senfl: „Da Jakob nun das Kleid ansah" für fünfst. gem. Chor. — Joh. Hermann Schein: „O Domine". Motette für sechsst. Chor. — In memoriam Joh. Seb. Bach: Suite (Introduktion — Adagio — Fuge).

Freitag, 24. September: Dietrich Buxtehude: Passacaglia d-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Hans Leo Haßler: „Pater noster". Für zwei Chöre. — Joh. Nep. David: Drei Choralmotetten für vierst. Chor: „Nun bitten wir den heiligen Geist", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", „Ich wollt, daß ich daheime wär".

Freitag, 1. Oktober: Heinrich Kaminski: Toccata: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Nep. David: „Ex Deo nascimur — In Christo morimur — De spiritu sancto reviviscimus". Motette für achtstimmigen Chor.

Freitag, 8. Oktober: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge e-moll für Orgel (vorgetr. von Buschnakowski). — Jacobus Gallus (Jakob Handl): „Pater noster" für achtst. Chor. — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea". Motette für fünfst. Chor. — Joh. Nep. David: „Ich wollt, daß ich daheime wär". Choralmotette für vierstimmigen Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 4. September: Joh. Nep. David: Toccata und Fuge in f-moll (EA, gespielt von Herbert Collum). — Wolfgang Fortner: Drei Sätze aus der Deutschen Liedermesse für gem. Stimmen a cappella: „Kyrie", „Gloria", „Sanctus". — Gregor Aichinger: „Miserere" für zwei fünfst. Chöre (getrennt aufgestellt).

Sonnabend, 11. September: Dietrich Buxtehude: Magnificat Primi Toni (Fantasie über den Lobgesang der Maria „Meine Seele erhebet den Herrn"), gespielt von Herbert Collum. — Johannes Eccard: Drei Sätze aus einer Messe für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht". Motette für zwei Chöre (achtst.).

Sonnabend, 18. September: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette für zwei Chöre (achtst.). — Giovanni Palestrina: „Sanctus" aus der sechsst. Messe „Assumpta est Maria". — Gottfried August Homilius: „Unser Vater in dem Himmel", Motette für vierst. Chor.

Sonnabend, 25. September: Max Reger: Introduktion und Fuge aus Opus 127 für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Erwin Zillinger: „Deutscher Glaube" aus der deutschen Messe für Solostimmen und zwei vierst. Chöre. — Hans Chemin-Petit: Choralmotette „Nun danket all und bringet Ehr" für fünfst. Chor. — Zwei Abendlieder: „Es ist so still geworden" im Wechselgesang für Chor und Einzelstimmen (Thüringer Musikblatt), bearbeitet von Rud. Mauersberger; „Der Mond ist aufgegangen" von Joh. Abrah. Peter Schulz.

Sonnabend, 2. Oktober: Heinrich Kaminski: Toccata über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Rich. Schiffner: „Danket dem Herrn". Motette für vierst. Chor. — Eberhard Wenzel: „Das ist ein köstlich Ding". Motette für dreist. kl. Chor. — Ernst Friedrich Richter: Psalm 68, 5, 6, 33—36 (achtst.) für zwei Chöre. — Gottfried August Homilius: Zwei Motetten: „Kommt her und sehet" für vierst. Chor, herausgegeben von Bernhard Hammerschmidt, und „Deo dicamus gratias" (Laßt uns Gott Dank sagen) für sechsst. Chor.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 15. September: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge h-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Konradin Kreutzer: Abendfeier „Schon die Abendglocken klangen". — Johannes Brahms: „In stiller Nacht" (Knabenchor). — Max Reger: „Das deutsche Agnus Dei" (Op. 138.6). — Antonio Lotti: „Crucifixis" (zu acht Stimmen). — Geistliche Volkslieder: „Christ ist erstanden" und „Mit Freuden zart". — Max Reger: Motette zu fünf Stimmen: „Lasset uns den Herren preisen". — Anton Bruckner: Drei Motetten für gem. Chor.

Mittwoch, 22. September: Cesar Franck: Orgelchoral a-moll (Variationen, vorgetr. von Friedrich Röhr). — Franz Liszt: „Missa choralis" für vier- bis achtst. Chor: Kyrie, Gloria, Credo.

Mittwoch, 29. September: Dietrich Buxtehude-Feier: Dietrich Buxtehude: Chaconne c-moll für Orgel, Präludium und Fuge fis-moll für Orgel, „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott", Kantate für vierst. Chor, Streichorchester und Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr).

Mittwoch, 6. Oktober: Samuel Scheidt (zur 350. Wiederkehr seines Geburtsjahres): Fuga contraria für Orgel; Cantio sacra für Orgel: „Warum betrübst du dich, mein Herz" (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Heinrich Schütz: Zwei Motetten zu vier Stimmen aus den Cantiones sacrae 1625: „Ach weh mir, Herre Gott!"; „Du süßester, du allergütigster Christe". — Joh. Seb. Bach: Choral „Jesu, meine Freude".

BAD MERGENTHEIM. Wenn man den umfangreichen Bericht überfliegt, den Dr. Julius Maurer, Frankfurt, über die während seiner 10jährigen Tätigkeit als Leiter des Kurorchesters von 1928 bis 1937 in Sonderkonzerten aufgeführten Werke vorlegt, so ist man nicht nur überrascht von der in diesem Zeitraum erreichten Vielseitigkeit der Programmgestaltung, sondern auch von der künstlerischen Höhe und Zielstrebigkeit und nicht zuletzt von der Arbeitskraft von Dirigent und Orchester, die neben den alltäglichen Kurkonzerten ein beachtenswertes Stück Musikkultur in das Badeleben zu verflechten verstanden. Im gleichen Geist, vielleicht aus Anlaß der Dekade noch gesättigter, bot die Kurzeit 1937 eine allseitig anerkannte, mannigfaltige Aufführung hochwertiger Werke. Zahlreiche zeitgenössische Tondichter kamen zu Wort, so u. a. Max Trapp mit seinem geballten Konzert für Orchester op. 32, Hermann Henrich mit der etwas einseitig durchgeführten „Chaconne über die Durtonleiter", Julius Weismann in einem stimmungsreichen Vorspiel zu „Ein Sommernachtstraum" und in „Figaro-Figurinen op. 65" Erich Anders. Daneben natürlich die Säulen unserer deutschen Musik mit Solisten von

bestem Ruf. Prof. Elly Ney gab der alljährlich im Mittelpunkt des Musiklebens stehenden Beethovengedenkfeier in einem Trioabend mit Prof. Max Strub und Prof. Ludwig Hölscher die festliche Weihe, besonders aber als Solistin in den unübertrefflich gespielten G-dur-Konzert, dem in scharfumrissener Prägung die B-dur-Symphonie folgte. In einem Brahmsabend erwuchs neben der B-dur-Symphonie das Klavierkonzert B-dur durch Prof. A. Hoehn zu gewaltiger, schönheitstrunkener Größe. Hier wie in dem technisch wie inhaltlich gleich gelungenen Violinkonzert von Tschaikowsky von KM Karl Gehr oder als Begleiter von Elisabeth May, Stuttgart und der Regersängerin Johanna Egli, Berlin, bewährte sich Dr. Maurer in feinnerviger Anpassungsfähigkeit und innerer Zusammenarbeit mit den Solisten. Eine besondere Ehrung für das diszplinierte Orchester bedeutete ein inhaltlich vorbildliches, an künstlerischem Erfolg hervorragendes Konzert mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, GMD Dr. Dr. e. h. Peter Raabe am Pult. In einem eigenen Liederabend wurde Marcell Wittrisch, Berlin, gefeiert; ebenso konnte Prof. Karl Leonhardt, Stuttgart, bei einem Festkonzert der NSG. „Kraft durch Freude“ mit Walter Schneiderhahn, Stuttgart (Violine) und dem Landessymphonieorchester Gau Württemberg-Hohenzollern wertvolle musikalische Aufbauarbeit leisten. Mit der Feststellung, daß auch die allgemeinen Unterhaltungskonzerte des Kurorchesters sich auf beachtlicher Höhe bewegten, blickt man mit Befriedigung auf den verflossenen Musiksommer zurück. Hugo Pfannkuch.

DRESDEN. Die Dresdener Staatsoper veranstaltete einen Ballettabend, der über seine tänzerische Wirkung hinaus auch musikalische Bedeutung gewann durch die Erstaufführung eines neuen Werkes von Igor Strawinsky. Es war das erst 1936 entstandene Ballett „Das Kartenspiel“, das an diesem Abend zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne erschien.

Entsprechend dem besonderen Wert solcher Neuheit hatte GMD Prof. Dr. Karl Böhm die musikalische Leitung dieses Werkes selbst übernommen. Die Handlung drückt sich schon im Titel aus: es werden drei Runden einer Pokerpartie gezeigt. Als Abenteurer und Liebesritter drängt sich dabei der Joker verwirrend, störend und werbend zwischen die Damen, Könige und Buben der verschiedenen Farben, bis er selbst durch den „royal flush“ in Coeur aus dem Feld geschlagen wird.

Ein tänzerisch dankbarer, spielerisch eigenartiger Vorwurf, der auch der Phantasie des Musikers allerhand Anregung zu geben vermag. Wie sich solche Anregung bei Strawinsky in die musikalische Tat umsetzt, kann man sich im Gedenken an frühere verwandte Werke des russischen Meisters vorstellen.

Freilich ist es nicht mehr der atonale, gewollt primitive Strawinsky, der einst die „Geschichte vom Soldaten“ musikalisch ausgedrückt hat, sondern eher wieder einer mit romantisch-klassizistischem Einschlag. Er schreibt sehr stark chromatisch, auch polyphon, und wühlt sich in verfizte Rhythmen ein. Der tonale Grundzug wird beibehalten. Dazu bekundet sich der Wille zu geschlossener Melodie älteren Stils in lyrisch ausgesponnenen Kantilenen, auch in einem straffen, klar gegliederten Marsch und in einem schmiegsamen Walzer, der eher nach der schönen blauen Donau als nach der Newa oder Seine klingt. Der musikalische Aufbau im ganzen gewinnt Architektonik durch eine Art Variationenform, durch einrahmende Wiederholung und auch durch leitmotivische Thematik. Die Klangwirkung ist trotz starker Orchesterbesetzung oft von fast kammermusikalischer Feinheit. Es ist also ein Strawinsky, der nicht durch rücksichtslose Neuheit schreckt, sondern durch geistreiche Erneuerung erprobter Wirkungsmittel fesselt.

Die musikalische Wiedergabe durch die Dresdener Staatskapelle unter Karl Böhm war vollendet virtuos in jeder Hinsicht. Die Ballettmeisterin Valeria Kratina hatte die tänzerische Ausdeutung in engstem Anschluß an die Musik gestaltet, und die Tanzgruppe mit dem vorzüglichen Solotänzer Robert Mayer als Joker verhalf mit zu der starken Wirkung, die die Neuheit erzielte.

Die beiden anderen Werke des Abends waren zwar für Dresden auch neu, sind aber auf anderen deutschen Bühnen schon erschienen. Man sah zuerst unter dem Titel „Landsknechte“ einen Totentanz in neun Bildern aus alten romantischen Kriegszeiten. Die Musik von Julius Weismann ist mit feiner Könnerhand entworfener, farbiger Opernimpressionismus. Stärker neuzeitliche Prägung bekundet das Tendenzspiel „Die Gaunerstreiche der Courasche“ von Richard Mohaupt, das seine Uraufführung während der Olympischen Spiele in Berlin erlebte. In fünf Bildern wirbelt da die tolle bunte Umwelt des Dreißigjährigen Krieges vorüber, so wie Grimmelshausen sie geschildert hat. Höchst abenteuerlich geht es auf der Bühne zu, und so zieht die Musik nicht gerade zarte Saiten auf. Das Orchester gellt von wilden Schlagzeugeffekten, entfesselten Rhythmen, grellen Dissonanzen, sprunghaften Gegensatzwirkungen. Doch steckt Bühnenblut in der Musik; sie hat Farbe und versteht sich auf echt tänzerische Geste. Nur daß es ihr, dem ganzen Vorwurf entsprechend an Abwechslung fehlt.

KM Ernst Richter war den Werken von Weismann und Mohaupt ein gewissenhafter musikalischer Betreuer, und die tänzerische Regie Va-

leria Kratinas, das Können und die Disziplin der Tanzgruppe, zeigten sich auch hier im besten Licht. Die gaunerische Courasche wurde durch Vera Mahlke verkörpert, die mit dieser Meisterleistung tänzerischer Groteskkunst schon in Berlin großen Beifall gefunden hatte. An dem Gesamterfolg des Abends hatte auch Adolf Mahnke als feinfühlig auf Musik und Bewegung sich einstellender Gestalter der stilisierten Bühnenbilder Anteil.

Als erste ihrer Neueinstudierungen nach der Sommerpause hatte die Dresdener Staatsoper Donizettis altes Virtuosenstück „Lucia di Lammermoor“ wieder hervorgeholt. Hauptsächlich, weil in Erna Sack eine entsprechend koloraturgewandte Vertreterin der Titelpartie zur Verfügung stand. Und der Versuch ist überraschend gut gelungen. Da der ganz im alten Stil virtuosen Lucia in Rudolf Dittrich und Arno Schellenberg zwei prächtig singende Gegenspieler zur Seite standen, wirkte die verschwenderische, wenn auch etwas billige Melodienfülle Donizettis in ihrer Art ganz überzeugend, zumal Kurt Striegler als musikalischer Leiter einen klugen Ausgleich zwischen italienischem Temperament und deutscher Abklärung gefunden hatte. Als heimatliches Gegengewicht wurde im übrigen gleich darauf „Tannhäuser“ in neuem Gewande gebracht. Hier war Karl Böhm der musikalische Held des Abends. Er holte alles, was in der „Oper“ schon an „Musikdrama“ steckt mit Schwung und Größe als Wagnerdirigent höchsten Formats heraus. Aber auch die überlieferungsgetreue Inszenierung durch Professor Max Hofmüller mit schönen, auf gutes Illusionstheater malerisch eingestellten Bühnenbildern Adolf Mahnkes wußte die Anforderungen romantischen Opernstils einerseits und heutigen szenischen Geschmacks andererseits bestens zu vereinen. Den Tannhäuser sang zum ersten Mal Torsten Ralf mit den Mitteln des lyrischen Tenors, doch auch die dramatischen Steigerungen eindrucksvoll beherrschend und außerdem gewandt die darstellerischen Anregungen des Spielleiters verwirklichend.

Auch das Dresdener Konzertleben, voran die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle, aber nicht minder die der Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempen, desgleichen die Kammermusikabende des Tonkünstlervereins, die einheimischen und fremden Kammermusikvereinigungen, und die Solistenkonzerte sind inzwischen wieder in Gang gekommen. Doch herrschten einstweilen auch da überall bekannte Eindrücke vor. Karl Böhm brachte mit der Staatskapelle unlängst die Passacaglia und Fuge des Hamburgers Hans Ferdinand Schaub zu ganz hübschem Erfolg, der sich allerdings mehr auf den neuromantischen Orchesterglanz des Werkes stützte als auf seine stattlichen kontrapunktischen Künste. Im Rahmen der Gaukulturwoche Sachsen dirigierte Peter Raabe als Gast die Dresdener Philharmonie und brachte Werke lebender sächsischer Komponisten. Die ausgezeichnet gearbeiteten auswärts genugsam bekannten „Morgenrot-Variationen“ von Gottfried Müller waren darunter, auch eine „Sinfonie“ benannte, sehr ehrgeizig kontrapunktisch gearbeitete, dabei rauschend volltönige Orchesterphantasie von Fritz Reuter. Ein Kammerklavierkonzert von Bruno Heroldt gefiel am besten in seinem melancholischen stimmungssatten Mittelsatz. Karl Weiß spielte den anspruchsvollen Soloteil technisch und musikalisch überlegen. Ein wohlbekanntes brillantes Orchesterrondo Kurt Strieglers, von ihm selbst dirigiert, gewann sich an dem gleichen Abend einen neuen Erfolg. Von zeitgenössischer sächsischer Kammermusik, die man ebenfalls im Rahmen der Gaukulturwoche kennen lernte, haftet ein Streichtrio des Leipzigers Johann Nepomuk David in der Erinnerung, das auf der Verlängerungslinie lag, die von Max Reger zum linearen Stil führt und in einem stimmungsvollen Moderatosatz Kunst und Einfachheit in besonders glücklicher Weise vereinte. Von den konzertierenden Solisten war für Dresden der junge Geiger Walter Barylli neu, der durch seine angeborene, frische und unbefangen zu Werke gehende Virtuosität sich mit dem Tschaikowsky-Konzert und den Zigeunerweisen von Sarasate einen durchschlagenden Erfolg erspielte.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

FRANKFURT a. M. Den Auftakt zur Winterspielzeit 1937/38 gab die Oper mit drei Dirigenten Gastspielen des zukünftigen GMD Franz Konwitschny (aus Freiburg i. Br.), der mit den „Meistersingern“, dem „Tannhäuser“ und „Carmen“ außerordentliche Eindrücke vermittelte. Die erste Neuinszenierung galt „Rheingold“. Dr. Oskar Wälterlin, sich an Wagners Regieanweisungen haltend, gab in vortrefflichen Bühnenbildern Ludwig Sieverts jeder Szene starke Ausdruckskraft. Bertil Wetzelsberger führte das vorzüglich disponierte Orchester ausgezeichnet. In den Hauptpartien bewährten sich trefflich: Jean Stern als Wotan, Henny Trundt als Fricka, Herbert Hesse als Alberich, Theo Herrmann als Mime, Albert Seibert als Loge und das (hinter der Szene gesungene) Rheintöchterterzett von Elisabeth Rosenkranz, Coba Wackers und Marion Hunten. Die (im Rahmen einer „Werbewoche für die Oper“) von Dr. O. Wälterlin neu geschaffene Bühnengestaltung von Verdis „Troubadour“ (in Caspar Nehers stimmungsstarken Bühnenbildern) musikalisch sicher von Arthur Grüber geleitet, fesselte besonders durch die gesanglich und darstellerisch vorzügliche Besetzung der Titelrolle mit John Gläser, der, von Beifall überschüttet, die berühmte „Stretta“ wiederholen

mußte. Die Erstaufführung der Operette „Wenn die Zarin lächelt“ von Clemens Schmalstich wurde dank einer prunkvoll-revuehaften Aufmachung (Regie: R. Salzmann, Bühnenbilder L. Sievert, Kostüme Irmingard Prestel) und einer großen tänzerischen Ausstattung (Irmgard von Müller und Ilse Drost) zu einem durchschlagenden Erfolg, musikalisch von Arthur Grüber geleitet, in der Titelrolle mit Marion Hunten besetzt. Die Freitagskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft (mit 1750 Anrechtsbestellungen unter Zurückweisung von über 500 weiteren Bestellern schon acht Tage vor ihrem ersten Konzert restlos ausabonniert) eröffneten die Reihe ihrer 12 Konzerte mit einem Beethoven-Abend unter GMD Franz Konwitschny, der die 1. und 5. Symphonie überlegen gestaltete. Der Solist des Abends, Alfred Hoehn, spielte das Klavierkonzert Nr. 4 G-dur wundersam vollendet.

August Kruhm.

GELSENKIRCHEN. Der Abschluß der Konzertzeit brachte mit einem Konzert des städtischen Musikvereins am Karfreitag zum ersten Male eine Chorgemeinschaft von Ludwig Weber nach Gelsenkirchen. Diese Bestätigung neuer Musikgesinnung, die Musik als menschenerziehende und Volkheit schaffende Macht auffaßt und im Erlebnis der musikalischen Gemeinschaft die Kluft zwischen Musikausübenden und -hörenden wieder überbrücken will, durfte hier nicht von vorneherein auf einen günstigen Boden rechnen. Allzu klein ist die Schicht, die solchen Gedanken aufgeschlossen ist, und auf eine allzugroße Bereitschaft, sich nun auch in dieses Neue mit hineinziehen zu lassen, konnte man bei der bekannten Scheu, sich etwas zu vergeben, nicht gleich rechnen. Dank sorgfältiger Vorbereitung (auch einführende Aufsätze in der Tagespresse halfen hier tatkräftig mit) gelang aber doch der große Wurf, und Städtischer MD Dr. Folkerts hatte die Freude, daß der große Hans-Sachs-Haus-Saal wirklich gut mitging. Die Herbheit des Klangbildes dieser Chorgemeinschaft „Der Vergänglichkeit“ ist zunächst ungewohnt, aber ebenso wie sich der städtische Musikverein in trefflicher Chordisziplin in dieser Musik des horizontalen Denkens zurechtfand, wuchsen auch die Hörer von Strophe zu Strophe mehr und besser in ihre Aufgabe hinein; der Eindruck wäre noch tiefer gewesen, wenn Dr. Folkerts das Tempo des Cantus firmus etwas gemäßigt hätte; aber er war immer noch so, daß Ludwig Weber, der der Aufführung beiwohnte, starken Beifall fand, sodaß die Chorgemeinschaft mit dem größten Teil des Publikums gleich noch einmal gesungen werden konnte.

Das am gleichen Abend gesungene „Stabat mater“ von Rossini stieß wegen des stark opernhaften Stiles dieser Musik auf wenig Sympathie; unser deutsches Empfinden lehnt dieses wohl melodisch schöne, aber an der erhabenen Weihe des Karfreitags-Mysteriums vollkommen vorbeimusizierende Werk ab.

Das letzte Sinfoniekonzert des Winters war ein Beethoven-Abend, in dessen Mittelpunkt die siebte Sinfonie stand. Dr. Folkerts gab dieser „Apotheose des Rhythmus“ rechte Beschwingtheit mit und sicherte namentlich den Ecksätzen durch kraftgesättigte Vitalität des Rhythmus starken Eindruck: das städtische Orchester leistete Gutes an künstlerischer Disziplin und energischer Gespanntheit. Erwin Gräwe-Essen spielte das Klavier-Konzert in C-dur, technisch bis auf einige Wischer in den ersten Läufen zuverlässig, gestalterisch ausdrucksvoll namentlich in dem empfindungsvollen Largo und dem launigen prickelnden Rondo; stilistisch waren manche romantisch anmutenden Tempoverzögerungen und -raffungen weniger am Platze Zwei bekannte Ouvertüren standen am Beginn und Schluß dieses Abends: Die „Egmont“-Ouvertüre mit der menschlich großen Trauer über alle Unterdrückten, aber auch dem glühenden Feuer des Freiheitsdranges, und die dritte „Leonoren“-Ouvertüre, beide von Dr. Folkerts mitreißend gestaltet.

Der Pflege der Kammermusik hatte sich neben dem Gräwe-Quartett und der Kammermusikvereinigung des städtischen Orchesters, wieder das Westdeutsche Trio (Else Müschenborn, Steffi Koschate, Käthe Pabst-Heß) angenommen, das in vier auch solistisch ausgestalteten kammermusikalischen Morgenfeiern einen zwar kleinen, aber treuen Hörerkreis um sich sammelte.

Die Erwartungen, die man hinsichtlich der volkstümlichen Konzerte für die Gewinnung weiterer Hörerschichten hegte, haben sich nicht erfüllt. Die vier Abende, die unter dem Motto „Fröhliche Klassiker“, „Deusche Romantik“, „Heitere Musik“ und „Nordisch-slavischer Abend“ standen und ein bei aller Volkstümlichkeit doch künstlerisch wertvolles Programm mit guten Solisten brachten, waren nur mäßig besucht — auch die Konkurrenz durch das neu gegründete Stadttheater spielt hier wohl etwas mit —, sodaß die Wiederaufnahme dieser Konzerte im nächsten Winter sich kaum lohnen dürfte. Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

GERA. Das Reußische Theater, das schon einmal eine Blütezeit der großen Oper — von 1919/1930 — erlebt hatte, ist nun, nachdem der deutsche Kulturwille sich wieder freie Bahn geschaffen hat, nach mehrjähriger Pause dazu übergegangen, die bislang im kleineren Umfange gepflegte Oper zu erweitern und zu größeren Aufgaben überzugehen. Wie im Schauspiel, das schon immer dem Reußischen Theater das Gepräge eines Kulturtheaters gegeben hat, so war auch in der Nachkriegszeit die Oper in Gera, solange sie eigenständig gewesen, für viele Opernkräfte zum Aus- wie Durchgang zu größeren und großen Bühnen

geworden. Unter dem neuen Intendanten Friedrich Siems wurden mit Beginn der Spielzeit 1936/37 durch eine aufbauende Ausgestaltung des Opern-Spielplanes der Oper größere Aufgaben gestellt. Intendant Siems hatte die Inszenierung von bisher zwei Opern-Aufführungen selbst übernommen. Sein inszenatorisches Wollen trat schon in der die Spielzeit eröffnenden Aufführung der Gluckschen Oper „Iphigenie auf Tauris" bewußt in die Erscheinung: es gab keine toten Stellen; wie die Solisten so wurde auch der Chor durch eine den Raum aufteilende Beweglichkeit in den dramatischen Ablauf eingegliedert. Musikalisch wie gesanglich gelangten alle dramatischen Spannungen, wie sie aus der Gluckschen Musik aufspringen, auf der Bühne zu lebendigster Auslösung. Gerda v. Hübbenet (Iphigenie), Heinz Ramacher (Orest), Albert Hansmüller (Pylades), Manfred Hübner (Thomas) und Erika Hoffmann (Diana) setzten ihr volles gesangliches Können für ein erfolgreiches Gelingen der „Iphigenie"-Wiedergabe ein, die ihre Steigerung und ausgesprochene Abrundung im Orchestralen unter der lebendig-straffen Leitung Georg Winklers erhielt, der die Glucksche Musik in der Nachzeichnung der dramatischen Gegensätze in wahrer Plastik erstehen ließ. Im Rossinischen „Barbier von Sevilla" nahm Intendant Siems die Gelegenheit wahr, diese komische Oper regelmäßig als musikalische Komödie abrollen zu lassen. In dem Bewußtsein, daß unsere deutschen Sänger weniger dem italienischen brillierenden Schönheitsgesang gewachsen sind, wurde im Gesanglichen der musikalisierte Sprechgesang bevorzugt; ansonsten wurde weiter bei einem beweglichst gehaltenen Dialog ein von lebendigstem Rhythmus erfülltes, restlos ineinandergreifendes Zusammenspiel angewandt, das diese Opern-Aufführung zu wahrhaftem Kulturtheater gestaltete. Gg. Winkler gab der Rossinischen Musik in voller Einfühlung in ihren orchestral-charakterlichen Ausdruck, eine die Bühnenvorgänge wesentlich unterstreichende Flüssigkeit und Beschwingtheit. Verdis „Aida" wurde im Szenischen (Opernspielleiter Fritz Dittgen) das Hauptgewicht auf die Herausarbeitung der musikalischen wie dramatischen Linie im Handlungsablauf, unter Abkehr des meist üblichen Prunkens mit Massenszenen, abgesehen von der Siegesfeier, und sonstigen Schaustücken, gelegt. Gerda v. Hübbenet (Aida), Paul Erlinghäuser (Radamés), Luise Müller (Amneris), Gerhard Gröschel (König), Alfred Seidel (Oberpriester), Manfred Hübner (Amonasro) und Erika Hoffmann (Oberpriesterin) trugen aufgrund ihrer meist hervortretenden gesanglichen Leistungen mit zu der in der Gesamtwirkung wohl geschlossensten und bedeutsamsten Opernaufführung bei; insonderheit aber gebührt Georg Winkler und der Reußischen Kapelle daran der Vorrang, unter deren Zusammenwirken die Verdische Musik im Klanglichen geradezu zum Aufblühen kam. Rich. Wagners „Lohengrin" als Weihnachtsgabe war vor allem als Kulturwille im Wiederaufbau der großen Oper zu werten. Von eigenen Kräften sind insbesondere Gerda von Hübbenet, Manfred Hübner (Telramund), Alfred Seidel (König Heinrich) hervorzuheben. Über alles Lob erhaben wird man die Ausdeutung der „Lohengrin"-Musik durch Georg C. Winkler, den die Reußische Kapelle darin mitgehend bestens unterstützte, zu kennzeichnen haben.

Das 1. Anrechtskonzert des Musikalischen Vereins brachte als Neuheit für Gera die Olympische Festmusik von Werner Egk. Von der ob ihrer eigenartigen urmusikalischen Instrumentation — auffallende Nonen- und Sekundengänge — voller Größe und Weite interessierte am stärksten der Aufzug der Jünglinge und die abschließende Hymne. Der Schlußchor in seiner einfachen Unisono-Melodie wirkte packend und mitreißend. Den Höhepunkt bildete aber die geradezu unvergleichliche Wiedergabe der 1. Sinfonie von Brahms. Von Prof. Heinrich Laber frei von der Partitur dirigiert, entwickelte die Reußische Kapelle eine Musizierfreudigkeit, wie sie in der gehörten Geschlossenheit und Einheitlichkeit mit zu den tiefsten Erlebnissen gehört. Käte Heidersbach-Berlin bot mitteninne in einem sanglich wahrhaft kultivierten Vortrag Mozarts Susannen-Arie („Figaros Hochzeit") und die Agathen-Arie aus Webers „Freischütz", letztere von so ausdrucksvoller seelischer Innigkeit erfüllt, die nichtendenwollenden Beifall auslöste. — In einem Kammermusikabend auf alten Instrumenten gelangten durch Li Stadelmann-München (Cembalo), Prof. Robert Reitz-Weimar (Viola d'amore) und Prof. Walter Schulz-Weimar (Viola da Gamba) Werke von J. S. Bach, G. F. Händel und A. Ariosto stilgetreu zur Wiedergabe. Allerdings erwies sich der große Konzertsaal für solch intimes Musizieren als Klangverschwender. — Im 3. Anrechtskonzert, das musikalisch-programmatisch großes Gepräge trug, stand im Mittelpunkt unstreitig das Requiem Max Regers op. 144b (EA). Die erschütterndste Totenklage, die ich je in musicis gehört habe. Der Gemischte Chor, der auf diese höchste Aufgabe durch Heinrich Laber in subtilster Probenarbeit vorbereitet worden war, erfüllte sie tonal sauber und ließ deklamatorisch wie hinsichtlich des dynamisch gesteigerten Aufbaues fast keine Wünsche übrig. Unter Prof. Laber straffest zusammenfassender Führung erhielt das Regersche Requiem eine Prägung von erhabenster musikalischer Plastik; die Reußische Kapelle führte den Orchesterpart mit bekannter Meisterschaft aus. Das Alt-Solo, von Lore Fischer-Berlin gesungen, trug in der ausgeglichenen und abgerundeten wie breitfließenden Tongestaltung und kultivierten Vortragsart mit dazu bei, den Gesamteindruck noch zu vertiefen.

Voraufgegangene Wolf- und Reger-Lieder mit Orchesterbegleitung ließen Lore Fischers gesangliche Kunst, die mit einem aus innerster Empfindung kommender Vortragsart gepaart ist, zu einem künstlerischen Erlebnis werden. An das Regersche Requiem schloß sich Beethovens „Eroica" sinngemäß an, die unter Labers Leitung zu einem weihevollen Ausklang gestaltet wurde. Artur Breitenborn.

HALLE/S. Wir sind noch den Bericht über einige auswärtige Gäste schuldig. Da war das ausgezeichnete Quartetto di Roma, das außer Haydn und Beethoven mit nicht zu überbietender Meisterschaft Verdis einziges e-moll-Quartett spielte, da war Alfred Hoehn, der, abhold jedem Spezialistentum, sich aufs neue als Pianist ersten Ranges auswies und Schumanns Symphonische Etüden großartig gestaltete, dann Walter Gieseking mit einem nicht minder vielseitigen Programm, zauberhaft im Klang, überlegen und abgeklärt in der Erfühlung des geistigen Gehalts, und endlich Raoul von Koczalski als berufener Künder Chopins.

Im Stadttheater erlebte man, schon im Monat Mai stehend, noch eine recht vergnügliche „Neuigkeit", „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys, musikalisch von Walter Trolldenier und szenisch von Fritz Wolf-Ferrari in unbeschwerter Spiellaune betreut. Unter Karl Hamann feierte „Die Regimentstochter" fröhliche Auferstehung, ohne daß dabei die textliche Neubearbeitung von Waldemar Frank unbedingt von ihrer Notwendigkeit überzeugt hätte. Der Oper vorauf ging eine Reihe Tänze, einfallsreich einstudiert und dargestellt von Ilke Schellenberg an der Spitze ihres Balletts. Mit „Margarethe" unter der Stabführung von Hanns Roessert als Gast erreichte die Opernspielzeit — und mit ihr das Jubiläumsjahr 50 des Stadttheaters — ihr Ende. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Während die Hamburger Philharmonie im Zeichen der Brahms-Festwoche stand (über die wir gesondert berichten), ging man — nach der Eröffnung mit Pfitzners „Palestrina" — an der Hamburgischen Staatsoper an eine Neuinszenierung des Wagnerschen „Ring", vorerst des „Rheingold" und der „Walküre", heran. Diese Neuinszenierungen waren insofern besonders reizvoll, als hier über eine beleuchtungstechnische, bühnenbildmäßige und musikalische Revision hinaus — dem Beispiel einer süddeutschen Opernbühne folgend — energisch dem Thema der „Theatergermanen" zu Leibe gerückt wurde. Als man vor 50 Jahren, 1876, auf dem Bayreuther Festspielhügel den kunstgeschichtlich bedeutsamen Augenblick der Uraufführung des Wagnerschen „Ring"-Zyklus erlebte, trat Albert Niemann als kurzgeschürzter, fellbehangener Siegmund auf; Amalie Maternas stattliche Brünnhilde, pompös gepanzert, mit gewaltigem Schild versehen und auf dem Kopf einen lastenden Helm, wurde Richard Betzens Wotan gegenübergestellt, der im wallenden Mantel mit einem breiten Schlapphut einherging. — Der große Bayreuther, der — umgeben von der Umwelt eines pompösen Makartstils — vom bühnenmäßigen Standpunkt her stets auf eine möglichst naturgetreue Wiedergabe des darzustellenden Geschehens bedacht gewesen war, konnte nicht ahnen, daß auch er dem romantischen Zerrbild des „Theatergermanen" unterlag. Dieses Zerrbild hat sich auch in viele Formulierungen der Dichtung eingeschlichen, und es fragt sich überhaupt, inwieweit es möglich ist, vom Standpunkt eines fantasieerfüllten Theaters her hier die neuen vorgeschichtlichen Erkenntnisse über die Trachten unserer Altvordren nutzbar zu machen. Wie dem auch sei, über die in dieser Beziehung geleistete Arbeit der Hamburgischen Staatsoper muß man sagen: hier wird an einem neuen szenischen Darstellungsstil gearbeitet, der dem romantischen Zerrbild des zottigen, bepelzten, gehörnten und keuleschwingenden „Theatergermanen" — wie er uns so furchterregend in graphischen Barockdarstellungen überliefert ist — endgültig den Kampf ansagt. Inwieweit dieser Versuch geglückt ist, dieses zu überprüfen wollen wir für unseren Teil uns vorbehalten bis zur endgültigen Neuinszenierung des „Ring", zu der man sich noch in dieser Spielzeit, nicht erst — wie angekündigt — in der nächsten, entschließen sollte!

An gleicher Stätte versuchte man bei einer Neuinszenierung von Gounods „Margarethe", der nicht wegzuleugnenden Vermottung dieser Musik mit den Pülverchen einer modernen Bühnentechnik beizukommen. Doch die Mühe scheint uns vergebens; es bleibt „Schau", was uns im Kampfgetümmel der Inszenierungs-Elemente zwischen Spieloper und Großer Oper hier geboten wird. Mittlerweile warten Busonis „Dr. Faust", auch Boitos interessanter „Mefistofele" auf die Gnade einer Aufnahme, und auch Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust" würde für Hamburg ein fesselndes Inszenierungs-Objekt abgeben können.

Eine wertvolle sängerische Auflockerung erfuhr das Bühnenhaus an der Dammtorstraße mit der laufenden, auch für Probenarbeiten zur Verfügung stehenden Verpflichtung von Gastsängern. So traten inzwischen schon Walter Ludwig (Deutsches Opernhaus, Berlin) als Linkerton, Maria Reining (Staatsoper Wien) als Agathe und Tamina auf, und das Operngastspiel von Margarethe Teschemacher (Dresdener Staatsoper) als Aida steht — nach einem erfolgreichen Lieder-Einführungs-Abend — vor der Tür.

Um das Thema Oper zur Verkleinerung zu „erheben": Hamburgs Operette feierte insofern bedeutsame Tage, als Franz Lehár mit seinem neubearbeiteten „Grafen von Luxemburg" mit

Hans Heinz Bollmann und Eliza Illiard persönlich an das Pult der Hamburger Schiller-Oper gefunden hatte, die keine Mühe gescheut hatte, das Werk würdig in einer Serienaufführung nach Berliner Muster herauszubringen. Nun will der „leichtfertige" Meister nach Hollywood, um dort seinen Grafen zu verfilmen . . .

Die unterhaltende Musiknote wird auch in den unter GMD Richard Richter stehenden, im September wieder aufgenommenen Sonntagskonzerten der Hamburger Philharmonie volkstümlich umgeprägt; die wertvolle unterhaltsame Erziehungsarbeit trifft sich hier mit den Bestrebungen der heute vor 35 Jahren von einheimischen Philologenkreisen ins Leben gerufenen „Vereinigung für Volkskonzerte", die bei ihrem dieswinterlichen Eröffnungsabend wieder einen vollbesetzten großen Musikhallensaal verbuchen konnte.

Überhaupt, die Fülle der gebotenen Musikveranstaltungen und die rege Nachfrage nach Konzertkarten seitens breitest interessierter Publikumskreise fällt schon beim herbstlichen Konzertbeginn auf. Der Musikchronist kann sie nur verbuchen als einen allseitig spürbaren Musikhunger und als ein künstlerisches Bildungsbedürfnis, dem nachzugehen, über gesellschaftliche Eitelkeiten hinaus, heute durch eine unleugbare wirtschaftliche Besserung in die Hände gearbeitet wird. In dieser Hinsicht führen wir an Veranstaltungen alter Musik auf: die von der Hamburger Volkshochschule unter Leitung des Hamburger Organisten Engelhard Barthe durchgeführten drei „Buxtehude"-Feiertage (eine sinnvoll abgewandelte Veranstaltungsreihe der diesjährigen repräsentativen Buxtehude-Tage in Lübeck), das erste dieswinterliche Kammerkonzert der „Hamburger Bach-Gemeinschaft", die Darbietungen der „Leipziger Kantorei" unter ihrem Leiter J. N. David, während die Regensburger Domspatzen erstmalig auf deutschem Boden nach ihrer erfolgreichen Südamerika-Tournee in Hamburg jubilierten und die Don-Kosaken mit ihren Bässen orgelten. Von Norwegen aber kamen per Schiff eine sangesfreudige Bergener Handwerker-Schar, die ehrlich von Deutschland begeistert ist, und ein zugunsten der Spaniendeutschen vom Ibero-Amerikanischen Institut durchgeführtes Sinfonie-Konzert lenkte im ernsten Gedenken die Blicke nach dem Süden Europas. Dieses Thema wiederum wurde heiter kontrapunktiert durch das „Spanische Liederbuch" Robert Schumanns, das die mit Liedzyklen reisende Künstlergemeinschaft Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Heinz Marten, Fred Drissen, mit ihren wechselseitigen Klavierbegleitern Franz Rupp und Richard Laugs ansprechend zu Gehör brachte. So stand die Musik allerortens in wirksamer Beziehung zum Leben.

Heinz Fuhrmann.

HAMM i. Westfal. Das Musikleben der Stadt Hamm i. Westfalen entwickelt sich nach längerer Ruhepause seit nunmehr vierjähriger Führung durch Musikdirektor Heinz Eccarius zu starker Selbständigkeit. Allmählich beginnt die Aufbauarbeit der Stadtverwaltung in einem beträchtlichen Anwachsen der Konzerthörerschaft sichtbare Erfolge zu tragen. Gegenüber den Vorjahren hat sich die Zahl der Vormieter verdoppelt, desgleichen sind die nichtabonnierten Konzertbesucher erheblich zahlreicher geworden. In der Programmgestaltung geht H. Eccarius den konzessionslosen Weg des Einsatzes für bewährtes Musikgut, von dem er mit Recht eine intensive Erziehung zum Verständnis der musikalischen Meisterwerke erwartet. Erstaunlich hoch ist der Anteil des Kammermusikalischen, und seine Qualität hinsichtlich der Darbietungen und Ausführenden. Im Chorischen werden nicht nur Oratorien aufgeführt, auch die a cappella-Literatur findet starke Beachtung sowohl in der klassischen Vokalpolyphonie wie in der romantischen Chorkunst Bruckners und in der zeitgenössischen Rehmanns, Webers u. a. Der Konzertwinter 1937/38 sieht insgesamt 6 Konzerte und 4 Morgenfeiern vor. Und zwar: 2 reine Sinfoniekonzerte (mit Werken von Brahms, Beethoven, Reger, K. M. v. Weber und Tschaikowsky), 2 Kammermusikabende (Quartetto di Roma mit Werken von Haydn, Schubert, Verdi — Heinrich Rehkemper-Liederabend) und 2 Konzerte für Chor und Orchester, von denen eines neben instrumentalen Werken von Händel und Knab Hermann Reutters Kantate „Der glückliche Bauer" zur Aufführung bringt, das andere Brahms' „Deutsches Requiem" und ein Adagio von Anton Bruckner. Für die Morgenfeiern sind verpflichtet das „Freiburger Kammertrio" mit einer Liedfolge „Vom Minnesang zum Barock" sowie der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. Peter Raabe mit einem Vortrag. Außerdem gibt es Männerchöre (MGV Arion-Hamm) von Stürmer, Dahlke, Rinkens u. a. sowie Kammermusik von Siegl, Hasse, Wolf-Ferrari und Reznicek.

Den orchestralen Teil der Veranstaltungen bestreitet das Städtische Orchester Dortmund unter Leitung von H. Eccarius sowie das Hammer „Collegium Musicum" in Verbindung mit dem örtlichen Orchester der Berufsmusiker. Zur Mitwirkung an den Morgenfeiern werden vornehmlich einheimische Künstler herangezogen.

Der Start des Konzertwinters 1937/38 erfolgte als verheißungsvoller Anfang mit einer beachtlichen Interpretation des Brahmsschen Violinkonzertes durch den jungen Konzertmeister der Berliner Philharmonie Siegfried Borries und einer ausgezeichneten Wiedergabe der fünften Sinfonie Beethovens durch H. Eccarius vor einem mehr als gut besuchten Hause, das die Konzentration

des Programms auf zwei Werke als wohltuend empfand und den Beginn des Musikwinters mit beifallsfreudiger Anteilnahme begrüßte.

Fritz Meyer.

LÜBECK. (Abendmusiken in St. Marien.) Die von Franz Tunder begründeten und von Dietrich Buxtehude bedeutungsreich ausgebauten Abendmusiken in der Lübecker St. Marienkirche verkörpern in einer fast 300jährigen Überlieferung ein Stück edelster Kultur der alten Hansestadt. An den Mittwochnachmittagen der Monate August und September beschenkte Walter Kraft auch in diesem Jahre eine stets zahlreich versammelte Hörergemeinde mit dem Kunsterlebnis dieser Feierstunden. Fremde und Einheimische geben sich immer wieder gern dem Zauber der Stimmungsgewalt des hehren Kirchenraums hin, der die Klänge der großen Meister zu besonderer Weihe adelt.

Die Vortragsfolge des Zyklus 1937 stand im Zeichen einer häufigen Benutzung der Totentanzorgel und der neu hergerichteten Emporen. Mit der Huldigung an Buxtehude und J. S. Bach erreichte sie ihren künstlerischen Höhepunkt. Die außerordentlich zahlreichen Führungen durch die berühmte Kirche verursachten den Ausfall des Abends, der Werke der Spätromantik enthalten sollte. Dafür verkündigte sich die süd- und norddeutsche Barockmusik in Schöpfungen hervorragender Meister. Stilklar aufgebaute Vortragsfolgen ermöglichten Walter Kraft eine virtuose Entfaltung auf der Orgel und dem Lübecker Sing- und Spielkreis (unter Leitung von Bruno Grusnick) einen hochwertigen Einsatz mit Vokalschöpfungen von Heinrich Schütz und Dietrich Buxtehude. Die von Walter Kraft betreute „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" beschloß den Zyklus mit Bachs Motette „Fürchte dich nicht". Das von den Emporen aus gesungene Werk stellte akustische und Klangfragen des Kirchenraums erneut zur Erörterung.

Der fünfte Abend vermittelte einen Einblick in den Kunstwillen der gegenwärtigen Kirchenmusik. Er enthielt im Zusammenwirken von Walter Kraft (Improvisationen auf der großen Orgel), Hans Friedrich Micheelsen-Berlin (eigene Kompositionen auf der Totentanzorgel), dem Hamburger Volksmusikschulchor, dem Lübecker Marienchor, den Sopranistinnen Lieselotte Kusch (Bielefeld) und Ilse Petersen (Hamburg) die streng liturgisch gebundene musikalische Veranschaulichung einer Trinitatisvesper, wobei die Orgel teilweise die Aufgabe von Gemeindegesang und Predigt bestritt. Bei diesem zwiespältig berührenden Experiment im Rahmen der doch wohl anderen Zielen zustrebenden Abendmusiken erzielte Hugo Distlers Choral-Partita „Wachet auf" in der eindringlichen Nachgestaltung durch Walter Kraft den stärksten Eindruck.

Dem Zyklus des kommenden Jahres ist eine Auflockerung der diesmal zu sehr an die Stilepoche des Barock gebundenen Werkfolge zu wünschen. Das kirchenmusikalische Schaffen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart verpflichtet zur Berücksichtigung. Fremdenführungen dürfen selbstverständlich auf gar keinen Fall die künstlerische Durchführung dieser Abendmusiken gefährden! Hier muß ein ehrwürdiges Kulturvermächtnis Vorrechte geltend machen.

Dr. Paul Bülow.

MAGDEBURG. (Vierzig Jahre Städtisches Orchester.) Das erste Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters in der neuen Spielzeit gewann als Jubilumsveranstaltung zum vierzigjährigen Bestehen dieser Spielgemeinschaft besondere Bedeutung als Datum wie als Kunstleistung. Die zu Feiernden taten das, was sie immer getan, sie musizierten, und indem sie zwei der großartigsten sinfonischen Werke deutscher Musik (Mozarts Jupiter-Sinfonie und Beethovens Fünfte) besonders schön und reif spielten, beschenkten sie ihre Gäste. Das ist Künstlerbrauch, ein Jubilar gibt, statt zu nehmen . . . Doch nein — die Wechselwirkung zwischen Podium und Zuhörerraum, der Austausch von Empfindungen, der Gleichklang zwischen Ausführenden und Aufnehmenden und zum Schluß die Dankesbezeigung der Hörer an die Spieler, dies alles, was solchen Veranstaltungen erst den rechten Sinn gibt, und diesmal noch dazu die besondere Herzlichkeit des Beifalles . . . durfte doch auch rechtens als Beitrag der Musikfreunde im ausverkauften Stadttheater gerechnet werden.

GMD Erich Böhlke leitet seit nunmehr fünf Jahren das Städtische Orchester, dessen Montagskonzerte alle diese Spielzeiten hindurch ausverkauft waren, eine Tatsache, die für die Leistungen spricht, die man an diesen Abenden erwarten darf. Drei Jubilare, die innerhalb des Orchesters auf runde Jahre ihrer Mitwirkung am Kunstleben der Stadt zurückblicken können, wurden geehrt: der Geiger Johann Ninchritz, der Bassist Gustav Gerecke und Richard Freyhold vom Schlagzeug. Ninchritz gehört seit vierzig Jahren, die beiden anderen gehören seit fünfundzwanzig Jahren dem Städtischen Orchester an. Und die drei Kammermusiker bezeugen durch ihr Dasein, ihr Wirken und durch ihre Treue zum Ganzen für alle anderen mit den Wert und die Bedeutung einer Künstlergemeinschaft vom Range dieses Orchesters. Jedenfalls wurde der Jubiläumsabend, für den Tiana Lemnitz, die Sopranistin der Berliner Staatsoper als Gastsolistin gewonnen war, ein würdiges Fest für alle Beteiligten.

Dr. Günther Schab.

MÜNCHEN. Konzertsaal wie Bühne standen im Aufklang der neuen Spielzeit im beherrschenden Zeichen italienischer Gastdirigenten. Im überlieferungsreichen Münchener Odeon begann das Augusteum-Orchester (Rom) unter seinem musikalischen Leiter Bernardino Molinari seine große Deutschlandreise. In der Vortragsfolge war italienische und deutsche Musik vereint. Wohl um das ganze Edeltum des Streicherklangs zu offenbaren, erklang zu Anfang des Abends Corellis Suite op. 5 (in einer für unser Gefühl etwas freien Bearbeitung Pinellis). Dann folgte Beethovens 5. Sinfonie, von Molinari mit großartiger dramatischer Wucht gedeutet, zu letzter Wiedergabegröße zugleich getragen durch das außerordentliche Spieltemperament des in der Hauptsache aus jungen und jüngeren Kräften zusammengesetzten Instrumentalkörpers. Der Streicher ist bereits gedacht, indes im Gesamtwesen dieses Orchesters gibt es keine Instrumentengruppe, die nicht den Preis höchster Spielkultur und Ausdrucksschöne erränge. Vor allem der Bläserklang ward zu einer Art klanglicher Offenbarung: welche staunenswerte Reinheit der Intonation, welche eherne, jedoch niemals derbmassige Gewalt des Blechs, unvergleichlich die Hörner! Der zweite Teil der Vortragsfolge brachte nach Beethoven italienische Instrumentalmusik. Es fiel nicht leicht, sich umzustellen, zumal Ildebrando Pizettis Orchestersuite „La Pisanella" (nach d'Annunzios gleichnamigem Drama) farbenprächtige, aber doch mehr rein dekorative Musik vorstellt. Klar und einfach in der Form G. Martuccis „Notturno", ein ungebrochener lyrischer Stimmungsablauf. Respighis „Pinien von Rom" waren wohl gewählt worden, weil sich in diesem stimmungssatten Stücke die Orchestervirtuosität der Italiener klangberauschend entbreiten ließ. Der Beifall war so begeistert und unentwegt, daß sich Molinari zu zwei Zugaben entschließen mußte: Rossinis Ouverture zu „Semiramis" und Wagners Tannhäuservorspiel. — Wenige Tage später stellt sich Gino Marinuzzi den Münchnern als Konzertdirigent vor. Man hatte diesen Meister bis dahin lediglich als Opernleiter gekannt und war deshalb der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" nicht wenig dankbar, daß sie zur Eröffnung ihres Konzertrings sich dieser außerordentlichen Kraft versichert hatte. Marinuzzi traf nämlich den Stil des Konzertsaals nicht minder erfüllend als jenen der Bühne. Ohne jede Partiturstütze gestaltete er mit einer musikantischen Überlegenheit impulsivster Art, die, ohne jede äußerliche Pultvirtuosität, keinerlei falschen Subjektivismus in die wiederzugebenden Werke hineinlegt, dafür alles aus ihnen herausholt. Marinuzzi ist ein vorbildlicher Rhythmiker, der jede falsche Vorstellung von der Rubatoseligkeit der italienischen Dirigenten endgültig erledigt, ungemein hellsichtig, was die Form anlangt: alle Gliederungen, Unterteilungen, Akzente und Cäsuren einer Partitur treten unter seiner Stabführung in bewundernswerter Schriftdeutlichkeit hervor, so daß das Werk sich gewissermaßen durch sich selbst und die durchleuchtende Art seines Deuters erläutert. Der Maestro begann mit der in Deutschland selten gehörten Ouvertüre zu „Il signor Bruschino" von Rossini, einem reizenden Beitrag zum Kapitel des musikalischen Humors, denn der Komponist rächt sich hier für einen Durchfall, indem er mehrfach den melodischen Fluß durch ironische Klopfgeräusche („col legno") der zweiten Geigen unterbrechen läßt; auch wer gar nicht weiß, was Rossini damit beabsichtigt hat, wird die Sache höchst erheiternd und ihren Humor als einen echt musikantischen empfinden. Beethovens „Eroica" ward, im Gegensatz zu Molinaris Deutung der „Fünften", mehr aus einem kammermusikalischen Urgeist heraus musiziert, voll einer bis ins Kleinste an die Beachtung der Zeichen sich gebunden fühlenden Werktreue, aber zugleich mit jener Freiheit, die eben nur demjenigen möglich ist, der nichts für sich, aber alles für das Werk will. Meistersinger- und Tristan-Vorspiel waren unter Marinuzzis Führerhand deswegen Gipfel eines Höchst- und Letzterreichbaren, weil in ihnen die große, auf Wagners eigene Vorschriften zurückgehende Tradition zurückgegriffen wurde. Im Tristan-Vorspiel, bis auf jene kleine, von Wagner selbst bezeichnete Stelle kein Eilen, eher ein Breiterwerden! Einzigartig auch im Meistersinger-Vorspiel die Verhältnisse der Tempi zueinander, ein Musterbeispiel rhythmischer Proportionen! Neben Respighis „Brunnen von Rom" war die Aufführung des X. Concerto grosso von Locatelli, das Marinuzzi vom Flügel aus dirigierte, eine besonders beglükkende Gabe: eine Musik, die wahrhaft nach Elysium führt. Mit dem Dirigenten zusammen hatte das von Erich Kloß vorstudierte Reichssymphonieorchester einen großen Abend, an dem der Jubel der Tausende, die an dem großen Ereignisse teilhaben durften, keine Grenzen kannte.

Auch in der Staatsoper hat Marinuzzi durch die normhaften Deutungen von Verdis „Maskenball" (mit Alexander Sved als kongenialem Renato!) und Puccinis „Bohème" neue Triumphe errungen. Abschließend leitete der Maestro gar Richard Wagners „Tannhäuser"; das Feuer der Liebe, das ihn zu diesem Werk beseelt, ist so echter und tiefer Art, daß der Dirigent keine von Wagners Aufführungsvorschriften und Hinweisen übersieht; in dieser Versenkungsleidenschaft des Italieners in des deutschen Meisters Wunsch und Willen liegt etwas wahrhaft Ergreifendes und Erschütterndes. So haben wir, die wir „Tannhäuser" nur zu gerne als einen selbstverständlichen Besitz betrach-

ten und das Werk demgemäß oft auch von unseren Kapellmeistern behandelt sehen, wieder einmal die volle Wucht und Größe seiner dramatischen Ausdruckswelt im ursprünglichsten Erlebnis erfahren.

Die erste Neueinstudierung der begonnenen Spielzeit galt Gounods „Margarethe", wohl um damit oft geäußerten Publikums- und Sängerwünschen zu genügen. In der Tat läßt sich die Oper, an der allmählich doch manches einigermaßen verstaubt anmutet, in München vorzüglich besetzen: Felicie Hüni-Mihacsek in der Titelrolle, Julius Patzak als Faust und vor allem Ludwig Weber als Mephisto und Hanns Hermann Nissen als Valentin sichern dem Werke die Aufmerksamkeit all derer, die sich von der Oper in erster Linie stimmliche Genüsse erwarten. Adolf Mahnke (Dresden) hatte stimmungsvolle Bühnenbilder geschaffen, Kurt Barré führte die Spielleitung und Karl Tutein den Dirigentenstab. — Von den neuverpflichteten Sängern wußte vor allem der aus Hannover gekommene Tenor Peter Anders zu fesseln, dessen geschmeidige „voce bianca" im Geiste erlesener sängerlicher Kultur behandelt wird und zugleich vom sängerlichen Temperamente des Künstlers her einen erfreulichen Zuschuß an Energie der Tongebung und wirklichem „Brio" erhält. Als Alfred in „La Traviata", Rudolf in „Bohème" und Linkerton in „Madame Butterfly" erbrachte Anders den dreifachen Beweis, daß seine Verpflichtung, zumal man noch reiche Entwicklungsmöglichkeiten ahnt, erklecklichen stimmlichen und künstlerischen Gewinn für die Münchener Staatsoper bedeutet. Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER/Westfalen. Mit einem besonderen Ereignis schloß die Theaterspielzeit ab: Intendant Hanke hatte für ein „Siegfried"-Gastspiel Gotthelf Pistor und Wilhelm Rode herbeigeholt, und, getragen von diesen beiden Hauptkräften, umrankt von hiesigen Bühnensängern, untermalt vom verstärkten städtischen Orchester, geleitet von Fritz Volkmann, inszeniert von Dr. Wolrad Rube entstand das Wagnersche Riesenwerk in seiner ganzen Pracht und Größe denkbar eindrucksvoll. Diesem Theaterabend folgte ein Gastkonzert, das Hans Rosbaud, Frankfurt a. M., auf Anstellung dirigierte. Er hatte sich dafür lediglich ein Werk ausgewählt, Bruckners Fünfte. Sein Auftreten führte zur Verpflichtung für Münster. Die Frage eines Nachfolgers für Eugen Papst war schwer in jeder Beziehung, schien fast unlösbar. Es ist aber wohl alles gesagt für Hans Rosbaud, wenn man feststellt, daß die Frage mit seiner Wahl denn tatsächlich gelöst ist. Das trat im 1. Musikvereinskonzert deutlich in Erscheinung, in dem der neue GMD Robert Schumanns „Genoveva"-Ouvertüre und Bruckners Siebente so dirigierte, daß man erneut den im Gastkonzert gewonnenen Eindruck verstärken dürfte. Solist dieses Abends war Helge Roswaenge, der Cornelius, Weber und Richard Strauß berückend schön sang. Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik hatte für ihr erstes Konzert Poldi Mildner eingesetzt, deren Können nicht nur verblüffte, sondern auch überzeugte. Mit einem Liederabend der Berliner Sopranistin Käthe Heidersbach begann die Deutsche Arbeitsfront, NSG „Kraft durch Freude", die Abwicklung eines anspruchsvollen Programmes, das mit Erich Hammacher am Flügel lobenswert durchgeführt wurde. Ein einzigartiges Ereignis für Münster bedeutete das Auftreten des Augusteum-Orchesters Rom unter Leitung von Bernardino Molinari. Was diese hundert Musiker an Zusammenspiel und Klang leisten, gehört schon auf ein ganz besonderes Blatt. Ebenso muß ihr Dirigent als eine Sondererscheinung genommen werden. Bei solchen Darbietungen treten stilistische Momente eben in den Hintergrund. Was schadete es auch, wenn Corelli und Beethovens Fünfte in einem ganz anderem Lichte als sonst erstrahlten? Hauptsache ist doch, daß die Interpretation wahrhaftige und große Kunst blieb. Die italienischen Stücke von Pizzetti, Martucci, Malipiero, Respighi erklangen schlechthin herrlich. Im übrigen darf man sich auf das von GMD Rosbaud zusammengestellte Programm, das kaum eben seinen Anfang genommen hat, freuen. Dr. Richard Greß.

NEUSTRELITZ. Die verantwortliche musikalische Oberleitung unseres Landestheaters hat sich auch im vergangenen Konzertwinter 1936/37 für eine neuzeitliche Programmgestaltung aller künstlerischen Veranstaltungen mit vorbildlicher Energie eingesetzt. Die in den Rahmen der Spielzeit eingefügten fünf Sinfoniekonzerte unter Leitung von KM Otto Miehler mit Werkfolgen von sinnfälliger Steigerung und Geschlossenheit gewährten restlose Erfüllung aller hochgespannten Erwartungen. Mit dem Es-dur-Klavierkonzert von Fr. Liszt führte sich der Pianist Hugo Steurer aus der Münchener Schule von August Schmid-Lindner ein, während um die solistischen Teile der Sinfonie concertante von W. A. Mozart Konzertmeister Karl Stendel und Solobratschist Waldemar Arendt mit Erfolg sich bemühten. Zur Aufführung der VII. Sinfonie in E-dur von A. Bruckner war das Landestheaterorchester, das mit echter Musizierleidenschaft sehr sauber und klangschön dem die riesige Partitur beherrschenden Dirigentenstab folgte, auf 50 Besetzungen verstärkt worden. Neben dem von Erich Röhn aus Berlin glänzend interpretierten D-dur-Konzert von L. v. Beethoven standen die beiden Uraufführungen „Triptychon" von E. Wolf-Ferrari, die „Kleine Suite" von Heinz Schreiter und die Erstaufführung — wenigstens für

Neuſtrelitz — der „Figaro Figurinen“ von Erich Anders. Während ein zum Teil kataſtrophaler Beſuch die erſten vier Veranſtaltungen ſinfoniſcher Art entlohnte, ſo mag der Name Claudio Arrau eine nicht zu unterſchätzende Zugkraft auf unſer Konzertpublikum ausgeübt und den Beſuch des letzten Sinfoniekonzerts beſonders gefördert haben. Der chileniſche Meiſterpianiſt, der bereits zum dritten Male hier konzertierte, bewies mit einem Rondo von W. A. Mozart und dem f-moll-Konzertſtück von K. M. v. Weber ſeine glänzenden pianiſtiſchen Fähigkeiten. Mit einem Klavierabend von Elly Ney erreichten die Veranſtaltungen des Konzertringes der NS-Kulturgemeinde ihren glanzvollen Höhepunkt. Vor rund 500 begeiſterten Zuhörern im Gelben Saale des Schloſſes ſpielte die Künſtlerin in nie zuvor gehörter Weiſe „Sinfoniſche Etüden“ op. 13 von R. Schumann, Beethovens zweiſätzige c-moll-Sonate op. 111, wie Schuberts grandioſe „Wanderer-Fantaſie“ und bekundete ihre Bereitwilligkeit zu weiteren Schubertſchen Koſtbarkeiten als Zugaben. Ebenſo imponierte die Violinvirtuoſin Marta Linz, von Hermann Hoppe am Flügel begleitet, mit Schubert und Brahms in einer Veranſtaltung des Konzertrings. Die Kammerſängerin Emmi Leisner von der Staatsoper Berlin brachte einen Liederabend mit fünf Geſängen von Joh. Brahms, dem ein Liederzyklus von Schumann und Rich. Strauß folgten. Albert Krietſch hatte am Bechſteinflügel mit empfindſamer Angleichung den Klavierpart übernommen.

Dem Bekenntnis des Intendanten Gernot Berrow zur deutſchen Bühnenkunſt und dem Verſprechen, nach den erſten Verſuchen im Vorjahre zur Großen Oper zurückzukehren, folgte die Tat. Mit der feſtlichen Neueinſtudierung des „Tannhäuſer“ und des „Lohengrin“ von R. Wagner hat er im Verein mit KM Miehler, ſeinem verſtärkten Orcheſter, vorzüglichen Solokräften (Annemarie Kaltenbrunner als Venus, auch als Eliſabeth in Tannhäuſer, Ilſe Tornau als Ortrud, Otto Bauer als Telramund in Lohengrin) die freudige Zuſtimmung vieler Volksgenoſſen, die aus den entlegenſten Teilen des Landes kamen und in Abend- wie KdF-Veranſtaltungen den wiederholten Aufführungen beiwohnten, erworben. Damit wurde ein tatenfrohes Bekenntnis zur Tradition unſerer Landesbühne gegeben. Die Erſtaufführung von Verdis „Othello“, die Neuinſzenierung des „Troubadour“ und der Pucciniſchen „Toska“ wurden zu reichen und dankbaren Erlebniſſen und beſtätigten das hohe Niveau, das die Wiedergabe der Wagnerſchen Opern auszeichnete.

Eine Anzahl ſonntäglicher Morgenfeiern erhielten einen feſten Platz im Spielplan des Landestheaters, die ſich Dank der Mitwirkung hervorragender Gäſte eines ſteigenden Intereſſes erfreuten. So wurde die letzte anläßlich des 40. Todestages von Johannes Brahms zu einer würdigen Ehrung des Meiſters. A. Matthus (Klarinette), K. Stondel (Violine), A. Deubler (Bratſche), P. Gerh. Mendius (Cello) und Paul Czech am Flügel geſtalteten mit drei Werken — Klarinettentrio in a-moll op. 114, Klarinettenquintett op 115 h-moll und Klavierquartett in A-dur — aus ſeinem kammermuſikaliſchen Schaffen eine würdige Feierſtunde. — Am Vorabend des vierten Advent brachte die von Alb. Krietſch (Organiſt) geleitete Singakademie mit dem Landestheaterorcheſter das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach (Hanne Steffens Sopran, Ingrid Lorenzen Alt, Heinz Matthei Tenor, Hans A. May Baß, ſämtlich aus Berlin) und am Karfreitag die Matthäuspaſſion, weiter aber Orgel- und Chorwerke deutſcher und italieniſcher Meiſter (Buxtehude, Pachelbel u. a.) zur Aufführung. Fürs nächſte Jahr iſt eine zeitgenöſſiſche Paſſionsmuſik in Ausſicht genommen. M. Warnke.

ROSTOCK/M. Zu Anfang der letzten Spielzeit gab Roſtock gleichzeitig mit Schwerin „Lohengrin“ und zwar zuerſt von allen deutſchen Bühnen, ſoweit als möglich, im Anſchluß an das Bayreuther Vorbild von 1936. Während Schwerin ſogar den zweiten Teil der Gralserzählung wagte, fügte Roſtock die beiden Chöre nach Gralserzählung I und II zur Einheit zuſammen, wodurch der bisherige muſikaliſch und motiviſch unerträgliche Sprung beſeitigt wird. Zur Erſtaufführung kamen als Gäſte Laholm (Lohengrin) und Gertrud Rünger (Ortrud), zu den folgenden Aufführungen Dr. H. Wolf-Deſſau und Thomas Salcher-Wiesbaden, die beide, früher der Roſtocker Bühne angehörig, mit dankbarem Beifall begrüßt wurden. Das zweite Werk Wagners waren die „Meiſterſinger“, die durch ſtiltreue Wiedergabe die altbewährte Roſtocker Überlieferung wieder in neuem Glanze aufleuchten ließen. Hans Sachſens Liebe und Entſagung wurde durch die Darſtellung von Albert Lohmann und Margarete Wallas in ergreifender Weiſe anſchaulich. Zur Erſtaufführung waren als Gäſte H. Wolf (Walter) und Erich Zimmermann (David) berufen. Für den erkrankten GMD Wach übernahm einmal Fritz Mechlenburg-Schwerin die Leitung, ſpäter Kapellmeiſter Karl Reiſe. Die Aufführung vom 13. Februar wurde durch vorausgehende kurze Anſprache und Hinweis im Programmheft zu einer weihevollen Gedenkfeier von Wagners Todestag. Weber gelangte mit einer ſchönen „Oberon“-Vorſtellung und einem Orcheſterkonzert (Kantate „Kampf und Sieg“, Waterloofeier) zur Geltung, Humperdinck mit „Hänſel und Gretel“. Mozarts „Don Giovanni“ erfuhr unter GMD Wach und Oberſpielleiter Waldburg eine gute Wiedergabe, wobei ſich die neue Übertragung von Anheißer als vorteilhaft erwies. Lortzings „Zar und Zimmermann“ und „Waffenſchmied“ finden

immer noch dankbare Zuhörer. Einige Verheißungen des Spielplans wie Pfitzners „Armer Heinrich“, Kienzls „Evangelimann“, Wagners „Parſifal“ waren leider nicht erfüllbar. Der „Günſtling“ von Wagner-Régeny erſchien keineswegs, wie oft behauptet wurde, als Vorſtoß ins Neuland, ſondern als Rückfall in die alte Oper, in den Arien bis zum Barock zurückgreifend. Das äußerliche Textbuch vermag den Zuhörer nirgends zu feſſeln, die Muſik zuweilen klangſchön und den Singſtimmen immer untergeordnet, zeigt wenig Eigenart. Der Beifall galt weniger dem Werk, als den Darſtellern, die ſich mit vollem Einſatz ihrer mühevollen Aufgabe gewidmet hatten. Ein großer Teil des Spielplans galt wie überall „wälſchem Dunſt und Tand“. Die Italiener waren durch Roſſinis „Angelina“, Puccinis „Tosca“, Verdis „Maskenball“ vertreten. Ein Gaſtſpiel der „Stagione d'Opera Italiana“ hatte mit dem „Barbier von Sevilla“ und „Rigoletto“ großen Zulauf. Bei dieſer Gelegenheit verdient vornehmlich unſer Orcheſter Anerkennung, das ſich dem italieniſchen Dirigenten Arturo Lucon mit beſtem Gelingen anpaßte. Bizets „Carmen“ erzielte den herkömmlichen Erfolg mit zahlreichen Wiederholungen. Eine Vorſtellung war „international“, indem der Ruſſe Baklanoff den Escamillo franzöſiſch ſang und geſchmackvoll ſpielte. Adams „Poſtillon“ gab der Spielzeit den Abſchluß.

Um die Operette war es, dank ausgezeichneter Rollenbeſetzung, gut beſtellt, in buntem Wechſel erſchienen alte und neue Werke („Fledermaus“, „Vogelhändler“, „Dorothee“, „Adrienne“, „Herz über Bord“, „Hans und Hanna“, „Wo die Lerche ſingt“, „Liebe in der Lerchengaſſe“, „Die Vielgeliebte“), immer dankbar aufgenommen und oft wiederholt. Aber die Gefahr einer Verlagerung des Schwerpunktes von der ernſten auf die heitere Seite iſt nicht ausgeſchloſſen. Das Publikum kann und muß zu hoher Kunſt erzogen werden, wie es ſtets in Roſtock geſchah. Noch immer gelten für die künſtleriſche Führung Schillers Worte und, wie man meinen ſollte, im dritten Reich mehr als je zuvor: „der Menſchheit Würde iſt in eure Hand gegeben. Bewahret ſie! Sie ſinkt mit euch! mit euch wird ſie ſich heben“. Die Darſteller ſind immer bereit, und mit beſonderem Dank iſt zu betonen, daß ſie in Roſtock jeder ihnen geſtellten Aufgabe mit gleichem Eifer dienten, daß alle Vorſtellungen auf der Höhe ſtanden.

Zu erwähnen iſt noch ein Tanzgaſtſpiel der Palucca. Liſzt-Feiern waren 1936 an der Tagesordnung, aber außer der Bayreuther Liſzt-Woche im Oktober ohne großen Zug. Man vermißte vor allem die Hauptwerke „Dante“, „Fauſt“, „Heilige Eliſabeth“. Ein Symphoniekonzert unter GMD Wach enthielt „Taſſo“ und „Préludes“. Prof. Rehberg-Stuttgart ſpielte das A-dur-Konzert. Den einheitlichſten und tiefſten Eindruck erzielte Winfrid Wolf mit einem Klavierabend, der Originalwerke und Übertragungen, darunter den Mephiſto-Walzer und Erlkönig, vortrug. In einem Klaſſiker-Abend ſang Lore Fiſcher-Berlin Haydns „Ariadne auf Naxos“. Nordiſche Meiſter — Sibelius, Carl Nielſen, Kurt Atterberg — und zeitgenöſſiſche Komponiſten — Otto Beſch, Hermann Unger, Rudi Stephan, Gernot Klußmann — gelangten mit beſonderen Konzerten zu Gehör. In einem Beethoven-Abend (Paſtorale) ſpielte Alfred Lueder-Bremen das Es-dur-Konzert. Hier darf auch mit Anerkennung hervorgehoben werden, daß das Standortkommando unter ſeinem Leiter Fritz Bauerfeld eine Beethoven-Feier mit c-moll-Symphonie und Es-dur-Konzert veranſtaltete, die das künſtleriſche Beſtreben unſerer Militärmuſiker erwies. Unter den Kammermuſikabenden ſei beſonders der Roſtocker Komponiſten — Hermann Lilge, Emil Mattieſen, Carlfr. Piſtor — gedacht, die für die rege ſchöpferiſche Kunſtpflege unſerer Stadt zeugten. Endlich hatte das NS-Reichsſinfonieorcheſter unter Erich Kloß großen Erfolg, wobei vornehmlich die vortreffliche Zucht, die volle Beſetzung aller Stimmen, beſonders der Streicher und die vollendete Klangſchönheit gerühmt wurden. Geſpielt wurde Beethoven (Leonoren-Ouvertüre und 4. Symphonie), Liſzt (Préludes), Weber (Freiſchütz-Ouvertüre), Wagner (Tannhäuſer-Ouvertüre). Im Rahmen der Soliſtenkonzerte errang das Elly Ney-Trio den gewohnten Erfolg. Auch der Pianiſt Adrian Aeſchbacher wurde beifällig aufgenommen. Das akademiſche Collegium musicum unter Prof. Dr. E. Schenk brachte neben alter Muſik einen wohlgelungenen Brahms-Abend. Von Chorwerken hörten wir unter KM Reiſe auf der Freilichtbühne „Einer baut einen Dom“ von Dransmann und im Theater Haydns „Vier Jahreszeiten“. Reizvoll war eine Mozart-Nachtmuſik unſerer Kammermuſiker, vorgetragen im Zeitgewand in der ſtilvollen Umrahmung des altertümlichen Kloſterhofes.

Meiſterhaft waren drei Liederabende. Tjana Lemnitz ſang Lieder aus der Goethe-Zeit bis zu H. Wolf und Wagner. Den Höhepunkt bildeten die Weſendonklieder, deren wunderſamen Gehalt ſie aus tiefem Mitempfinden geſtaltete. Der jubelnde Beifall bewog ſie zu dramatiſchen Zugaben: Gebet der Eliſabeth und die beiden Geſänge der Agathe. Rudolf Bockelmann begann mit Haydn und führte über Schumann und H. Wolf zu Liſzt und Loewe. Wie einſt Eugen Gura iſt Bockelmann als Liederſänger ebenſo groß wie auf der Bühne. Sehr wirkungsvoll weiß er die Lieder vorzutragen, weil er ſie gleich ſeinen dramatiſchen Geſtalten miterlebt, aber mit vollbewußter und feinſter Trennung der Ausdrucksmittel für Konzert und Bühne. In Prof. Raucheiſen hatten Tjana Lemnitz und Bockel-

mann den ihrer hohen Kunst ebenbürtigen Begleiter. Gerhard Hüsch, von Hanns Udo Müller trefflich begleitet, sang außer Loewe und Schubert Lieder von Graener und dem Finnen Yrjö Kilpinen. Ein Vergleich der zwei berühmten Baritonsänger, die beide von der Bühne herkommen, der leider Hüsch neuerdings ganz entsagte, macht die Entscheidung schwer, wem die Krone gebührt. Der Veranlagung gemäß erscheint Hüsch mehr lyrisch, Bockelmann dramatisch. So lag besonders der „Nöck" mit seiner einschmeichelnden Weise der Stimme Hüschs. Im „Douglas", der in beiden Programmen wiederkehrte, trat bei völlig gleicher Grundeinstimmung der erwähnte Unterschied hervor.

Alles in allem: der Rostocker Winter, wenn er auch manche Wünsche unerfüllt ließ, war doch vielseitig und genußreich. Prof. Dr. W. Golther.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Im September-Musikprogramm trat das zeitgenössische Schaffen namentlich bei Stuttgart sowohl dem Umfang wie der Qualität der aufgeführten Werke nach gewichtig in Erscheinung. Da ohnehin dabei eine gewisse Internationalität zu beobachten war, wird man mit dem zweifellos interessantesten Abend beginnen, mit dem Stuttgart im internationalen Programmaustausch — einer Einrichtung, deren man sich dankbar erfreut und deren kulturell wie politisch wertvoller und fruchtbarer Ausbau zu wünschen wäre — die einen Querschnitt durch die schweizerische Musik der Gegenwart vermittelte. In der Vortragsfolge trafen sich naturgemäß die deutschen und romanischen Elemente auch da, wo sie, wie bei Volkmar Andreae (Kleine Orchestersuite) nicht ohne weiteres zu unterscheiden sind. Neben den beiden, von Straußschen Instrumentationseinflüssen abgesehen, ganz dem französischen Impressionismus zugewandten Jean Binet (Divertimento für Violine und Orchester) und Hans Haug („Don Juan dans l'étrangère") wirkte Othmar Schoeck, der Deutschschweizer, mit der großartigen Vision seines „Postillon" (für Männerchor, Tenor und Orchester) dem geistigen Gehalt wie der Eigenart des Könnens nach wuchtig. Mit freilich grelleren Mitteln hielt sich dagegen nur Arthur Honegger, der auch in der kleinen Form seines Klavier-Concertino die merkwürdige Verbindung der schier ungeschlachten Kraft seiner schweizer Art mit der raffinierten Klangmalerei der Debussy-Gefolgschaft bezeugt. Der repräsentativen Übertragung entsprach die ausgezeichnete Wiedergabe, an der das Schweizerische Rundfunkorchester unter Hermann Hofmann, das Rundfunkorchester der französischen Schweiz unter Hans Haug, der Männerchor Zürich und solistisch Dr. Peter Willy (Tenor), A. de Ribaupierre (Violine) und Elise Falère (Klavier) beteiligt waren.

Zwei Stuttgarter Abendkonzerte machten in einer „Sevillanischen Suite" mit dem für die moderne spanische Musik charakteristischen Schaffen von Joaquin Turina und in einer „Suite agreste" mit dem jungen Italiener Piero Calabrini bekannt. In beiden kreuzen sich, mit teilweise programmusikalischer Prägnanz, Einflußlinien von Debussy und Ravel wie von Respighi her. Dr. Buschkötter kontrastierte den Spanier sehr wirkungsvoll mit der auch im Kolorit sparsamen Märchenpoesie der „Lilofee"-Musik von Ludwig Roselius, während Willy Steffen bei Calabrini zum absoluten Gegensatz eines Concerto grosso von Corelli griff.

Verdienstlich im Sinne der Wiedergewinnung von aus deutschem romantischen Empfinden kommendem, in der Hast der Vorkriegszeit aber nicht zur vollen Auswirkung gelangten Musikgut ist die Stuttgarter Aufführung der Kantate „Die deutsche Tanne" von Friedrich E. Koch (unter Bernhard Zimmermann) zu nennen. Das dem Kreis um Kaun und Georg Schumann entstammende Werk füllt allerdings die weitgespannte Anlage weniger mit der nur malerisch zu wertenden Sinfonik als mit einer edlen gesanglichen Lyrik (Solostimme: Wilhelm Strienz) und einem ausdrucksreichen Chorsatz.

Zu bemerkenswerten Dirigentengastspielen gab in Frankfurt die Lösung der Frage von Rosbauds Nachfolgerschaft Anlaß. Man geht wohl nicht fehl, wenn man das Erscheinen von Otto Frickhoeffer, der von früheren Gastspielen in bester Erinnerung steht, von Erich Seidler, den man von Königsberg und Hamburg her kennt und der sich mit einer schönen Wiedergabe von Regers Romantischer Suite vorteilhaft vorstellte, von Otto Ebel von Sosen, der u. a. Beethovens Vierte in ihrer schwebenden Leichtigkeit gut charakterisierte, aber auch von Werner Trenkner und Julius Schröder in dieser Richtung interpretiert. Mag auch im Hinblick auf das Winterprogramm eine baldige Lösung erwünscht sein, so zeigt doch die Sorgfalt der Erwägungen, daß man die durch Rosbaud vorgezeichnete große Linie und die durch ihn geschaffene musikalische Position des Senders verantwortungsbewußt zu wahren bemüht ist.

Bleibt noch kurz zu verzeichnen: ein Stuttgarter Festkonzert anläßlich der Tagung der Auslandsorganisationen der NSDAP, das von der Frühklassik bis Reznicek, vom Volkslied bis zum Zier-

gesang einen vollklingenden Begriff vom Wesen der deutschen Musik gab, die Übertragung einer großartigen Aufführung von Verdis „Carlos" aus Rom (unter Gino Marinuzzi) und das Gedächtnis für Grieg anläßlich des 30. Todestages, bei dem sich in Stuttgart Else Herold und in Frankfurt Fritz Kullmann für das groß konzipierte, uns Heutigen freilich ferner gerückte Klavierkonzert einsetzten. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Wenn trotz der ausgiebigen Pflege skandinavischer Musik, wie sie seit Jahren (übrigens schon zu Eibenschütz' Zeiten, wenn auch damals weniger methodisch) im Hamburger Rundfunk betrieben wird, ein Werk wie das „g-moll-Streichquartett" (op. 26) von Edvard Grieg, nicht gerade ein Liebling der Quartettvereinigungen, bedeutsam auffiel, so beweist das, wie die eigentlichen Kräfte der nordländischen Komponisten beschaffen sind. Obwohl Grieg, auch zeitlich, mit zu den ersten unter diesen Männern gehört, ist der Rang seiner Leistung von seinen Nachfolgern noch kaum entkräftet worden, es sei denn, man halte sich an den Dänen Nielsen, dessen Hauptwerke aber wiederum unserm Publikum noch zu wenig bekannt sind (die Musik Finnlands ist bei dieser Überlegung übrigens nicht berücksichtigt). Das bezeichnete Werk Griegs verdankte man dem Mildner-Quartett, das sich mit voller Tourenzahl seines musikalischen Motors für das Stück einsetzte.

Der Bariton Joachim Andresen sang neben anderen Liedern von heute auch Gesänge von Othmar Schoeck, darunter das herrliche „Ravenna"; nach den mit Schoeck gemachten Erfahrungen könnte man sehr wohl auch diesen oder jenen seiner groß angelegten (neueren) lyrischen Zyklen für den Funk übernehmen, die Intimität der Technik wie des Ausdrucks in der Musik dieses Schweizers würde die „Übersetzung" in den Lautsprecher zweifellos rechtfertigen. Der von A. Schmiedel geblasene Satz aus der „Sonate für Baßklarinette und Klavier" (Beckmann) zeigte Schoeck von einer ganz anderen Seite, auch als instrumentaler Denker verkündet er hier das Recht der Persönlichkeit.

Das Hamann-Quartett, bei dem der Cellistenwechsel allmählich eine chronische Erscheinung wird, hat sich jetzt durch die Verpflichtung von Josef Heckmayr ergänzt; der Haydn (G-dur, 76, Nr. 1) ließ aber noch keine endgültige Beurteilung zu.

Der „Ruf des Südens" ist ein nach dem Verlauf der deutschen Musikgeschichte recht naheliegender Titel für ein ernsthaft gemeintes, buntes Programm aus deutscher und italienischer Musik. Leider war man in den Fehler verfallen, die einzelnen Nummern der Vortragsfolge allzu breit „zerreden" zu lassen (der Manuskript-Verfasser Ernst Sander bekundete damit, daß sein Verhältnis zum Rundfunkhören doch wohl nur ein gelegentliches ist); so kam es denn, daß die beiden Schlußnummern, zwei Stücke von Busoni und Rich. Strauß (auf die man sich besonders gefreut hatte) aus Zeitmangel ausfallen mußten. Richard Wagner war übrigens merkwürdigerweise mit dem Chor der Friedensboten aus dem „Rienzi" vertreten, obwohl sich andere Stücke von ihm hätten bieten lassen, die wirklich auf italienischem Boden komponiert sind und ohne dieses Fluidum undenkbar sind. Röder imponierte vor allem mit einer „Sonata Pian e Forte" von Giovanni Gabrieli, die man am liebsten gleich noch einmal gehört hätte; Pizzettis „Canti della Stazione alta", eine Art Klavierkonzert, zeigte, daß das Werk Liszts den Romanen nach wie vor ein unentbehrliches Studien- und Anregungsobjekt bleibt (man möchte auch der jüngeren Generation Deutschlands, soweit sie an der Frage Klavier und Klavier mit Orchester interessiert ist, wünschen, daß sie immer wieder bei Liszt in die Schule ginge), den schwierigen Solopart des Pizzetti-Stückes bewältigte Ina Krieger auf eine sehr redliche Weise.

In einer dem Bremer Komponisten Eduard Nößler gewidmeten Autorenstunde fiel der Baß-Bariton Willy Schöneweiß durch sein außergewöhnlich pompöses Tonmaterial auf, man wird sich diesen Namen wohl merken müssen.

Puccinis Operette „Die Schwalbe" (aus dem Jahre 1917) erlebte in Hamburg, nach einer Funkeinrichtung von Erich Müller-Ahremberg, ihre deutsche Ursendung. Das Werk in seiner bestechenden melodischen Leichtigkeit und in dem souveränen Verfügen über den technischen Apparat läßt so recht deutlich empfinden, um wieviel Grade Puccini von gewissen Leuten Abstand hat, die ihren Operetten durch Effekte à la Puccini höhere Werte einzuverleiben suchten. Die Aufführung mit einigen Gästen im Solopersonal und unter Seckers Leitung zeichnete die Konturen des Werkes nach, ohne jene typisch italienische Ausarbeitung erkennen zu lassen, die man nicht nur von Dirigenten wie Toscanini oder Sabata gewohnt ist. Eine derartige Präzision läßt sich natürlich nur durch einen wirklich fanatischen Probiereifer erzielen.

Karl Erb hörte man zum ersten Male seit seinem „Sechzigsten" in einer ganz auf Herbststimmung „komponierten" Gruppe Schubertscher Lieder.

Walter Niemann, zu dem der Hamburger Sender allmählich eine herzliche Beziehung hergestellt hat, erschien mit „Erstaufführungen", darunter die optimistisch genrehaften „Alten Holländer" (op. 134).

Als „Urfendung" ift noch Siegfried Schefflers umfangreiche Orchestervariationenreihe „Swannee river" zu nennen. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Bevor wir unseren September-Bericht geben, wollen wir doch nicht unterlaffen, Funkintereffenten auf den, jüngft in der neugegründeten Zeitfchrift „Der Rundfunk" (Eher Verlag, Berlin) erfchienenen Auffatz Dr. Herbert Englers hinzuweifen, der recht bemerkenswerte Vorfchläge zu einer Verbefferung der Programme bringt. Befonders das ftete Sorgenkind der Sender, der Senderaum des Abends, hat es ihm mit vollem Recht angetan und er bemüht fich, hiefür eine gemäße Unterteilung zu finden und zu propagieren; wobei auf die Eigenart der Sender — wie fie Dr. Engler empfindet — Rückficht genommen wird. Wir glauben behaupten zu dürfen, daß die von dem Intendanten des Reichsfenders München Dr. Habersbrunner durchgeführte Unterteilung diefer Zeitfpanne (19—21 Uhr Unterhaltung, 21—22 Uhr Kunft) fich im Laufe der Monate wohl bewährt hat. Allerdings wird hier nicht nach den „Buchftaben des Gefetzes" ftarr und fchematifch gehandelt, fondern zwanglos ergeben fich jeweils aus den Programmfolgen Überziehungen nach der einen oder anderen Seite hin, die von Vielen umfo lieber mitgenommen werden, als doch des öfteren vorkommt, daß eine gehobene Gabe mehr Zeit in Anfpruch nehmen darf. Im übrigen fteckt in den Programmvorfchlägen Dr. Englers foviel durchaus Beachtliches, daß man an den hiefür zuftändigen Stellen fehr aufmerkfam die Sachlage nach der pofitiven Seite hin prüfen kann.

Ein ander Ding hätten wir gerne abgeftellt gefehen. Wie viele Konzertftunden werden heute, in durchaus guter Qualität geboten, von denen im „Fahrplan" nur die Überfchrift und die Mitwirkenden bekannt gegeben werden. Der Hörer weiß alfo niemals vorher, was kommt und muß fich „freudig" überrafchen laffen!! Wir halten diefe Anordnung im Intereffe der Hörerfchaft nicht für befonders günftig, denn viele werden überhaupt nicht andrehen, weil fie nicht wiffen, worum das Ding geht. Und andererfeits ift die Gefahr des Abfchaltens doch fo gering, daß fie bei diefer Art von Sendungen nicht in Betracht kommt. Die ergebene Bitte alfo: man wolle wieder zu dem alten Brauch zurückkehren und im Fahrplan vorher genau angeben, welche Programmfolge bereitfteht!

Naturgemäß haben die Reichsfendungen vom Nürnberger Parteitag die Abendftunden in Anfpruch genommen. Hiezu zu bemerken ift, daß die angeordnete Umrahmung mit Unterhaltungsmufik gehobener Art fich gut bewährt hat. Innerhalb des Parteitages fei an die herrliche Wiedergabe des letzten Satzes der 5. Bruckner-Symphonie durch Siegmund v. Hausegger und die Münchener Philharmoniker nachdrücklich erinnert. Ein wundervoller Genuß.

Bei faft allen Sendungen neuzeitlichen Schaffens fiel auf, mit welcher „Leichtigkeit" heute mufiziert wird. Sie kommt vor allem in den fchnellen Sätzen zum Ausdruck, während die langfamen Sätze (fie find der Prüfftein für den, in die Tiefe ftrebenden Gedankenreichtum der Tonfetzer!) meift verblaffen. Mag es an der Zeit liegen, daß die leichter gefchürzten, mehr unbefchwert dahineilenden Eckfätze beffer gelingen? Wir wiffen es nicht und wollten lediglich die Aufmerkfamkeit darauf lenken. Hieher gehört das Klavierquintett des Augsburgers Röttger (glänzend gearbeitet), das aber doch gegen die (leider nur) Ausfchnitte von Pfitzners Klavierquintett aus D-dur nicht aufkommen konnte. Hierher gehören auch die fymphonifche Fantafie Rudolf Hirtes, deren leichte Mufizierfreude erftaunlich ift und ebenfo klingt; auch Henri Marteaus groß angelegtes Violinkonzert, das der Leipziger Hans Paftor geradezu phänomenal und überlegen geftaltete. Man möchte ihm des öfteren noch begegnen! Entzückend gefetzt find die kleinen Klavierfkizzen (nach Natureindrücken) Hermann Zilchers. Max Büttner überzeugt in den Allegro-Sätzen feiner Serenade; Begabung für fpritzigen Humor.

Unter der Leitung Schefflers hörten wir, von Stuhlfauth gefpielt, die Romanze aus dem Violinkonzert Roderich v. Mojfifovicz; nordifch düftere Schönheit des Melodiebogens. Wiederholen follte man die prächtig gelungenen Eichendorff-Lieder Heinrich Scherrers, die Oskar Befemfelder eindrucksvoll fang. In einer der obgenannten „ungenannten" Konzertftunden fanden wir (durch Zufall alfo!) einzigartig wunderfame Madrigale von Jannequin, Morley und Paleftrina, die dem Rundfunk-Kammerchor Gelegenheit boten, mit feinem Können zu prunken. Rudolf Siegel war als Gaftdirigent gewonnen worden, ein Orchefterkonzert mit neuer Mufik zu leiten: neben der paftellfarbenen kurifchen Suite Befchs, der Romantifchen Ouvertüre Thuilles (man follte fich fehr viel mehr feiner erinnern!), der von Haffe mit feinem Verftändnis gefungene „Einfiedler" Siegels und zwei Sätze aus der Serenade von Klaas, die indes nicht ganz den Hochftand der Veranftaltung durchzuhalten vermochten.

Alle Hochachtung vor der vorwärtsftrebenden Arbeitsleiftung des Schmidtner-Quartettes, das von Aldo Schoen am Flügel begleitet, geradezu vollendet Kammermufik Haydns brachte.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe gibt bekannt, daß die Amtswalter der Reichsmusikkammer und ihrer Gliederungen sofortige Meldung zu machen haben, wenn von irgend einer Seite noch versucht werden sollte, die Aufführung von künstlerisch wertvollen Werken zu unterbinden. Das gilt namentlich für alle jene Versuche, die die Einstudierung und Wiedergabe von Vokalwerken mit geistlichen Texten zu verhindern oder durch Beeinflussung einzelner Mitwirkender zu erschweren trachten.

Der Reichserziehungsminister hat im Benehmen mit der Reichsjugend-Führung eine Prüfungsordnung für den Abschluß der staatlichen Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter erlassen, die den Nachweis über die Befähigung zur Leitung von Sing- und Spielgruppen und von volkstümlichem Gemeinschaftsmusizieren führen soll.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die mainfränkische Gaukulturwoche fand mit einem Tag der Musik in Würzburg ihren festlichen Abschluß.

Die Bayreuther Festspielleitung hat sich entschlossen, entgegen den früheren Absichten, die Bayreuther Festspiele auch im Jahre 1938, dem 125. Geburtsjahr Richard Wagners, durchzuführen. Es sind zwei Ringzyklen und sechs Aufführungen von „Tristan und Isolde" in der Zeit vom 24. Juli bis 19. August geplant.

Preßburg veranstaltete für seinen großen Sohn, den Komponisten und Klaviervirtuosen Johann Nepomuk Hummel, anläßlich seines 100. Geburtstages eine Gedenkfeier, in deren Rahmen auch ein Hummel-Relief am Geburtshause enthüllt wurde.

Am 9. und 10. Oktober fand im Rahmen der Gau-Kulturwoche ein Bergisches Brahms-Fest auf Schloß Burg statt.

Die 17. Deutschkundliche Woche in Danzig (21.—23. Okt.) führte mittels einer Reihe von Vorträgen (Prof. Dr. Müller-Blattau, Frankfurt/Main, Dr. Walther Vetter-Greifswald, Prof. Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg, Prof. Dr. Ernst Bücken-Köln, Präsident Prof. Dr. Peter Raabe-Berlin und Prof. Walter Rein-Berlin) von der „Musik in Zeiten ohne bewußtes Volkstum" zum „Erwachen des völkischen Bewußtseins" und zum „Durchbruch zur Musik der völkischen Gemeinschaft". Carl Maria von Webers Ouverture zum „Oberon", Anton Bruckners Adagio aus dem Streichquintett und 1. Sinfonie, Werner Trenkners „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", Wolfgang Fortners „Feierkantate" für gem. Chor und Orchester und Neue Jugend- und Volksmusik bildeten den festlichen Rahmen der Tagung.

Die Wiener Akademische Mozart-Gemeinde veranstaltete anläßlich des Gluck-Gedenktages unter Mitwirkung der Opernsängerinnen Elisabeth Junk-Graz, Betty Rutgers, Irene Kosch, Leopoldine Neußer-Dworak, Isolde Riehl, der Sänger Karl Kolovratnik, Georg Puntschart und Wilhelm Jergers (Cembalo) eine Gluck-Feier, bei der des Meisters einaktiges Opernspiel „La Corona" in der Bearbeitung von Dr. Erich H. Müller zur Uraufführung kommt.

Vom 4.—11. November findet in Stuttgart die Reichsschulungswoche der HJ statt, in deren Verlauf eine Reihe von Aufführungen aus dem Schaffen der jungen Generation bevorsteht.

Am 23. Februar 1938 feiert die Stadt Halle den Geburtstag Georg Friedrich Händels mit der Festaufführung einer Händel-Oper im Stadttheater.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Chorgemeinschaft Frankfurt/M. konnte im Oktober auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken und beging den Festtag mit einem Festkonzert, an dem sich zwölf befreundete Chöre beteiligten.

Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen gründete einen neuen Ortsring in Düsseldorf.

Die Frankfurter Liedertafel kann in diesem Jahre auf ein 110jähriges Bestehen zurückblicken.

Der Eisenacher Musikverein kann in diesem Jahre auf ein 100jähriges Bestehen zurückblicken. Er bereitet für seinen Jubiläumswinter zwei große Choraufführungen mit Orchester und vier Solistenkonzerte vor.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dr. Johannes Hobohm wurde zum ordentlichen Professor an der Akademie der Tonkunst in München ernannt.

An das Lippische Landeskonservatorium in Detmold wurden zum 1. Oktober die Konzertpianistin und Pädagogin Clara Spitta als Leiterin der Klavier-Ausbildungsklasse und der Cellist Willi Ebke als Leiter der Celloklasse berufen.

Die neue Akademie für Musik und Theater in Dresden wurde im Rahmen der sächsischen Gaukulturwoche im Beisein der Vertreter des Staates und der Stadt durch den Prä-

ſidenten der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Peter Raabe feierlich eröffnet.

Kammerſänger Theodor Scheidl wurde als Lehrer für Sologeſang, Kammerſängerin Emmy Krüger als Leiterin der Klaſſe für Darſtellungskunſt an die ſtaatliche Akademie der Tonkunſt zu München berufen.

An die Staatliche Hochſchule für Muſik in Köln wurde Karl Eugen Körner als Haupt- und Nebenfachlehrer für Bratſche verpflichtet.

Die Staatliche Hochſchule für Muſik in Köln verſendet ſoeben ihren reichhaltigen Jahresbericht für 1936/37. Die Schule, deren Lehrkörper namhafte Perſönlichkeiten des deutſchen Muſiklebens angehören (ſo u. a. die Direktoren Prof. Dr. Karl Haſſe und Prof. Dr. Hermann Unger, der Geiger Prof. G. Beerwald, die Komponiſten Profeſſoren Ph. Jarnach, E. Klußmann, Dr. Heinrich Lemacher, Wilhelm Maler, Otto Siegl, der Muſikforſcher Prof. Dr. Ernſt Bücken, der Dirigent GMD Prof. Eugen Papſt, der Organiſt Prof. Michael Schneider u. viele andere), hat das Muſikleben der Stadt durch eine Reihe wertvoller Aufführungen Muſik vergangener Jahrhunderte und der lebenden Generation bereichert, unter denen eine Pergoleſi-Feier zum 200. Todestage beſonders hervorzuheben iſt.

Einen glücklichen Gedanken beabſichtigt die Staatliche Hochſchule für Muſikerziehung Berlin an acht Sonntag-Nachmittagen der Monate Oktober 37—März 38 zur Durchführung zu bringen: im Eoſander-Saal des Charlottenburger Schloſſes, dem Muſikraum Friedrichs des Großen, ſoll intime Muſik von Mozart, Franz Schubert, Armin Knab, Paul Höffer uſw. erklingen, um den zahlreichen Beſuchern des Schloßparkes, nach Einbruch der Dunkelheit, noch eine beſondere Feierſtunde zu ſchenken.

Das Klindworth-Scharwenka-Konſervatorium bereitet eine Reihe von Konzertabenden für den kommenden Winter vor.

Zum Rektor der Prager Deutſchen Muſikakademie im Studienjahr 1937/1938 wurde abermals Prof. Fidelio Finke, der Meiſterlehrer für Kompoſition dieſer Muſikbildungsanſtalt, gewählt. U.

In einem Vortrag „Städtiſches Muſikleben in der Entwicklung der Tonkunſt — Hannover als Muſikſtadt“ im Außeninſtitut der Techniſchen Hochſchule Hannover lenkte Prof. Dr. Th. W. Werner die Aufmerkſamkeit auf längſt verſchüttetes wertvolles Kulturgut.

KIRCHE UND SCHULE

Mit ſeinen Kantaten-Abenden in der Gartenkirche zu Hannover füllt Organiſt Walter Schindler eine im Muſikleben Hannovers bisher oftmals empfundene Lücke.

Kantor Paul Türke-Oberlungwitz gedachte in ſeiner letzten Orgelveſper des 300. Geburtstages von Dietrich Buxtehude mit der Aufführung ſeiner Paſſacaglia, Präludium und Fuge g-moll und den Choralbearbeitungen der beiden Solo-Kantaten „Singet dem Herrn“ und „Herr auf dich traue ich“ für Sopran, Violinen und Orgel (Soliſten: Maria Opitz-Chemnitz, Erich Rautenberg und Hans Rother-Hohenſtein-Ernſtthal).

Fritz Hayn veranſtaltete im Laufe des Sommers 1937 im Münſter in Ulm ſechs hiſtoriſche Orgelkonzerte, die einen Überblick über die geſamte Orgelliteratur boten. Auf der großen Walcker-Orgel war es möglich, den verſchiedenen Zeitabſchnitten in der Regiſtrierung gerecht zu werden.

Die Thomaner befinden ſich ſoeben auf einer Konzertreiſe durch Süddeutſchland, Schleſien, Öſterreich, Tſchechoſlowakei und Ungarn.

In der Zeit vom 1.—13. Oktober vereinte ein Schulungslager 26 ſchleſiſche Muſikerzieher in der Biſchofsmühle in Oberlangenbrück.

Gleich anderen Städten des Reiches hat nun auch Freiburg i. Br. eine Muſikſchule für Jugend und Volk zur Förderung der muſikaliſchen Erziehung der Jugend eröffnet.

Organiſt Georg Winkler bot unter Mitwirkung von Gertrud Birmele (Sopran) einen Abend „Muſik der Lebenden“ (Harald Creutzburg, Walter A. F. Graeber, Joſeph Haas, Hans Lampert) in der Leipziger Andreaskirche.

Hans Friedrich Micheelſens „Weihnachtsbotſchaft“ kam in der Guſtav Adolf-Kirche zu Berlin zu einer ſtark beachteten Wiedergabe.

Der Magdeburger Organiſt Friedrich Gerling ſtellte in einer Abendmuſik in St. Jakobi zwei heimiſche Komponiſten heraus:: Leo Koſzielny mit einer Suite Nr. 2 für Cello allein und Max Seeboth mit einer Paſſacaglia und mit Liedern.

Zum Abſchluß der Orgelkonzerte in der Eoſander-Kirche zu Charlottenburg ſpielte Wolfgang Auler Werke von Bach und Buxtehude.

Auch eine Abendmuſik des Riedelſchen Männerchores unter Leitung von Julius Gatter und Mitwirkung von Bruno Heroldt (Orgel) in der Hauptkirche St. Johannis in Plauen ſtand nahezu ausſchließlich im Dienſt der Lebenden: Joh. Nep. David, Bruno Heroldt, Karl Hoyer, Hermann Kögler, Hans Lang.

PERSÖNLICHES

MD Carl Holtſchneider, der Begründer und langjährige Leiter des Dortmunder Konſervatoriums, trat am 1. Oktober infolge Erreichung der Altersgrenze in den Ruheſtand.

Die Stadtverwaltung Regensburg berief Anſelm Schiffers als Kuſtos der vom Führer für die feſtlichen Aufführungen des Regensburger Bruckner-

Christoph Willibald von Gluck

Alceste

Nach der italienischen Urfassung von 1767 übersetzt von Hermann Abert. Klavierauszug mit Text: Ed. Breitkopf 5258 RM 9.—

Iphigenie in Aulis

Nach Richard Wagners Bearbeitung vom Jahre 1847. Klavierauszug mit Text: Edition Breitkopf 775 . . . . . RM 3.—

Sieben Trios

für 2 Violinen, Violoncell (Baß) und Klavier

1. C dur. 2. g moll 3. A dur 4. B dur 5. Es dur 6. F dur 7. E dur
Einzeln . . . . je RM 4.80

Die ersten drei dieser Trios in einem Heft, herausgegeben von Gustav Beckmann . . . . RM 7.50

Orpheus und Euridice

Klavierauszug mit Text nach der neuen Ausgabe von Hermann Abert: Edition Breitkopf 3087 . . . . RM 6 —

Die Pilger von Mekka

Herausgegeben von Max Arend. Für die Bühne bearbeitet von Karl Hagemann. Klavierauszug mit Text, bearbeitet von Günther Raphael: Edition Breitkopf 5327 . . . . RM 9.—

Klopstocks Oden

Für eine Singstimme mit Klavier herausgegeben von Gustav Beckmann . . . . RM 3.—

Inhalt: Ich bin ein deutsches Mädchen / Was tat dir, Tor, dein Vaterland? / Wie erscholl der Gang des lauten Heers / Schweigend naht der Mai / Wenn der Schimmer von dem Monde / Willkommen, o silberner Mond / Nein! ich widerstrebe nicht mehr.

Operngesänge mit Orchester aus Werken Glucks sind zusammengestellt in dem Katalog „Arien, Lieder und Gesänge mit Orchester"; Orchesterausgaben der Ouvertüren, Ballettmusiken u. s. w. in dem Katalog „Orchestermusik". Beide Verzeichnisse sind auf Verlangen kostenlos erhältlich.

Gluck-Jahrbücher

Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Abert

1. Jahrgang 1913. Inhalt: Abert, Geleitwort. Tiersot, Les premières opéras de Gluck. Saint-Foix, Les débuts Milanois de Gluck. Abert, Zu Glucks Ippolito. Engländer, Glucks „Cinesi" und „Orfano". Goldschmidt, Eine bezeichnende Äußerung Glucks zur Musikästhetik. Fuller-Maitland, Der Streit um die dramatische Wahrheit in der Oper. Gebunden . . . . RM 2.—

2. Jahrgang 1915. Inhalt: Abert, Glucks italienische Opern bis zum „Orfeo". Engländer, Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775. Einstein, Calzabigis Erwiderung von 1790-Calzabigis erster Operntext. Abert, Die erste Kritik zu „Orpheus". Zum Kapitel „Entstellung und Parodien Gluck'scher Opern". Gebunden . . . . RM 2.—

3. Jahrgang 1917. Inhalt: Müller, Gluck und die Brüder Mingotti. Goldschmidt, Zu Psychologie des Gluck'schen Kunstschaffens. Einstein, Calzabigis „Erwiderung" von 1790. Abert, Leopold Mozarts Notenbuch von 1762. Schneider, Die Begleitung des Secco-Rezitativs um 1750.
Gebunden . . . . RM 2.—

4. Jahrgang 1918. Inhalt: Meyer, Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern. Sachse, Bemerkungen zu Gluck-Inszenierungen. Michel, Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker.
Gebunden . . . . RM 2.—

Thematisches Verzeichnis der Werke Chr. W. von Glucks

Mit einem Bildnis Glucks. Französische Originalausgabe von Alfred Wotquenne. In Halbleinen RM 6.50

Ergänzungen und Nachträge

zu Wotquenne's Thematischem Verzeichnis, herausgegeben von Josef Liebeskind. Geheftet RM 1.50

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

festes im Juni des Jahres gestiftete Orgel in der alten Minoritenkirche des Ostmark-Museums.

Der Schweriner GMD Fritz Mechlenburg feierte kürzlich sein 25jähriges Bühnenjubiläum und war an seinem Ehrentage als Leiter einer sehr beschwingten Aufführung von „Figaros Hochzeit" Mittelpunkt lebhafter, dankbarer Kundgebungen. R.

Der bisherige Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. Prof. Dr. Willibald Gurlitt, ein Schüler von Prof. Wolfrum-Heidelberg und Prof. Riemann-Leipzig, wurde entpflichtet. Neben zahlreichen Forschungsarbeiten hat sich Prof. Gurlitt vor allem als ein Vertreter der neuen Orgelbewegung Verdienste erworben. Nach seinen Angaben wurde die „Prätorius-Orgel" von der Ludwigsburger Orgelbauanstalt Walcker für die Freiburger Universität erbaut. Man dankt ihm auch eine Reihe von Neuausgaben der Altmeister Walter, Prätorius, Buxtehude und des Niederländers Binchois. Auch eine Studie über Johann Sebastian Bach und über die Jugendbriefe von Max Reger stammt aus seiner Feder. Am Weltkrieg nahm er als Leutnant der Reserve im Sächsischen Leibgrenadierregiment teil und wurde schwer verwundet.

Der seitherige Leiter der Opernschule an Dr. Hochs Konservatorium Frankfurt a. M., Intendant Paul Trede (Mainz), wurde als Intendant nach Krefeld berufen. An seiner Stelle übernimmt Dr. Will Götze, der persönliche Mitarbeiter des Generalintendanten der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M. die Leitung der Opernschule.

Helmut Schäfer, Dresden, wurde als Kapellmeister und Korrepetitor an die Opernschule Frankfurt a. M. verpflichtet.

Mathias Bungart, seither Kapellmeister an der Opernschule Frankfurt a. M. wurde nach Bonn a. Rh. berufen.

Geburtstage.

Prof. Dr. Friedrich Klose, der bekannte Komponist der „Ilsebill", des Oratoriums „Der Sonne Geist", der sinfonischen Dichtung „Das Leben ein Traum" wird am 29. November ds. Js. 75 Jahre alt (vgl. hierzu S. 1214 u. f.)

Der geschätzte Chordirektor und Gesangslehrer Max Eschke, Berlin, wird am 1. November 75 Jahre alt.

Der als Reger-Interpret bekannte Komponist und Chordirigent Prof. Max Anforge feierte am 1. Oktober seinen 75. Geburtstag.

KMD Paul Gerhardt wird am 10. November 70 Jahre alt (vgl. hierzu S. 1258).

Die Breslauer Pianistin und geschätzte Pädagogin Frau Lilli von Roy-Höhnen, feierte am 20. Oktober ihren 70. Geburtstag.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe feiert am 27. November seinen 65. Geburtstag (vgl. hierzu S. 1217 u. f.).

Der bekannte Pianist Prof. Alfred Hoehn wurde am 20. Oktober 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† in Königsberg am 10. September Otto Fiebach (vgl. hierzu S. 1256).

† in München Heinrich Scherrer (vgl. hierzu S. 1257).

† am 9. Oktober der flämische Komponist August de Boeck.

† in der Nacht vom 19. auf 20. Oktober KM Helmuth Schlawing, der musikalische Oberleiter des Stadttheaters Bremerhaven, an Gehirnschlag, im 34. Lebensjahre.

† in der Frühe des 11. Oktober in der Stadt seiner Geburt und hauptsächlichen Wirkung, in Hannover, Professor Heinrich Lutter. Er hat als Klavierlehrer und als Künstler einen starken Einfluß auf das Musikleben der Stadt gehabt und ist in beiden Eigenschaften zwischen 1891 und 1914 regelmäßig zur Hauptspielzeit in London gewesen. Die von ihm 1887 gegründeten „Lutterkonzerte" haben durch ein halbes Jahrhundert bestanden und durch Heranziehung berühmter Streicher und Sänger manche Anregung gebracht. Mit Heinrich Lutter dürfte der letzte der Liszt-Schüler dahingegangen sein; er genoß seinen Unterricht in Weimar und Budapest. Lutter ist (die Angaben der Nachschlagebücher sind unzuverlässig) am 18. März 1854 geboren, hat also ein Alter von dreiundachtzig Jahren erreicht. In der Öffentlichkeit war er mit dem Vortrag dreier Beethovenschen Sonaten noch im vorigen Jahre tätig. Prof. Dr. Th. W. Werner.

† am 1. September der langjährige Dirigent der populären Konzerte des Wiener Konzertvereins, Martin Spörr im 71. Lebensjahre. Spörr hatte am Wiener Konservatorium studiert, war erst Kapellmeister in Graz, später in Innsbruck und übernahm dann die Leitung der Sonntagnachmittagskonzerte des Konzertvereins, durch die er Tausenden von Minderbemittelten die Möglichkeit gab, wertvolle Orchestermusik zu hören. Er war ein verläßlicher Dirigent von künstlerischem Geschmack, ein vorzüglicher Organisator und ein liebenswürdiger Mensch. Von seinen eigenen Kompositionen wurden wiederholt Bruchstücke aus seiner Oper „Der Abt von Fiechtenau" aufgeführt. Er war auch Präsident der Zeileisfreunde und wurde, seinem letzten Wunsche gemäß, in Gallspach bestattet. v. j.

† in einer Heilanstalt in Graz, im Alter von 70 Jahren, am 4. September der Präsident des „Steiermärkischen Musikvereines" Emerich Ritter von Schreiner. Er war fast ein halbes Jahrhundert in der Vereinsdirektion, zuerst als Kon-

HUGO WOLF

Erstmalige Herausgabe seines

NACHLASSES

auf kritisch-wissenschaftlicher Grundlage

vorgelegt von

Robert Haas und Helmut Schultz

Bisher erschienen:

37 LIEDER MIT KLAVIERBEGLEITUNG

in 4 Heften mit deutschem und englischem Text; Preis jeden Heftes RM 3.50

Pressestimmen: Der deutschen Sängerwelt hätte kein schöneres Geschenk an sangbaren und dankbaren Liedern gemacht werden können als mit diesen 4 Heften der neuen Wolf-Lieder . . . . sie erscheinen uns heute durchaus als herrliche Zeugnisse der Erfindungsgabe, des Seelenschwunges und der technischen Meisterschaft Hugo Wolfs . . . .

PENTHESILEA

Symphonische Dichtung für großes Orchester

zum ersten Male vollständig nach dem Original

Partitur mit Bericht des Herausgebers . . . . Mk. 35.—
Studienpartitur . . . . Mk. 3.50
Orchesterstimmen nach Vereinbarung *Aufführungsdauer etwa 35 Minuten*

2 LIEDER MIT ORCHESTERBEGLEITUNG

aus dem „SPANISCHEN LIEDERBUCH"

für hohe Stimme

Partitur mit Solostimme . . . . Mk. 5.—
Orchesterstimmen nach Vereinbarung *Aufführungsdauer etwa $3^1/_2$ Minuten*

Es folgen demnächst:

SCHERZO UND FINALE

für großes Orchester

Ausführliche Verzeichnisse stehen kostenlos zur Verfügung!



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG LEIPZIG / WIEN

zertreferent, das letzte Jahrzehnt als Präsident tätig und hat sich um das Grazer Musikleben unleugbar verdient gemacht. Emerich v. Schreiner war ein Bruder des Dresdener Dirigenten und seinerzeitigen Hofopern-Korrepetitors Franz von Schreiner und hatte sich nach absolviertem Jusstudium zum Berufsdirigenten ausgebildet; hier war er ein Schüler W. A. Remys (Dr. Wilhelm Meyers) in Komposition und Theorie. Doch das Schicksal wollte es anders: eine Liebesheirat mit einer Dame des Hochadels veranlaßte ihn, vor dem ersten Engagement die väterliche Anwaltskanzlei zu übernehmen. Von Schreiner war „Dilettant" in Goetheschem Sinne; ein ausgezeichneter Klavier- (und auch fermer Partitur)spieler, hatte er eine selten umfassende Literaturkenntnis und fachmännisch geschultes, fortschrittliches Urteil. Es wird für die Musikvereinsleitung und für die weitere Entwicklung des steirischen Musiklebens von grundlegender Bedeutung sein, ob es gelingt, wiederum einen Mann zu finden, der die gleichen Fähigkeiten, entsprechende Zeit und Hingabe aufbringt, um wie von Schreiner als „ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht" der häufig wechselnden Vereinsdirigenten dem Grazer Musikleben entsprechenden Halt zu geben.

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics.

† in Prag, im Alter von 78 Jahren, der ausgezeichnete Baritonist Willi Speck. Der Verstorbene hat sich vor allem auch um das Prager deutsche Sängerwesen große Verdienste erworben und war jahrelang Mitglied des Bundesrates des Deutschen Sängerbundes in Böhmen. U.

† in Reichenberg, im hohen Alter von 89 Jahren, der Nestor der sudetendeutschen Tonsetzer Ferdinand Gerhard. Gerhard war eine der tätigsten Persönlichkeiten im Reichenberger Musikleben. Er gründete nicht nur eine ausgezeichnete Musikschule, aus der bedeutende Musiker Reichenbergs, wie Prokſch, Prof. Wagner und Feix, hervorgingen, sondern er war auch der Schöpfer der Reichenberger Sonntagvormittags-Konzerte, die sich der größten Popularität erfreuen. Als Komponist war Gerhard namentlich als Kammermusiker erfolgreich. U.

BÜHNE

Chr. W. Glucks vergessene Oper „Paris und Helena" kommt anläßlich des Gluck-Festtages am Weimarer Nationaltheater unter Leitung von GMD Paul Sixt und der szenischen Leitung von Oberspielleiter Dr. Rudolf Hesse zu einer festlichen Wiedergabe. Die konzertmäßige Aufführung des Werkes erfolgte bereits im Juni des Jahres in Tübingen unter GMD Prof. Carl Leonhardt.

Das Stadttheater Saarbrücken öffnete seine Pforten mit einer festlichen Aufführung von Ch. W. Glucks „Iphigenie auf Tauris".

Das Städtische Opernhaus in Hannover erfreute durch die Neueinstudierung von Glucks „Pilger von Mekka".

Das Stadttheater Regensburg feiert das Andenken des großen Sohnes der Ostmark durch eine Aufführung seiner „Iphigenie in Aulis".

Das einst berühmte Schwetzinger Schloßtheater Karl Theodors wurde durch Umbau zu neuem Leben erweckt und mit einer Aufführung von Glucks Oper „Pilger von Mekka" durch das Nationaltheater Mannheim feierlich eröffnet.

Josef Reiters „Totentanz" kommt in der beginnenden Spielzeit am „Deutschen Opernhaus" u. a. anderen Orten zur Aufführung.

Heinz Anraths dirigiert im kommenden Winter im Stadttheater Oberhausen die Oper. Er begann am 15. Oktober mit dem „Waffenschmied".

Die Städtischen Bühnen Erfurt eröffneten die Thüringer Gau-Kulturwoche Ende September mit einer festlichen Aufführung des „Lohengrin".

Robert Hegers Oper „Der Bettler Namenlos" kam im Rahmen der Deutschkundlichen Woche in Danzig als Festvorstellung unter Leitung des Komponisten zur dortigen Erstaufführung.

Das Stadttheater Augsburg eröffnete die Jubiläums-Spielzeit zum 60jährigen Bestehen mit einer Neueinstudierung der „Meistersinger".

Das Stadttheater Pforzheim brachte als erste Oper der Spielzeit Mozarts „Zauberflöte".

Das Prager Deutsche Theater brachte unter der Stabführung Karl Rankls die lyrische Komödie „Arabella" von Richard Strauß zur erfolgreichen Erstaufführung. In den beiden Hauptrollen der Arabella und des Mandryka boten Frl. Henders und Herr Scheidl außerordentliche Leistungen. U.

Das Wiesbadener Opernhaus bringt Clemens von Franckensteins Oper „Li-Tai-Pe" unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Die Städtischen Theater in Königsberg haben Josef Lichius' Oper „Der Sohn" zur Ur-Aufführung angenommen.

Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" wird im neuen Winter in Breslau, Hagen, Königsberg, Stuttgart, Karlsruhe, Weimar und Augsburg gespielt.

KONZERTPODIUM

Hans Wolfgang Sachses Gesangsquartettzyklus „Der Jahreskreis" wurde im Eröffnungskonzert der Gaukulturwoche Sachsen in Dresden aufgeführt.

Das Göhr-Wafowics-Trio beging die Wiederkehr seines 10jährigen Bestehens mit einem Sonderkonzert im historischen alten Rathaussaal, das Musik der Lebenden gewidmet war.

Prof. Aurelia Cionca brachte gemeinsam mit W. Enescu in Bukarest außer Werken von Beet-

Neue Wege zur Heranbildung u. Pflege der Spielgemeinschaften

Spielbuch für Streicher

von Walther Eßner

Originalkompositionen für 2 bis 4 Streichinstrumente in fortschreitender Ordnung mit leichtverständlichen pädagogischen Erläuterungen

Abteilung I: M. —.90 Abteilung II: M. 1.80
Abteilung III: M. 1.20 Abteilung IV: M. 1.20

Abteilung V: für Streichquartett oder Streichorchester.
Heft 1: Part. M. 1.80, Stimmen kpl. M. 1.50, Einzelst. à M. -.30
Heft 2: Part. M. 2.—, Stimmen kpl. M. 2.—, Einzelst. à M. -50

Unbekannte Streichtrios

alter Meister

Herausgegeben von Walter Höckner

Heft I: 4 Trios für 2 Violinen u. Violoncello v. K. Fr. Abel, Joh. Chr. Bach, Josef Haydn. (Trio Nr. 3 ist Erstdruck). Preis M. 1.80. Heft II: 4 Divertimenti für Violine, Viola (oder II. Violine) und Violoncello von Josef Haydn. (Divertimenti Nr. 1 u. 2 sind Erstdrucke). Preis M. 2.—

Zur Orientierung auf Wunsch Ansichtssendung

Fr. Portius, Leipzig C. 1

Zu Glucks 150. Todestag

(15 11. 37.)

Chr. W. Gluck / Drei festliche Märsche

für kleines Orchester (Streicher, Bläser, Pauken). Auch ausführbar für 2 Violinen und Klavier, die übrigen Stimmen nach Belieben. Erstdruck, herausgeg. v. Hans Fischer.

Partitur RM 2.— Stimmen je RM 0.30

Die Märsche sind kurze, prägnante Stücke, die als Vor- bzw. Nachspiele bei allen möglichen Anlässen einen feierlichen Rahmen abgeben. Sie sind für Streicher u. Bläser gesetzt, wurden jedoch vom Herausgeber so eingerichtet, daß sie schon für 2 Violinen und Klavier spielbar sind.

Chr. W. Gluck / Sonate F-Dur (Nr. 6)

für 2 Violinen (einzeln oder im Chor) und Klavier (Cembalo), nach Belieben mit Violoncello, bei chorischer Besetzung auch Kontrabaß. Urtext, herausgegeben von Hans Fischer.

Partitur RM 1.50 Streicher je RM 0.40

Die F-Dur-Sonate erscheint hier erstmalig in einer von allem überflüssigen Beiwerk gereinigten Urtextausgabe, die die edlen Linien der Gluckschen Musik klar hervortreten läßt. Sie läßt sich übrigens auch chorisch besetzen und dürfte, gerade von einem kleinen Streichorchester vorgetragen, besonders wirkungsvoll sein.



Ausführliche Verzeichnisse

Chr. Friedrich Vieweg

Berlin-Lichterfelde

LUDWIG HESS

op. 86

Weihnachts-Idyll

für Solostimmen, Männer- und Kinderchor, Kammerorchester, Klavier und Orgel

Aufführungsdauer: 1 Stunde

Klavierauszug	n	RM	4.—
4 Chorstimmen je	„	„	—.40
Kinderchorstimmen	„	„	—.25
Partitur (zugl. Orgelstimme)	„	„	20.—
Orchestermaterial: Harmoniestimmen kplt.	„	„	5.—
5 Streichstimmen je	„	„	1.—

„... ein echt deutsches, naturgeborenes Kunstwerk, eine Musik, deren Blutwärme erhebt und beglückt."
TU Der Berliner Dienst

„... eines der wenigen Werke der Männerchorliteratur, die Anspruch auf künstlerischen Rang machen können ......"
Der Oberschlesische Kurier

„... eine Musik voll echter weihnachtlicher Stimmung ..."
Berliner Lokalanzeiger

Bitte Klavierauszug ansichtsweise zu verlangen!

KISTNER & SIEGEL, LEIPZIG C 1

Wir ersuchen um Angebot von ERSTAUSGABEN berühmter Komponisten, besonders ORCHESTER-PARTITUREN und Standardwerke über Musik.

* * *

W. Heffer & Sons, Ltd.

3 & 4, Petty Cury, Cambridge, England

hoven und Brahms, des polnifchen Komponiften Fr. von Brzezinski Violinfonate Werk 6 zur Erftaufführung.

In Mannheim ift feit nunmehr bereits fünf Jahren der Brauch eingeführt, den großen Akademiekonzerten Einführungsftunden, jeweils an den Sonntagen vor den Konzerten, vorauszufchicken, die fich beftens bewährt haben und fich gefteigerter Anteilnahme erfreuen.

Der Städtifche Chor (Singfchulchor) Augsburg befindet fich foeben auf einer Deutfchlandreife.

Die jungen Hannoveraner Künftler Anne Mählmann (Klavier), Otto Pröbftle (Geige) und Siegfried Then-Bergh (Cello) haben fich zu einem Trio, dem Pröbftle-Trio, zufammengefchloffen, das die vielen noch ungehobenen Schätze unferer Kammermufik erfchließen will.

Die Königsberger Philharmonie kann in diefem Winter auf ein 100jähriges Beftehen zurückblicken.

Das Dresdener Fritfche-Quartett kehrte foeben von einer größeren Konzertreife durch Thüringen zurück.

Der Berliner Lehrergefangverein unternahm eine Grenzlandfahrt durch die bayrifche Oftmark und wurde bei allen Konzerten freudig begrüßt.

Der Präfident der Reichsmufikkammer Prof. Dr. Peter Raabe leitete die diesjährigen Solinger Abonnements-Konzerte als Gaftdirigent des Bergifchen Landesorchefters ein.

Im erften ftädtifchen Hauptkonzert des Gelfenkirchener Mufikwinters hörte man Johann Nepomuk Davids „Partita für Orchefter" erftmals.

Den Auftakt des Koblenzer Mufikwinters bildeten Schumann-Brahms-Pfitzner.

Hans F. Schaubs „Paffacaglia und Fuge für großes Orchefter" kam in Düffeldorf unter GMD Hugo Balzer zur Erftaufführung.

Im erften Sinfoniekonzert der Stadt Effen erklang Hans Pfitzners Violinkonzert (Solift: Wilhelm Stroß).

Die Programme der Gürzenichkonzerte in Köln unter Leitung von GMD Eugen Papft fehen eine Reihe von Erftaufführungen lebender Komponiften vor: E. Wolf-Ferrari, Divertimento für Orchefter; Hans Wedig, Nachtmufik für kleines Orchefter; E. G. Klußmann, 2. Sinfonie; Kurt Thomas, Konzert für Klavier und Orchefter; B. Bettingen, „Wächterruf" für großes Orchefter und Cefar Bresgen: Sinfonifche Suite für Orchefter.

In Heidelberg wurde ein neuer gemifchter Volkschor gegründet, der unter Leitung von Univerfitätsmufikdirektor Prof. Dr. Poppen fteht.

Der Reichspräfident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe leitet am 17. November das 1. diesjährige Symphoniekonzert der Landeskapelle Rudolftadt. Am 15. Oktober konzertierte in Rudolftadt das NS-Reichsfymphonie-Orchefter für die NSG „Kraft durch Freude".

Felix Woyrfchs Oratorium „Der Totentanz" kommt demnächft in Kaiferslautern zur Aufführung.

Hans Wedigs „Weffobrunner Gebet" für Männerchor und Orchefter kam foeben unter MD Werner Gößling in Bielefeld zur Uraufführung.

Die Klavierpädagogin Anneliefe Kaempffer-Göttingen widmete eine öffentliche Mufizierftunde ihres Schülerkreifes den Meiftern der Romantik „Weber-Schumann-Schubert".

In Jelgara-(Mitau)Lettland brachte die Orgelmeifterin Elifabeth Kraueis-Leitland in der Peters-Kirche u. a. Orgelwerke von Joh. Sebaftian Bach (Fuge g-moll), A. Guiemaul (Sonate cmoll) und eine Fantafie im freien Stil von Richard Hagel wirkungsvollft zur Erftaufführung.

Das Pforzheimer Kammerorchefter und fein Leiter Dr. Karl Friedrich Leucht wurden eingeladen, in Heilbronn in der Veranftaltungsreihe des „Kaufmännifchen Vereins" ein Konzert mit alter Mufik zu geben. Dem Konzert wird ein einführender Vortrag vorangehen.

Oberhaufen bringt im kommenden Konzertwinter unter Leitung von Werner Trenkner und Heinz Anraths 4 Sinfonie- und 3 Chorkonzerte. An zeitgenöffifchen Tonfetzern bringt das Programm Rafch (Uraufführung einer Toccata für Orchefter), Graener, Grabner (Weihnachtsoratorium), Stürmer, Klußmann, S. W. Müller, Trenkner.

Carl Schadewitz' „Gefänge für hohe und tiefe Stimme, Inftrumente und Orgel", Werk 37, kamen während der „Mainfränkifchen Kulturwoche" in der Univerfitätskirche zu Würzburg unter Prof. Hanns Schindler zur Aufführung.

Georg Vollerthuns Kantate „Lob Gottes und der Mufik", die in mehreren Städten erfolgreiche Aufführungen erlebte, wird im Oktober im Jubiläumskonzert des „Deutfchen Liederkranzes" in Bafel in der Bearbeitung für Orchefter und Orgel aufgeführt. Die Reichsfender Berlin, Breslau und Hamburg brachten Vollerthun-Stunden, fowohl mit Orchefter als auch mit Klavierbegleitung.

Das Opernhaus-Orchefter Hannover beging die Feier feines 300jährigen Beftehens mit einem Feftkonzert „Händel-Mozart-Brahms".

Oratorien-Uraufführung in München. Als Auftakt zur Vier-Jahresfeier der NS-Gemeinfchaft „Kraft durch Freude" gelangt am 29. November in der Tonhalle zu München Georg Böttchers deutfches Volksoratorium „Die ewige Flamme" unter Leitung von Heinrich Laber (Gera) zur Uraufführung. Als Soliften find Luife

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe

No.	Werke von **Gluck** 1714—1787	Mk.
917	**Iphigenie auf Tauris** (H. Abert — *Ed.*) . . .	6.—
	In Ganzleinen gebunden	8.—
	Ouverturen	
1102	Alceste (W. Vetter — *Ed.*)	—.80
676	Iphigenie in Aulis (Ausgaben mit sog. Schluß von Mozart und von Wagner)	1.—
691	Orpheus und Eurydike	—.50
1000	**Thematisches Verzeichnis** mit den Themen sämtlicher Instrumental-Werke der Sammlung . .	—.50

Weitere Verzeichnisse alph. nach Komponisten und No. kostenlos

Ernst Eulenburg, Leipzig C 1

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

Das Erlebnis

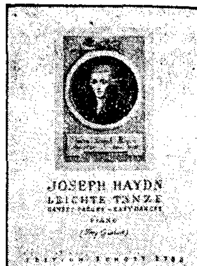
der musikalischen Schöpfung und ein anschauliches, fesselndes und klares Bild vom Leben und Schaffen der großen Tondichter vermitteln die neuen Biographienreihen

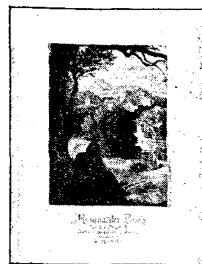
„Die großen Meister der Musik"

und

„Unsterbliche Tonkunst"

Ausführliches Angebot und unverbindliche Ansichtssendung 91g durch die Buchhandlung ARTIBUS et LITERIS Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H., Berlin-Nowawes.





Leichte Unterrichts-Werke

für Klavier

Haydn, Leichte Tänze

24 Deutsche Tänze, neu herausgegeben von F. J. Giesbert, für Klavier bearbeitet von Martin Frey. Ed. Schott 2582 . . . . Mk. 1.20

Romantiker-Buch für die Jugend

23 leichte Klavierstücke von Jensen, Kirchner, Schubert, Schumann, Volkmann und anderen Meistern aus der Zeit der Romantik
Ed. Schott 2575 . . . . Mk. 1.80

Im Violinschlüssel

15 ganz leichte Stücke und Tänze für Anfänger von Frey, Gurlitt, Zilcher, Rowley, Gretchaninoff u. a. Ed. Schott 2604 . . . . Mk. 1.20

Vierhändiges Klassikerbuch

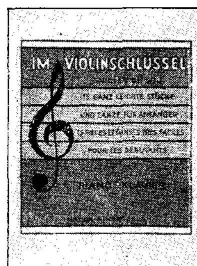
Die leichtesten Original-Werke der Klassiker u. Romantiker, neu bezeichnet u. herausgegeben von Willy Rehberg. Ed. Schott 2528 Mk. 2.—

Soeben erschienen!

Klavierstücke für Anfänger

33 kleine Originalwerke aus dem 18. Jahrhundert, herausgegeben von Alfred Kreutz
Ed. Schott 2572 . . . . Mk. 1.20

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ





Pflüger (Sopran, München) und der Baritonist Ewald Böhmer (Wiesbaden) verpflichtet. — Georg Böttcher (geb. 1889 in Frankfurt a. M.) ist bekannt geworden durch sein „Oratorium der Arbeit", das 1935 mit dem höchsten Preis der Deutschen Arbeitsfront ausgezeichnet wurde. Seit seiner Uraufführung im April 1936 hat das Werk nicht weniger als 120 Aufführungen im ganzen Reich (u. a. als Reichssendung am 1. Mai 1937) erlebt. E. V.

Prof. Richard Trunk wird auch im kommenden Winter wieder vier große Chorkonzerte in München dirigieren, die teils vom Bayer. Staatsorchester (Musikal. Akademie), teils vom Lehrer-Gesangverein veranstaltet werden. Zur Aufführung sind vorgesehen: Große Totenmesse von Hector Berlioz, La vita nuova (Das neue Leben) von Ermanno Wolf-Ferrari, Werke von Max Reger (Requiem, Der Einsiedler, Der 100. Psalm) und die Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach.

Das Stroß-Quartett wurde in seiner neuen Zusammensetzung, den Herren Wilhelm Stroß, Franz Schmidtner, Valentin Härtl, Paul Grümmer, eingeladen, auf dem Sommersitz der Familie des norwegischen Dichters Henrik Ibsen in Siusi sämtliche Streichquartette von Beethoven zum Vortrag zu bringen. Eine auserlesene Hörerschaft, darunter hervorragende Vertreter des politischen und künstlerischen Lebens, wohnten den Musikabenden bei und zollten dem Spiel lebhaften Beifall.

Der Lüneburger Musikverein brachte gemeinsam mit dem Hamburger Lehrergesangverein C. M. von Webers Messe in Es-dur und Anton Bruckners Te deum unter Leitung von Hermann Erdlen-Hamburg in Lüneburg zur Aufführung.

Im Rahmen der Gaukulturtage Pommern spielte das Landesorchester Berlin in Stargard neben Werken von Bruckner und Richard Wagner des Hamburger Komponisten Ludwig Lührmann Werk Nr. 15 „Festlicher Aufklang".

Altmeister Ludwig Wüllner sang in Berlin Franz Schuberts „Winterreise".

Die Städtische Musikpflege Altona stellt die 8 Kammermusik-Abende dieses Winters unter den Leitgedanken „400 Jahre deutsche Hausmusik".

Die Berliner Volksoper sieht in diesem Winter erstmals auch große Sinfoniekonzerte im Rahmen ihres Gesamtprogramms vor.

Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen in Hannover hatte Johanna Egli-Berlin (Alt) und Willy Craney-Hannover (Klavier) zu einer Konzertstunde eingeladen.

Prof. Dr. Peter Raabe hat die Leitung des 6. Gewandhauskonzertes zu Leipzig am 18. Nov. übernommen.

Prof. Kraffelt-Hannover wird in diesem Winter Gustav Adolf Schlemms Sinfonietta zur Ur-Aufführung bringen. Sein „Pastorale und Scherzo" für Oboe und Streichorchester erklang bereits in mehreren Städten des In- und Auslandes.

Das Badische Staatstheater in Mannheim eröffnete den Konzertwinter mit Anton Bruckners 5. Sinfonie in der Originalfassung.

Hilde Großmann-Ansbach hatte bei Orgelkonzerten in Bad Kissingen, Bad Tölz, Lahm im Itzgrund und als Cembalistin beim diesjährigen Schloßkonzert in Bamberg großen Erfolg.

Die nunmehr endgültig vorliegende Programmzusammenstellung der Stadthallen-Konzerte zu Kassel (Leitung: Dr. Robert Laugs) verrät eine glückliche Verbindung von Meisterkunst und Kunst der Lebenden. Aus zeitgenössischer Musik wurde gewählt: Paul Graeners Violinkonzert, Robert Hegers Ernstes Präludium und heitere Fuge, Egon Kornauths Symphonische Ouvertüre, Max Trapps Fünfte Symphonie, Hugo Alfvens Symphonische Phantasie „Mittsommernacht", J. N. Davids „Partita für Orchester", Hans Schaubs „Passacaglia und Fuge", und Friedrich von Hessens „1. Symphonie".

Verdis „Requiem" kam durch den Philharmonischen Chor Stuttgart unter Leitung von GMD Carl Leonhardt zu einer glanzvollen Wiedergabe.

Das Augusteum-Orchester, Rom, bereiste im Laufe des Monat Oktober unter seinem Leiter Bernardino Molinari Deutschland und wurde bei allen Konzertveranstaltungen in den Hauptstädten des Reiches durch die Vertreter des Staates, der Gemeinden und von den zahlreichen Kunstfreunden herzlichst gefeiert.

Die „Festliche Musik für großes Orchester und Orgel" von Erich Lauer (Werk 15), die im Sommer 1937 als Neufassung eines früheren Werkes entstand, wurde anläßlich der Badischen Kulturwoche in Karlsruhe und in Heidelberg uraufgeführt. In Karlsruhe (Leitung: der Komponist) bildete sie den Auftakt zum „Feierabend der Schaffenden", in Heidelberg (unter GMD Kurt Overhoff) zu einem Symphonie-Konzert. In Karlsruhe wurde auch die „Hymne an Deutschland" von Erich Lauer (Werk 14) in einer Bearbeitung für 6stimm. Volkschor, großes Orchester und Orgel uraufgeführt. Gauleiter und Reichsstatthalter Robert Wagner wohnte dem Abend bei.

Zu unserer Nachricht auf S. 1177 des Oktober-Heftes über die Musikschule Schäfer-Sandhage ist zu berichtigen, daß die Schule in Hamm, nicht in Hannover, wirkt.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hans Pfitzner schrieb ein Duo für Geige und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Klaviers, das unlängst in der Wohnung des Meisters vor einem kleinen Kreis geladener Gäste durch Edith Voigtländer (Geige), Her-

Ein anmutiger Beitrag alter Weihnachtsmusik!

PASTORALSYMPHONIE

von Antonio Rosetti

für kl. Orch. (Streicher, 2 Flöten, 2 Ob. ad. lib., Fagott ad. lib. und 2 Hörner)
Auch für Streicher u. 2 Flöten allein. Aufführungsdauer ca. 1/4 Std.

Sehr geeignet für *AUFFÜHRUNGEN IN WEIHNACHTLICHEM RAHMEN* durch
Liebhaber-, Hochschul- und Schülerorchester



Partitur RM 6.—, Orchesterstimmen nach Vereinbarung

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG, LEIPZIG-WIEN

Von deutscher Musik

Zum 75. Geburtstag Friedrich Kloses:

Band 43

Friedrich Klose

Bayreuth

Eindrücke und Erlebnisse

78 Seiten

geh. Rm.—.90, Ballonleinen Rm. 1.80

„Wie in seinem bekannten Brucknerbuch, gelingt es Klose auch hier, den Meister in der ganzen strotzenden Lebensfülle seiner menschlichen Erscheinung zu zeigen, und das Bruckner-Bild der Gegenwart, das man so gern um jeden Preis idealisieren möchte, nach gewissen Seiten hin kräftig zu korrigieren". Dr. Willi Kahl.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Deutsche Musikbücherei

Zum 75. Geburtstag Friedrich Kloses:

Band 61

Friedrich Klose

Meine Lehrjahre bei Bruckner

Erinnerungen und Betrachtungen

476 Seiten

in Ballonleinen Rm. 7.—

„Was der gereifte Meister heute als Erinnerung und Betrachtung in wohlgesetzten Worten formt, das ist über alle Zeitbedingtheit hinausgewachsen. Es ist der noble, wesenhafte Extrakt aus einer überreichen Erinnerung; es ist das lebendige Wesen selbst, was dieses Buch wichtig macht". Hans Tessmer.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Soeben erschienen:

Heft 1 des 12. Jahrganges des Stimmwart

Inhalt: Das Stauprinzip u. seine Gegner — Lawrence Tibbet — Carl Nielsen, Maskerade — George Thill — Das Liedgut Armin Knabs. Preis RM 1.—

Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur, Berlin-Wilmersdorf

mann Beckerath (Cello) und dem Komponisten am Flügel erstmals erklang.

Staatskapellmeister Kurt Striegler-Dresden hat ein neues sinfonisches Werk, eine „Romantische Fantasie", beendet.

Der bekannte Pianist Winfried Wolf arbeitet zur Zeit an einer Sinfonie.

Karl Höller beendete ein Violinkonzert und ein Streichquartett.

Werner Egk arbeitet zur Zeit an einer Oper „Peer Gynt" in freier Nachgestaltung des Ibsenschen Dramas. Die Uraufführung des Werkes wird an der Staatsoper Berlin stattfinden.

Der Operndramaturg der Kölner Oper Otto Rehau schuf eine neue Ouvertüre „Aufklang".

Hans Chemin-Petit hat die Komposition einer Kammerkantate für Sopran und kleines Orchester nach Worten des Kanzlers (um 1300) beendet. Aufführungen des Werkes sind bisher vorgesehen in den Konzerten der KDDK und an den Reichssendern Berlin und München.

Hans F. Schaub hat soeben eine Ciacona für Streichorchester beendet.

Hermann Grabner schrieb ein neues Orchesterwerk „Firlefei-Tänze".

Helmut Bräutigam schrieb eine „Orchestermusik in drei Sätzen" sowie eine Liedreihe „Sommerliederbuch".

VERSCHIEDENES

Der Verein Merkur in Nürnberg eröffnete seine dieswinterliche Vortragsreihe mit einem Vortrag von Dr. W. Dupont über Christoph Willibald Gluck.

Im volkskundlichen Theodor Zink-Museum in Kaiserslautern wird soeben eine interessante Schau „Die Westpfälzer Musikanten" gezeigt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Berlin gedachte des 100. Geburtstages Hans Sommers mit einer Liederstunde, in der J. M. Hauschild sang.

Die Altistin Maria Großhauser vermittelte im Rahmen einer Liederstunde des Reichssenders Berlin Lieder von Karl Marx.

In einer kürzlichen Sendung „Alte und neue Spielmusik" am Reichssender Berlin hörte man die Ouverture zu Glucks „Iphigenie in Aulis".

Der Reichssender Leipzig vermittelt zum ersten Mal in Deutschland einen Überblick über das Schaffen des finnischen Komponisten Jean Sibelius in einer geschlossenen Aufführungsfolge.

Die Kantorei an der Staatl. Hochschule für Musik unter Leitung von Prof. Kurt Thomas sang am Reichssender Berlin Madrigale von Meistern des ausgehenden 16. Jahrhunderts und „Drei Minnelieder" von Hugo Distler. Dazwischen spielte der junge Pianist Jürgen Uhde Ländler von Franz Schubert.

Prof. Dr. Walter Niemann spielte am 29. September am Reichssender seiner Vaterstadt Hamburg aus eigenen Klavierwerken.

Gustav Adolf Schlemm hat seinen Vertrag mit dem Reichssender Hamburg gelöst, um wieder als Komponist und Gastdirigent in Berlin unabhängig zu leben.

Am Reichssender Berlin hörte man kürzlich „Ein fröhlich Musizieren" des Collegium musicum unter Hermann Diener aus dem Kammermusik-Schatz der frühen Klassik.

Wolfgang von Bartels' „Frauentanzkantate" erklingt demnächst im Reichssender Königsberg.

Heinrich Laber dirigierte im Reichssender Breslau erstmals Werke von Hans Sachsse-München, Hansheinrich Dransmann-Berlin und Hans Wedig-Dortmund.

Anne Lonk-Weimar sang in der Weimarhalle bei der Zehnjahresfeier des Gauleiters F. Sauckel mit der Weimarischen Staatskapelle unter GMD Paul Sixt die Sopranpartie der „Neunten Symphonie".

Arthur Piechlers italienische Suite für Orgel wurde im Bukarester Sender von Prof. Hans Stadelmann, einem ehemaligen Schüler von Prof. Dr. Karl Straube, aufgeführt.

Der Saarbrückener Reichssender bringt demnächst die reichsdeutsche Uraufführung der „Hindenburgouvertüre" von Roderich von Mojsisovics.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Im Rahmen eines deutsch-japanischen Austauschkonzertes „Zeitgenössische Komponisten Deutschlands" in Tokio kamen Werke von Wolfgang Fortner, Ottmar Gerster, Paul Hindemith und Philipp Jarnach zur Aufführung.

GMD Karl Elmendorff wurde vom Radio Paris eingeladen, das dortige große Richard Strauß-Festkonzert zu leiten.

Die Berliner Philharmoniker gaben in Oslo zwei große Konzerte, die lebhaften Beifall fanden.

Die Münchener Altistin Johanna Egli wurde vom Deutsch-französischen Akademischen Austauschdienst zu einem Liederabend in Paris am 1. Dezember verpflichtet. Das Programm dieses Konzerts, das vom Rundfunk übernommen wird, enthält Lieder von Hans Pfitzner, Max Reger, Siegmund von Hausegger und Hermann Zilcher. Für Paris bedeutet dieser Abend ein Ereignis, da zum ersten Mal ein Werk Hans Pfitzners in Paris erklingt. E. V.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 3. Vj. 1937: 2533. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1937 HEFT 12

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik“ Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN BÜCHERN

Erich Valentin: Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit und Werk. (Band 55/57 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.)

Das ist das Philistertum, gegen das sogar ein so tugendsam-braver Mensch wie Lortzing anging, gegen das sich Schumann wehrte. Und gerade aus diesen vorrevolutionären Tagen existiert ein viel zu wenig beachteter Brief Wagners an Schumann, der bereits das vorausnimmt, was Wagner später zu beweisen vermochte. Es ist ein Brief, den Wagner am 14. September 1835, in Magdeburg also, schrieb:

„Ich habe eine feste Überzeugung: Wir leben in dem Zeitalter der politischen Reform und unzertrennlich von dieser ist die Reform der Wissenschaft und Kunst, wie sie sich in allen Symptomen selbst ankündigt; — an der Jugend ist es, diesen Zug der Zeit energisch begreifen zu lernen, um den Kampf als Notwendigkeit und nicht als Willkür anzusehen. — Wir müssen froh und heiter, aber nicht vernichtend gegen die alte Lüge zu Felde ziehen, die unsrer wahren, schönen Götternatur mit Schwindsucht droht; — was auch Ehrwürdiges im Kampfe fallen möge, so werden wir, war es wirklich würdig, — die ersten sein, die es nach dem Kampfe im Siege und Triumphe wieder aufrichten. Und wir brauchen in diesem Kampf keine Autoritäten, denn wir wollen von den Philistern nicht erkannt und autorisiert werden; — es ist hier von keiner Angleichung, von keiner Überzeugung die Rede, die wir jenen aufdrängen wollen, sondern von dem Sieg, den wir über sie erkämpfen wollen."

Dieses Bekenntnis des jungen Wagner zum Kampf als Notwendigkeit findet später seinen Niederschlag. In seinem Schumann-Brief spricht Wagner noch von Reform; aus ihr wandelt er in Anbetracht der Verhältnisse die Revolution, die — er faßt es zusammen — das „höchste Kunstwerk" wieder schaffen soll. Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, „kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist enendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist". Dieses bedeutsame Wort entstammt der Schrift „Die Kunst und die Revolution".

Uns interessiert hier in erster Linie die eine Tatsache, daß Wagner gleichwohl im Zuge der Revolutionsbewegung der achtundvierziger Jahre, aber auch schon die Jahre zuvor, überhaupt die unbedingte Angriffsnotwendigkeit erkannte. Er gesteht nach Überwindung dieser Periode, daß er manches in der „vollen Aufregung des Jahres 1849", zumal unter der Abhängigkeit von Ludwig Feuerbach, gesagt habe, beruft sich aber auch da auf ein Zitat Thomas Carlyles, das als Schlüssel zu Wagners kämpferischer Überzeugung und Stellung in seiner Zeit zu gelten hat. Es handelt sich um die Stelle aus der Geschichte Friedrichs des Großen, an der Carlyle „den Ausbruch der französischen Revolution als den beginnenden Akt der Selbstverbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation" kennzeichnet, mit den für Wagners Haltung ungemein aufschlußreichen Worten, die ihrer Wichtigkeit wegen zitiert werden sollen: „Dort ist der nächste Meilenstein in der Geschichte der Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges und Truges, wie ein Feuer der Hölle. Der Eid von fünfundzwanzig Millionen Menschen, welcher seitdem der Eid aller Menschen geworden ist, ‚wir wollen lieber sterben, als länger unter Lügen leben!' — das ist der neue Akt in der Weltgeschichte. Der neue Akt — oder wir können es einen Teil nennen: Drama der Weltgeschichte, dritter Teil. Wenn der zweite Teil vor 1800 Jahren anfing, so glaube ich, daß dies der dritte Teil sein wird. Dies ist das wahrhaft himmlisch-höllische Ereignis: das seltsamste, welches seit tausend Jahren stattgefunden. Denn es bezeichnet den Aufbruch der ganzen Menschheit in Anarchie, in den Glauben und die Praxis der Regierungslosigkeit — das heißt (wenn man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer — was ich menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein sehr unbewußtes, aber doch ein todernstes Suchen nach wahren Herrschern und Lehrern. — Dieses Ereignis der ausbrechenden Selbstverbrennung, vielfarbig, mit lautem Getöse, die ganze Welt auf viele hundert Jahre in anarchistische Flammen einhüllend, sollten alle Menschen beachten und untersuchen und erforschen, als das Seltsamste, was sich je zugetragen, Jahrhunderte davon liegen noch vor uns, mehrere traurige, schmutzig-aufgeregte Jahrhunderte, die wenig nütze. Vielleicht noch zwei Jahrhunderte — vielleicht noch zehn eines solchen Entwicklungsganges, ehe das Alte vollständig ausgebrannt ist und das Neue in erkennbarer Gestalt erscheint. Das tausendjährige Reich der Anarchie; — kürzt es ab, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroisch Weisen, die da kommen;"

Das Überraschende, ja Erschütternde ist, daß Wagner die „heroischen Weisen", die die Welt vor der Anarchie retten sollen, nirgend anders, als aus dem deutschen Volke herauswachsen sieht.


PIRASTRO
DIE VOLLKOMMENE
SAITE

Offene Stellen

mitgeteilt von der Reichsmusikkammer, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19

Ort	Kapelle	Instrument	Neben-Instrument	Gehalt	Antritt	Auskunft
Flensburg	Grenzlandorchester	1 I. Solo-Fagott.		RM 285.-	ab sofort	Intendanz des Grenzlandtheaters Flensburg
Halberstadt	Stadttheater	1 I. Violine		RM 216.-		Intendant des Stadttheaters Halberstadt
		1 II. Violine		RM 204.-		
		1 II. Posaune		RM 204.- p. M.		

Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikkammer.

Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.

„Denn es ist mir aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „Selbstverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugeteilt sei."

Als Wagner dieses Wort niederschrieb, hatte er bereits eine innere Wandlung dahin durchgemacht, daß aus dem Revolutionär der Reformator geworden war, dem gleichwohl der heilige Kampf gegen die „Verworfenheit unserer Gesellschaft" („Der Mensch und die bestehende Gesellschaft" 1849) oberstes Gesetz blieb. Wagner erkannte, daß die Revolution in jenem Sinne, in dem sie einst verfochten wurde, ebenso wie das Nützlichkeitsprinzip, undeutsch sind („Was ist deutsch?" 1865) und der Deutsche im Grunde seines Wesens reformatorisch sei. Das sagt er in jener gleichen Schrift („Beethoven" 1870), in der er proklamatorisch den Weltbeglücker vor den Welteroberer stellt. Wagner hat sich von den Irrungen und Wirrungen seiner Jugend, die für seine Entwicklung notwendig waren, zumal sie die Tendenz und Richtung seiner späteren Einstellung nur verdeckten, aber nicht anders formten, befreit. An die Stelle der lohenden Ungezügeltheit des von der richtigen Idee besessenen Revolutionärs ist die sachliche und kluge, bei aller Gemessenheit flammende Zielsicherheit des Reformators getreten, dessen allerletzte Vollendung die des Verfechters der Regenerationslehre werden sollte; es ist die Lehre, die das, was vor ihm nur Gobineau sagte, differenzierte, und das vertiefte, was Wagner selbst auf seinem ganzen Lebensweg forderte.

Das Ziel seines Kampfes ist von Anfang an klar: „Nur Zerstörung ist jetzt notwendig" (an Uhlig), Zerstörung des Schlechten, soll heißen: Änderung der bestehenden Gesellschaftszustände, d. h. Schaffung einer neuen Weltanschauung, deren Grundsatz das verwirklichen sollte, was Carlyle von den kommenden „heroisch Weisen" erwartete. Sie wuchsen bereits aus dem 19. Jahrhundert heraus, aus der Gestalt Novalis', Grabbes, der am Deutschland der Restaurationsjahre zugrunde ging, vor allem aber Wagners selbst, Lagardes, in der des Sozialpolitikers W. H. Riehl, Nietzsches (soweit er hier in Betracht kommt), der Historiker Treitschke und Mommsen. Es beginnt hier an Unmittelbarkeit, was Wagner vom wahren Künstler, d. h. dem Künstler der Zukunft (in „Oper und Drama" 1851) sagt: „Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderer als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt." Hierin offenbart sich die „Unzeitgemäßheit" des großen Schöpfers: Kampf gegen die Lüge einer Zeit, die in sich völlig zerrissen war und eben nur der Auflösung verfallen konnte oder, einer weisen Führung ent-

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Das schönste Geschenk für die immer wachsende Gemeinde des Meisters:

Die grundlegende, vom Meister selbst autorisierte Biographie:

AUGUST GÖLLERICH — MAX AUER

Anton Bruckner

Ein Lebens- und Schaffensbild

in 4 Bänden:

Ansfelden bis Kronstorf / St. Florian / Linz / Wien

(Band 36/39 der „Deutschen Musikbücherei")

*

umfassend:

3791 Textseiten mit 936 Notenbeispielen, 196 Bildbeigaben, 55 Briefe, Dokumente u. ä. in Facsimilewiedergaben im Text

70 bis dahin noch ungedruckte vollständige Werkwiedergaben mit 526 Seiten Notendrucken, davon 225 Seiten Facsimilewiedergaben nach der Originalhandschrift,

zusammen 4700 Seiten und eine Stammbaumtafel

in 9 Teilbänden in Ballonleinen gebunden

vollständig Rm. 90.—

Sonderprospekte auf Wunsch

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

Von deutscher Musik

Des Präsidenten der Reichsmusikkammer

Prof. Dr. Dr. e. h.

PETER RAABE

kulturpolitische Schriften:

1. Band:

Die Musik im dritten Reich

Mit 1 Bild, 93 Seiten

kart. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

60. Tausend!

Inhalt: Die Musik im dritten Reich. Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur. Wagners „Meistersinger" und unsere Zeit. Nationalismus, Internationalismus und Musik. Kultur und Gemeinschaft.

(Band 48 der Reihe „Von deutscher Musik")

2. Band:

Kulturwille im deutschen Musikleben

Mit 1 Bild, 76 Seiten

kart. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

22. Tausend!

Inhalt: Adolf Hitlers Kulturwille und das Konzertwesen. An die deutsche Jugend. Zur musikalischen Erziehung der deutschen Jugend. Stadtverwaltung und Chorgesang. Wege zur Belebung der Hausmusik. Über die kulturelle Bedeutung der Grenzlandtheater. Volk, Musik, Volksmusik. Ansprache auf dem Heldenfriedhof von Langemark bei Gelegenheit der Fahrt des Aachener Domchors dorthin.

(Band 49 der Reihe „Von deutscher Musik")

3. Band:

Deutsche Meister

Mit 7 Bildern, 92 Seiten

kart. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

20. Tausend!

Inhalt: Beethoven. Carl Maria von Weber. Franz Liszt. Franz Liszt und das deutsche Musikleben. Wagner und Beethoven. Johannes Brahms. Anton Bruckner.

(Band 58 der Reihe „Von deutscher Musik")

Das schönste Geschenk für jeden Deutschen!

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

ſprechend, der Selbſtbeſinnung ihre Rettung verdanken durfte. Das war die Loſung. Goethe erkannte es mit trauriger Gewißheit, daß er zu den Letzten einer Epoche zählte, die nie mehr wiederkehren würde. Die große Tragödie, die Carlyle ankündete, ſollte ſich dann wirklich im 19. Jahrhundert, das Hölderlin „ſonderbar" ſtimmte, „wenn ich der Hoffnungen gedenke, die man ſich vom folgenden Jahrhundert macht" (1794), abſpielen. Wagner ſpricht vom „jammervollſten Bild tiefſter Entwürdigung des Menſchen".

— — — — — — — — — —

EHRUNGEN

Den deutſchen Staatspreis für Muſik der Tſchechoſlowakiſchen Republik erhielt für das heurige Jahr der aus Nordböhmen gebürtige ſudetendeutſche Komponiſt Fidelio Finke für ſeine im Vorjahre zur erfolgreichen Uraufführung gelangte Oper „Die Jakobsfahrt". Fidelio Finke, der als Rektor und Meiſterlehrer für Kompoſition an der Prager Deutſchen Muſikakademie wirkt, Staatlicher Muſikinſpektor iſt und als Führer der modernen ſudetendeutſchen Muſikrichtung gilt, wurde ſchon einmal, im Jahre 1928, mit demſelben Staatspreis ausgezeichnet.

Anläßlich der Prager Mozartfeſttage zur Feier des 150. Uraufführungstages der Oper „Don Giovanni" (29. Oktober) wurde an dem Hauſe auf dem Prager Kohlmarkte, in dem Mozart bei ſeinem Prager Aufenthalt wohnte, eine Gedenktafel angebracht. U.

An dem Gebäude der Erzdechantei der mähriſchen Stadt Olmütz wurde am 31. Oktober d. J. eine Mozart-Gedenktafel feierlich enthüllt. W. A. Mozart wohnte in dieſer Dechantei vor 170 Jahren als elfjähriges Wunderkind. Neben der Inſchrift, daß Mozart vom 28. Oktober bis 23. Dezember 1767 in der Dechantei wohnte, enthält die Tafel auch ein Reliefbildnis Mozarts, ein Werk des akademiſchen Bildhauers Julius Pelikan aus Olmütz. U.

In Želiezovce in der Slowakei ſoll im Jahre 1938 von der deutſchen Arbeiterſängerſchaft Preßburgs eine Franz Schubert-Gedenktafel geſtiftet werden. Schubert hat in dem genannten Orte zweimal ſeine Sommerferien verbracht und empfing dort auch manche Anregung zu ſchöpferiſcher Tat. U.

Die Grenzſtadt Olbernhau im Erzgebirge hat ihrem großen Sohne, dem Muſikwiſſenſchaftler Hermann Kretzſchmar ein Denkmal geſetzt, einen mächtigen Meißner Granitfelſen mit einem von dem Leipziger Bildhauer Adolf Lehnert geſchaffenen, lebensgroßen Bronzerelief. Das Denkmal wurde als Abſchluß der ſächſiſchen Gaukulturwoche Ende Oktober eingeweiht.

Anläßlich des 100. Geburtstages Coſima Wagners wird im Rahmen einer Gedenkfeier am 19. Dez. eine Büſte der Bayreuther Meiſterin, geſchaffen von dem Münchener Bildhauer Roland von Bohr, in der Ludwig Siebert-Halle zu Bayreuth feierlich enthüllt. Für den Geburtstag ſelbſt iſt eine feierliche Kranzniederlegung am Grabe vorgeſehen.

Der Dichter Anton Dörfler, der auch feinabgetönte muſikaliſche Erzählungen ſchrieb (wir bringen ſeine Erzählung „Die Stimme" im heutigen Heft) erhielt den Wilhelm Raabe-Preis.

Rechtzeitig vor Drucklegung erreichte uns noch die Nachricht, daß die Jahrestagung des Reichskulturſenats den 65jährigen Präſidenten der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Peter Raabe mit folgendem Telegramm beglückwünſchte: „Alle Mitglieder des zu ſeiner Arbeitstagung verſammelten Reichskulturſenats übermitteln Ihnen zu Ihrem heutigen 65. Geburtstag die aufrichtigſten und herzlichſten Glückwünſche. Wir gedenken an dieſem Tage Ihrer großen Verdienſte, die Sie ſich als Präſident der Reichsmuſikkammer, ſowie als Mitglied des Reichskulturſenats um das deutſche Kunſtleben, beſonders um die deutſche Muſik, erworben haben. Heil Hitler! gez. Reichsminiſter Dr. Goebbels".

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Kurdirektion Bad Orb ſchreibt auf Grund der lebhaften Anteilnahme an ihrem diesjährigen Wettbewerb auch für das Jahr 1938 wieder einen Wettbewerb für gute Unterhaltungsmuſik aus.

Für das im Jahre 1939 in Hannover ſtattfindende große Niederſächſiſche Sängerfeſt wurden ſoeben die erſten Vorbeſprechungen abgehalten. Im Mittelpunkt des Feſtes ſoll ein Singen mit dem Leitgedanken „Wo die Weſer

Vorzügl. Musikinstrumente, praktisches Zubehör haltbare Saiten.
Ansichtssendungen, Probesendungen
C. A. WUNDERLICH, Siebenbrunn (Vogtl.) 183. Gegr. 1854
Kataloge frei.

seit 1868 NEUPERT Das Zeichen der Qualität
Cembali - Klavichorde
Spinette-Hammerflügel
· historisch klanggetreu ·
Verlangen Sie bitte Angebot von
J. C. NEUPERT
Werkstätten für histor. Tasteninstrumente
BAMBERG * NÜRNBERG

rauscht“ stehen, das von vier Sängerkreisen getragen wird. Da es für die Durchführung dieses Gedankens aber noch an geeigneter heimatlicher Chorliteratur fehlt, wird in Gemeinschaft mit der Reichsschrifttumskammer ein Preisausschreiben für geeignete Liedtexte und Vertonungen von mittlerer Schwierigkeit hinausgegeben.

VERLAGSNACHRICHTEN

Unser diesjähriges Weihnachtsheft ist wieder durch eine Reihe von Prospekten wertvoll bereichert: So zeigt der Insel-Verlag Leipzig in einem reichhaltigen Verzeichnis seine große Auswahl an Geschenkbüchern an. — Zum 100. Geburtsjahr Cosima Wagners bringt die Verlagsbuchhandlung Philipp Reclam jr. Leipzig ein umfassendes Lebensbild der „Meisterin von Bayreuth“ von Millenkovich-Morold, dem Verfasser des Aufsatzes „Die Meisterin“ im gegenwärtigen Heft. — Ein reizvolles Geschenk für jedes musikfrohe Haus ist das soeben im Verlag G. Freytag, Berlin-Leipzig neu erschienene und in einer Beilage angezeigte Werk „Von Musikern und Musik“. — In einem wirkungsvollen, bebilderten Prospekt weist das Instrumentenhaus A. Förster, Löbau auf seine Neuschöpfungen hin.

Neue Piper-Drucke zeigt eine Beilage des Verlages R. Piper-München an. Hier interessiert den Musiker und Musikfreund vor allem das in die Sammlung neu aufgenommene bekannte Beethoven-Gemälde des Wiener Malers Ferdinand Georg Waldmüller aus dem Besitz des Verlagshauses Breitkopf & Härtel, das Richard Wagner einst als das beste Beethoven-Bild bezeichnete. Piper hat hier seine Kunst der originalgetreuen Wiedergabe einem besonders schönen Stück zugewandt, das unserem Leserkreis noch kurz vor Weihnachten anzeigen zu können uns aufrichtige Freude bereitet.

Die Tochter des bekannten Gobineau- und Cherubini-Forschers Prof. Dr. Ludwig Schemann, Frau Bertha Schemann, hat soeben in der kleinen Reihe „Von deutscher Musik“ des Verlages Gustav Bosse in Regensburg eine kleine Sammlung von Briefen Cosima Wagners an ihren Vater herausgegeben, die zum 100. Geburtstag der Bayreuther Meisterin gerade recht kommt, zunächst als eine kleine Gabe für alle, die sich das Studium eines größeren Werkes versagen müssen. Die Persönlichkeit der seltenen Frau tritt aber bereits auf diesen wenigen Seiten in ihrer ungeheuren Lebendigkeit und Aufgeschlossenheit für die geistigen Regungen der Zeit so lebendig vor den Leser, daß sicher in vielen Fällen der Wunsch erst recht geweckt wird, den ganzen Lebensweg dieser Frau kennen zu lernen. Solche Wünsche befriedigt aufs schönste die soeben bei Ph. Recham jun., Leipzig, herausgekommene umfassende Cosima Wagner-Lebensgeschichte aus der Feder des bekannten Wagnerforschers Hofrat Max von Millenkovich-Morold, Wien.

Wunderschöne
Jean Baptiste Cerutti Geige
aus den Jahren 1795—1800 wegen Todesfalls zu verkaufen.
Preis 6000 RM.
Amtsgerichtsdir. **Bardili**, Eßlingen a. Neckar, Wilh. Murrstr. 137

Prof. HAVEMANN urteilt über die
„Götz“-Saiten: Götz
Ihre Saiten sind vorzüglich sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit. Berlin, 11. 4. 35

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Die beiden Festtage des Monats November, der 150. Todestag Christoph Willibald Glucks am 15. November und der „Tag der deutschen Hausmusik“ am 17. November haben, neben der selbstverständlichen Würdigung in der Fachpresse, ihren Niederschlag auch in der gesamten deutschen

Das unentbehrliche Rüstzeug

für jeden Ausübenden der Musik, Lehrenden sowie Lernenden, ist die „Hohe Schule der Musik“ das neue, unter Mitarbeit hervorragender Fachmänner und Pädagogen von Professor Müller-Blattau herausgegebene Handbuch der gesamten Musikpraxis. Das Werk gibt in neuer Methode das zur Prüfung und zum Beruf nötige Wissen und zeigt den

Weg zum Erfolg und zur Meisterschaft

Erleichterte Anschaffungsmöglichkeit!

Verlangen Sie ausführliches Angebot und unverbindliche Ansichtssendung 91 l von der Buchhdl.

ARTIBUS ET LITERIS Gesellschaft für Geistes- u. Naturwissenschaften m. b. H. Berlin-Nowawes

Tagespreſſe gefunden. Wir können daher aus der Fülle der Auſſätze nur einige der umfangreicheren Arbeiten nennen:

Paul Gerhard D i p p e l : Chr. W. Gluck (Berliner Börſenzeitung, 14. Nov.).

Dr. Konrad H u ſ ch k e : Meiſter um Gluck (Brandenburger Anzeiger, 15. Nov.).

Franz Joſef E w e n s : Ein großer Opernreformator (Germania, 14. Nov.).

Dr. Max A r e n d : Chr. Gluck (Kölniſche Zeitung, 15. Nov.).

Dr. Adalbert H e l l e r : Chr. W. Gluck (Fränkiſcher Kurier, 13. Nov.).

Dr. Ludwig K. M a y e r : Chr. W. Gluck (Völkiſcher Beobachter, Berlin, 13. Nov.).

Hans K a b o t h : Gluck, der Reformator der Oper (Breslauer Neueſte Nachrichten, 13. Nov.).

Werner O e h l m a n n : Das Geheimnis Glucks (Deutſche Allgemeine Zeitung, 14. Nov.).

Prof. Dr. Georg S ch ü n e m a n n : Haus-Volksmuſik (Germania, 14. Nov.).

Dr. Paul M i e s : Titel klaſſiſcher Kammermuſikwerke. Ein Kapitel aus der Hausmuſik (Germania, 14. Nov.).

Alfred K a r r a ſ ch : „Wo des Volkes Seele erklingt . . .“ (Berliner Lokalanzeiger, 14. Nov.).

Dr. Kurt K n o p f : „Wie treibt man Hausmuſik?“ (Weſtfäl. Landeszeitung, Dortmund, 14. Nov.).

Prof. Dr. Siegmund v o n H a u s e g g e r : „Hausmuſik — aber wie?“ (Mannheimer Tagblatt, 16. Nov.).

Dr. H. S ch n e i d e r : Volksmuſik im Dienſte der Muſikkultur (Weſtfäliſche Landeszeitung, Dortmund, 16. Nov.).

Prof. Dr. Hermann A b e n d r o t h über den Inſtrumentalunterricht (Hildesheimer Beobachter, Hildesheim, 16. Nov.):

„Ein Kernſtück des deutſchen muſikaliſchen Glaubensbekenntniſſes iſt die Überzeugung, daß die Muſik Sache des geſamten Volkes iſt. Wäre dieſer Grundſatz in der deutſchen Muſik nicht allzeit lebendig geweſen, wir könnten uns die einzigartige Erſcheinung des deutſchen Volksliedes nicht vorſtellen, auch nicht die inſtrumentale und vokale Laienmuſikpflege ſeit den Zeiten der Meiſterſinger, Schulchöre und Collegia musica — eine Tradition, auf der die individuelle Kunſt größter deutſcher Meiſter erſtanden iſt.

Heute iſt die HJ mit dazu berufen, an dieſer Grundlage zu arbeiten, und aus dieſer Erkenntnis heraus ergeht an die geſamte deutſche Jugend durch die HJ der Aufruf: „Lernt Inſtrumente ſpielen!“ In dieſen Ruf ſtimme ich freudig ein und füge hinzu: „Lernt planmäßig, vergeßt nicht täglich zu üben, nehmt das Spielen eines Inſtrumentes genau ſo ernſt wie die Ertüchtigung eures Körpers. Denkt immer daran: ohne Muſik könnt ihr nicht das werden, was euer Ziel iſt und ſein muß: ein ganzer deutſcher Menſch.“

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Founded in 1920 by

A. H. FOX STRANGWAYS

Edited by

ERIC BLOM.

The Principal Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe.

Single copis 5 shillings and three pence Post Free

Annual Subscription £ 1 Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

35 Wellington Street, Strand

LONDON W.C. 2

Die Dezemberplakette des WHW 1937/38





ZFM Archiv

C. Wagner

Geb. 25. Dez. 1837

Gest. 1. April 1930

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

104. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1937 HEFT 12

Cosima Wagner.

Zur 100. Wiederkehr ihres Geburtstages am 25. Dezember 1937.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

„Drei Menschen — und nur drei — haben im Leben Richard Wagners eine so entscheidende Rolle gespielt, daß, wenn einer oder der andere gefehlt hätte, dieses Leben eine wesentlich andere Gestaltung hätte erhalten müssen: Franz Liszt, König Ludwig und Cosima Liszt" (Chamberlain). Mit der Weimarer Uraufführung des „Lohengrin" (1850) und dem Weimarer Festspielgedanken ward Liszt der Wegebereiter Wagners; der König und Cosima aber führten das Werk zur Vollendung! Wagner an Liszt am 18. Mai 1872: „Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte; Du warst der erste, der durch seine Liebe mich adelte; zu einem zweiten, höheren Leben bin ich nun ihr vermählt und vermag, was ich nie allein vermocht hätte". So hebt Wagner die unermeßliche Bedeutung der großen Frau für sein Leben und Schaffen hervor, ohne damals noch zu ahnen, wie die Erfüllung ihrer Sendung erst nach seinem Tode die kühnsten Erwartungen weit überflügeln sollte.

Cosima kam am 25. Dezember 1837 zu Bellagio am Comersee als Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult zur Welt. Sie wurde in Paris erzogen, wo sie Wagner zum ersten Male sah, als dieser in Begleitung ihres Vaters in ihrer Wohnung „Siegfrieds Tod" vorlas. Der 10. Okt. 1853 mit dieser Erinnerung blieb stets ein heiliger Gedenktag für sie, die vom Vater zur Verehrung des Genius erzogen worden war. Aus der französischen Umwelt siedelte Cosima im Alter von 17 Jahren nach Berlin ins Haus der Frau von Bülow über, wo Hans von Bülow sie im Klavierspiel unterrichtete. Das geschwisterliche Zusammenleben und die gemeinsame Hingabe an die größten schaffenden Meister verband Cosima und Hans, so daß der Gedanke an eheliche Vereinigung ungezwungen erwuchs. Im Werbebrief an Liszt vom 20. April 1856 schrieb Hans von Bülow ahnungsvoll: „Ich schwöre Dir, daß, so sehr ich mich durch meine Liebe zu ihr gebunden fühle, ich niemals zaudern würde, mich ihrem Glücke zu opfern, indem ich sie freigebe, falls sie bemerken sollte, sich in mir getäuscht zu haben".

Auf der Hochzeitsreise im August 1857 fuhr das junge Paar nach Zürich, wo Cosima „Rheingold" und „Walküre" und die eben sich vollendende Tristan-Dichtung kennen lernte. Im nächsten Jahre reisten Bülows wiederum nach Zürich. Das Schicksal fügte es, daß unmittelbar vor der Wendung, die Wagner aus dem Asyl auf dem grünen Hügel vertrieb, die drei Frauen, die in sein Leben einzugreifen bestimmt waren, unter einem Dache beisammen weilten: Frau Minna, Frau Mathilde, Frau Cosima. Engere geistige und persönliche Beziehungen spannen sich dann im Juli 1862 in Biebrich, wo Wagner an der Vertonung der „Meistersinger" arbeitete und zu Bülows Begleitung mit Schnorr den „Tristan" einübte. In Zürich hatte Cosima tiefen Einblick in die Leiden des Meisters, in die Verlassenheit seines von den merkwürdigsten

Wechselfällen betroffenen Daseins getan; sie hatte aber auch die erhabene Größe seiner Kunst voll erkannt. Daraus erwuchs ihr die tragisch zu erkämpfende Sendung ihres eigenen Lebens, ihm als hilfreiche Freundin zur Seite zu stehen. Noch aber lag alles in dunklem Ahnen befangen.

Bei einem Besuch Wagners im Spätherbst 1863 in Berlin kam es zwischen den wahlverwandten Naturen zu einem schweigenden Geständnis: „Wir blickten uns stumm in die Augen, und ein heftiges Verlangen nach eingestandenster Wahrheit übermannte uns zu dem keiner Worte bedürfenden Bekenntnis eines grenzenlosen Unglücks, das uns belastete“.

König Ludwig berief Wagner im Mai 1864 nach München und wies ihm zunächst ein Landhaus am Starnberger See zum Wohnsitz an. An Frau Wille schrieb Wagner am 30. Juni 1864: „Meine Einsamkeit ist furchtbar. Nur wie auf höchster Bergesspitze kann ich mit diesem jungen König mich erhalten. Gestern ist Frau von Bülow angekommen“. Am 9. September: „Eine tragische Ehe; eine junge, ganz unerhört seltsam begabte Frau, Liszts wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm stehend“. Im Haus am Starnberger See, ungestört von der Außenwelt, fanden sich Wagner und Cosima in der großen unerschütterlichen Liebe. Kein Aufflackern leicht entflammter Leidenschaft, sondern die Erkenntnis eines Lebensgebotes, das Cosima jetzt vor Augen lag! Damals entstanden einige Weisen, für Kammermusik gedacht, eine Huldigung für Cosima: „Ewig war ich, ewig bin ich“. Ein wundersam schöpferisches Liebesgeheimnis enthüllt sich, indem diese Weise später in den dritten Siegfried-Akt überging und von dort wieder ins Tribschener Idyll! Wagner aber schrieb an Bülow, der noch in Berlin weilte: „Cosimas leidender Zustand ängstigt mich. Alles, was sie betrifft, ist außerordentlich und ungewöhnlich. Ihr gebührt Freiheit im edelsten Sinne. Sie ist kindlich und tief — die Gesetze ihres Wesens werden sie immer auf das Erhabene leiten. Sie gehört einer besonderen Weltordnung an, die wir aus ihr begreifen müssen.“ Am 1. Oktober widmete Wagner der Freundin ein Gedicht in Stanzen:

Die Sonne meines Lebens sah ich sinken . . .
Schon schmeichelt' ich dem ernsten Todestraum:
die Nacht im Rücken, vor mir letztes Glühen —
vorüber bald des Tages Not und Mühen!

Aber die Sonne säumt und will nicht untergehen. Der Dichter erschaut „Abendwonnepracht“.

Folgt ihr ein Tag, dann ohne Hehl und Fehlen
soll meiner Sonne sich dein Stern vermählen.

Nach dem Spruch der Nornen traten der König und Cosima gleichzeitig sorgend und geleitend in des Meisters Leben ein. Mit Wissen und Willen ihres Gatten stand Cosima in der Münchener Zeit mit ihrer angeborenen Beherrschung schwierigster Verhältnisse Wagner zur Seite. Sie schrieb für ihn Briefe, empfing Besuche, bewirtete Gäste, besorgte den weitläufigen Verkehr mit Theater und Öffentlichkeit. Sie nahm ihm die Last beschwerlicher Pflichten und zeitraubender Geschäfte ab, um ihn für die künstlerische Arbeit zu befreien. Sie besaß alle Voraussetzungen dazu: Wissen, Bildung, Verstand, Klugheit, Menschenkenntnis, Sicherheit des Auftretens, feinsten Takt, edle Frauenwürde und weiblichen Zartsinn. Mit solchem tiefstem Herzensempfinden verband sie die Eigenschaften der großen Dame von wahrhaft königlicher Haltung, so wie sie nach des Meisters Tod als Herrin von Bayreuth in leitender verantwortlichster Stellung sich bewährte. Wagner empfahl sie dem König als „seine wunderbare, innig vertraute Freundin“. Und der König begann bald einen ausgedehnten Briefwechsel mit ihr, wo wir bewundern, wie klug sie auf seine Gemütsverfassung einging, feinfühlig und zartsinnig ihn zu lenken wußte und dabei immer nur dem Gedanken Wagners diente. Wenn Gegensätze sich bemerkbar machten, vermochte sie oft zu vermitteln. Der König fühlte die bezwingende Macht, die von ihr ausging; je härter das Leben ihn bedrängte, desto mehr hatte er das Bedürfnis, seine Gedanken vertraulich mit ihr auszutauschen.

Der Münchener Königstraum mit Sempers Festspielhaus am Isarufer scheiterte am Unverständnis der Umgebung. Am 10. September 1865 mußte Wagner die Stadt verlassen und wieder ins Elend fahren. Die Sehnsucht nach einer Zufluchtsstätte, aus der er nicht mehr vertrieben

werden konnte, hatte ſich auch im Haus an der Briennerſtraße, das der König ihm ſchenkte, nicht erfüllt, ſo wenig wie einſt im Züricher Aſyl. Wagner ſchien, wie Frau Weſendonk einmal mit einem Worte Walters von der Vogelweide ihn nannte, ein „freudehelfeloſer Mann“. Aber trotz aller Not blieb ihm die Frau treu, von der er ſpäter ſagte: „Sie wußte, daß mir zu helfen ſei, und hat mir geholfen“. Über die notwendig gewordene Löſung ihrer Ehe äußerte ſie ſich ſelber am 17. Juni 1869 zu Hans von Bülow: „Es war ein unerhörtes ſchickſalvolles Muß, das hier gebot und gegen das es keine Einwendung gab. Denn jede Einwendung hätte zum Unheil führen müſſen und das große Lebenswerk Wagners wäre unvollendet geblieben.“ Was ſie dabei erlitt, ſprach ſie hernach bei Beurteilung ähnlicher Umſtände in Bezug auf die Fürſtin Wittgenſtein aus, der auch nicht erſpart blieb, daß ihr „in troſtloſen Augenblicken Zweifel an ihrer Beſtimmung aufſtiegen, wie ſie jedem großen Menſchen verhängt werden, der es wagt, feſte Bande zu gunſten eines höheren Berufes mit heiligem Mut zu löſen“.

Ihr nächſtes Amt war, dem ruhebedürftigen „helfeloſen“ Manne in Tribſchen die „Inſel der Seligen“ zu bereiten und ihn endlich nach Bayreuth zu geleiten, wo „ſein Wähnen Frieden fand“. Was kein Königswille vermocht, die Rettung des Künſtlers aus dem Lebenskampf zu neuer Schaffensfreude, gelang dieſer Frau, der zum Dank das Tribſchener Idyll erklang:

Es war Dein opfermutig hehrer Wille,
der meinem Werk die Werdeſtätte fand!

Als der Münchener Feſtſpielgedanke unmöglich geworden war, galt es, nach einem andern Ort Umſchau zu halten. Am 5. März 1870 erinnerte ſich Coſima, daß Wagner in ſeinem Lebensbericht von der Durchreiſe im Jahr 1835 einen freundlichen Eindruck an Bayreuth bewahrte. Sie ſchlug im Konverſationslexikon nach, um ſich über die Stadt zu unterrichten: „Zu unſerer Freude laſen wir darin ein prachtvolles altes Opernhaus angeführt“. Dieſes Haus, das heute wieder in aller barocken Pracht neu erſtand, war freilich nicht fürs Feſtſpiel geeignet. Aber dank Coſimas Anregung lenkte es die Aufmerkſamkeit Wagners auf Bayreuth. Als nach dem Kriege 1871 die Vorarbeiten zum künftigen Feſtſpiel begannen, als im Verlauf oft unüberwindlich dünkende Hemmniſſe auftauchten, wußte die Tochter des weltgewandten, welterfahrenen Liſzt Rat und Tat zu ihrer Beſeitigung. Und doch ſchrieb Wagner am 29. Sept. 1882 an Neumann: „Meine Bayreuther Schöpfung wird vergehen und zwar mit meinem Tode; denn wer in meinem Sinn ſie fortführen ſollte, iſt und bleibt mir unbekannt und unerkenntlich“.

Am 17. Februar 1883 nachmittags 3 Uhr traf der Zug mit des Meiſters Leiche aus Venedig in München ein. Der Abgeſandte des Königs überbrachte einen Brief, der die Worte enthielt: „Wie liebe ich Sie um der ſtarken Liebe willen, die Sie ſo unerſchütterlich treu Ihm, dem Unvergeßlichen, geweiht und Ihm das Leben verſchönt und zu einem glücklichen geſtaltet haben“. Frau Wagner, ſchwer leidend, den Tod erhoffend, blieb auf der ganzen Fahrt für jedermann unſichtbar. Hans von Bülow ſandte ihr die Mahnung: „Soeur, il faut vivre“. Am 20. Februar meldete Joukowsky an Liſzt: „Ich glaube, daß ſie ſich darein gefügt hat, zu leben“. Und dieſer Entſchluß bedeutete die Erfüllung des Feſtſpielgedankens in ſeinem ganzen Umfang. Nach zwei Jahren der Trauer richtete ſich Coſima zum Lebenswillen und zur Schaffenskraft auf, indem ſie 1886 mit der Verwirklichung des von Wagner entworfenen Planes, alle Werke vom „Holländer“ ab nach Bayreuth zu überführen, begann. Sie beſaß, wie die Künſtler, am ſchönſten Anna Bahr-Mildenburg, in ihren „Erinnerungen“ (1921) ihr zugeſtanden, die dämoniſche Begabung für die Bühne und war, wie niemand ſonſt als der Meiſter ſelbſt, imſtande, die Zeichen des Tonbuches zu Gebärde und Ausdruck umzuſetzen. Wenn gefragt wurde, warum ſie erſt nach Wagners Tod ihre ſchöpferiſche Begabung für die Spielleitung betätigte, und nicht ſchon vorher bei den Aufführungen mithalf, wies ſie ſolche Fragen mit den vielſagenden Worten ab: „Da diente ich“. Jetzt aber waltete ſie als Meiſterin von Bayreuth ihres Amtes und ſchuf den Vortragsſtil, der nach Wagners eigenem Zeugnis beim „Ring“ 1876 noch geſucht, beim „Parſifal“ 1882 gefunden ward. Der „Bayreuther Feſtſpielführer“ von 1937 bringt eine Reihe von Arbeiten, an der Spitze einen Beitrag von Daniela Thode-v. Bülow, woraus erhellt, was wir Bayreuther Dramaturgie nennen mögen: die Schöpfung des vorbildlichen Vortragsſtiles für die Werke. Neben den Aufgaben des jeweiligen Feſtſpieles

bedachte Cosima aber auch die Zukunft, indem sie nicht nur Sänger und Darsteller, sondern auch Lehrer und Leiter heranbildete. Ihre wichtigste Aufgabe erblickte sie darin, ihren Sohn zum Leiter der Spiele zu erziehen, so daß sie bei ihrem Rücktritt 1908 beruhigt die Oberleitung Siegfried anvertrauen durfte, von dem einst der Vater geschrieben: „Er wird meine Werke der Welt erhalten". Als die Berliner Hochschule 1910 diese wahrhaft einzige Frau unter ihre Ehrendoktoren aufnahm, verkündete der Dekan in feierlicher Sitzung, daß „sie alles, was ihr Gemahl festgesetzt und geweiht hatte, mit heiliger Gewissenhaftigkeit (religiosissime) pflegte und verteidigte, so daß heute alle Völke zur Weihestätte deutscher Kunst wallfahrten".

Was Cosima für Wagner und sein Werk unternahm, trug das Gepräge ihrer Eigenart, wobei vieles in neue Beleuchtung rückte, manches auch als wesenlos verschwand, was zuvor bedeutungsvoll erschien. „Mein Leben", vom König gewünscht, entstand unter ihrer Mitwirkung; sie führte als Fortsetzung dazu von 1864 ab genaue Tagebücher über alle Vorkommnisse und Gespräche bis 1883. Die „Gesammelten Schriften" verdanken wir, wiederum nächst dem König, Frau Cosima. Das Archiv von Wahnfried, das, so bedeutend wie das Weimarer Goethe-Archiv, einst die Grundlage der Forschung sein wird und bereits heute wertvollste Veröffentlichungen darbot, ist ihre Schöpfung. Sie war eine ausgezeichnete Briefschreiberin. Aus allen Urkunden spricht ihre große, vornehme und gütige Persönlichkeit; so in den Briefen an den König, im Briefwechsel mit Chamberlain, in den Briefen an Schemann usw.

Die Frau von Tribschen und Wahnfried, die Hüterin des Grales und Meisterin von Bayreuth — hierin liegt alles, was Cosima für Richard Wagner bedeutet: Zuflucht aus den Stürmen des Lebens, Vollendung der größten Werke („Meistersinger", „Ring", „Parsifal") und des Bayreuther Festspiels.

Die letzten Jahrzehnte stiller Zurückgezogenheit in Wahnfried, das sie seit 1914 nicht mehr verließ, bilden den feierlichen Ausklang ihres Lebens. Von ihrem Zimmer schweifte der Blick täglich über den Garten zum Grabe des Meisters. In einer Mondnacht am 14. März 1873 hatte er sie zum damals im Bau befindlichen Hause geführt und ihr die Stätte gezeigt, wo nach seinem Wunsche die Gruft, in der sie beide beieinander ruhen sollten, gemauert wurde. Sie schrieb in ihr Tagebuch: „Ernste heitere Stimmung, ungetrennt, ewig einig!"

Die Meisterin.

Zum 100. Geburtstage Cosima Wagners.

Von Max Morold, Wien.

Es ist üblich geworden, Cosima Wagner die Meisterin zu nennen. Aber nicht bloß deshalb, weil sie die liebende und verstehende Gattin des Mannes war, den seine Freunde und Jünger schon zu einer Zeit den Meister nannten, als seine Meisterschaft von der Welt noch heftig bestritten wurde. In der Frau des Meisters kurzweg die Meisterin zu sehen, wie beim Handwerk, das wäre doch recht gedankenlos-äußerlich und beinahe eine Herabwürdigung des Meisternamens, wenn diese Frau nicht auch imstande war, nach dem Tode des Meisters seine Werkstatt zu leiten, sein Werk fortzuführen, und wenn sie nicht den vollen Befähigungsnachweis dafür erbringen konnte. Bei Cosima Wagner ist dies im höchsten Maße der Fall gewesen. Das Schaffen Wagners war nicht nur durch seinen Tod beendet, sondern auch schon bei seinen Lebzeiten in sich abgeschlossen: nach dem „Parsifal" können wir uns eine Weiterentwicklung seines Stiles und seines geistigen Strebens nicht mehr vorstellen. Wagner hatte gesagt, was er zu sagen berufen war; er hatte der Welt eine neue Kunst geschenkt und dem deutschen Volke seine echte, alte Weltanschauung wiedergegeben; er hatte nicht nur in der Geschichte der Tonkunst oder der Bühnenkunst, sondern in der des deutschen Denkens und Wollens eine Umwälzung hervorgerufen und einem beginnenden hoffnungsvollen Zeitabschnitte seinen Namen gegeben. Um nun weiter zu wirken, um an der Zukunft mitzuarbeiten, um immer wieder die heraufkommenden Geschlechter zu seiner tiefen Schau und seinem kühnen Willen zu erziehen, und um zu diesem Endzweck vor allem die Werke in ihrer reinen, unverfälschten Gestalt lebendig zu machen und ihnen ein Dauerleben zu sichern, dafür hatte er sein Bayreuth errichtet; diese Aufgabe hat Bayreuth auch heute noch zu erfüllen. Die dort aufgestellten Vorbilder sind für

unser Volk ebenso bedeutsam, wie die Wagnerschen Werke für die Kunstbetrachtung. Diese letzte Vollendung seines Daseins war dem Meister aber nicht mehr gegönnt. Er starb, noch ehe Bayreuth gefestigt war, und ohne zu wissen, ob und wie sich das von ihm gewagte Unternehmen, das die Welt damals nur als Widerspruch und als Herausforderung empfand, in ihr behaupten würde. Nicht nur der Bestand der Festspiele an sich schien bedroht. Auch künstlerisch war das Ziel noch lange nicht erreicht und das schon gegebene Beispiel konnte vergessen werden, konnte der Verwahrlosung und Entstellung anheimfallen, konnte in sein Gegenteil: zur Mode und zum guten Geschäft entarten. Und das, was wir heute unter dem Namen Wagner begreifen, wäre überhaupt nicht mehr vorhanden! Die Werke sind kaum die Hälfte von ihm. Was aus ihnen werden kann, wenn sich die Spekulation und der Snobismus ihrer bemächtigen, das haben wir in den letztvergangenen Jahrzehnten oft und oft schaudernd erfahren müssen. Daß sie nun aber doch in ihrer vollen Größe, ihrem echten Stil unzerstört und unzerstörbar geblieben sind und daß auch das Ideal einer selbstlosen, dienenden Kunstübung, wie es Wagner in der Seele trug, verwirklicht worden ist und als Leuchte für jede Art sittlicher Betätigung weithin mahnend und befeuernd gewirkt hat, das verdanken wir Cosima Wagner.

Will man dieser großen Frau gerecht werden und mit ihrem Andenken den rechten Sinn verknüpfen, so muß man von zwei Sendungen sprechen, die ihr aufgetragen waren und in deren Erfüllung sie sich bewährte. Die erste Sendung war die im Leben Wagners. Das Schicksal selbst hatte sie vorbestimmt zu seiner Gefährtin, seiner Mitkämpferin, seiner notwendigen Ergänzung. Als Tochter Franz Liszts aus dessem stürmischen Liebesbunde mit Gräfin Marie d'Agoult hatte sie schon ein Gemüt und einen Geist ererbt, die sie empfänglich machten für das Neue und Gewaltige in der Kunst und im Menschentume Richard Wagners. Doch Liszt war ja auch der begeisterte Freund dieses Mannes und der ebenso unerschrockene wie unermüdliche Streiter für seine Werke und Ziele. Man kann sich denken, daß Cosima Liszt auch ohne solche nahe Verbindung eine der frühesten Wagnerianerinnen geworden wäre; und man kann sich noch leichter vorstellen, daß sie auch ohne Wahlverwandtschaft, nur durch den väterlichen Einfluß und durch persönlichen Umgang, in den Bannkreis Wagners geraten wäre. So aber war beides vereint: die sich ihm nähernde Geistesrichtung und die aufnahmsbereite Seelenstimmung. Dazu kam als Drittes und Allerwichtigstes die von den Verhältnissen unabhängige, auch der Gegensätze nicht achtende fraglose weibliche Liebe, die sich schon bei den ersten Begegnungen Cosimas mit Wagner mächtig in ihr entzündete. Daß die Liebe allein keine Gewähr für einen unzerreißbaren Bund bietet, das hatte die Trennung Liszts von Marie d'Agoult erwiesen. Cosimas Leben jedoch stand völlig im Zeichen Wagners. Als die kaum Achtzehnjährige sich mit Hans von Bülow verlobte, war ihr innerer Beweggrund einzig und allein die Sorge um Wagner und der Wunsch, ihm tatkräftig Hilfe zu leisten — freilich vorerst in der eigentümlichen Tarnung, daß sie eben nur dem streitbaren Bülow, dem leidenschaftlichsten Vorkämpfer des schon erkannten Meisters, helfend beistehen wollte. Als dann die noch nicht Zwanzigjährige auf der Hochzeitsreise, die sie alsbald nach Zürich zu Wagner führte, diesem zum zweitenmale gegenüberstand und ihn erst ganz als Menschen und Künstler kennenlernte, da war ihr Schicksal entschieden: ihre bis zur Unfreundlichkeit sich steigernde Befangenheit im zwanglosen täglichen Verkehre war nichts anderes als eine Art Liebeserklärung — wenn auch sie selbst sich der aufflammenden Neigung noch nicht bewußt war und vor allem darunter litt, daß sie dem erwählten Gatten gegenüber nicht mehr unbefangen war. Ein Jahr später waren Bülows wieder in Zürich und wurden Zeugen der aufregendsten Vorgänge. Wagners Ehe mit Minna Planer war längst innerlich unhaltbar geworden; die von ihm verehrte Mathilde Wesendonck, die ihn geistig anregte, künstlerisch befruchtete und sein Gemüt in Wallung versetzte, hatte ihm ein seelisches Gleichgewicht und die vornehme Gönnerschaft Otto Wesendoncks den nötigen äußeren Halt verliehen; jetzt aber standen beide Frauen, Minna und Mathilde, einander feindselig gegenüber und es geschah das Unausweichliche: Wagner mußte von neuem fliehen, sein Schweizer Asyl verlassen, er war wieder heimatlos — noch immer verbannt aus dem deutschen Vaterlande, noch immer gebrandmarkt als Revolutionär, im offenen Kampfe gegen die herrschenden Kunstzustände, gepriesen und gefeiert von einer treuen Gemeinde, deren

Häupter Lifzt und Bülow waren, fonft aber befehdet, bezweifelt, verlacht und aller ficheren Grundlage für fein bürgerliches Dafein beraubt. Wenn je ein romantifch veranlagtes Frauenherz fich berufen fühlte, einem gehetzten und bedrohten edlen Manne zur Retterin und Befreierin zu werden, hier war diefer Fall gegeben. Das tatfächliche Unvermögen, den Knoten zu entwirren, und die feelifche Unmöglichkeit, dem Hilfsbedürftigen auch nur den inneren Troft zu fchenken, der hier nicht ohne Verfündigung an der Ehe mit Bülow denkbar war, trieben Cofima bis zur Abficht des Selbftmordes.

Das nächfte Jahrzehnt ift ausgefüllt mit Kämpfen und Abenteuern. Wagner weilt in Venedig und in Paris, erleidet die fchwere Niederlage des Parifer „Tannhäufer", darf endlich deutfchen Boden betreten, erlebt in Wien Triumphe und Enttäufchungen, kommt nicht zur Ruhe, fühlt trotz wachfendem Ruhme den Boden unter feinen Füßen immer mehr wanken. In derfelben Zeit wird feine Freundfchaft mit Bülows immer enger und unlöslicher. Hans hat den Klavierauszug zu „Triftan und Ifolde" fertiggebracht und ift mit diefem außerordentlichften Werke des umftürzenden Genies wie auch mit dem halbvollendeten „Ring" und den werdenden „Meifterfingern" fo vertraut wie kein anderer. In ftetem Gedankenaustaufch und häufigem Beifammenfein wird er zu dem mufikalifchen „zweiten Ich" des von ihm vergötterten Übermenfchen, der ihm felbft diefen ehrenvollen Titel verleiht. Aber auch Cofima ift Teilnehmerin und Mitwifferin ihrer gemeinfamen Arbeiten, Pläne und Hoffnungen und es kommt der Tag, an dem fie und Wagner einander wortlos die tieffte Liebe geftehen oder eigentlich mehr als das: eine Zufammengehörigkeit, eine Seelen- und Schickfalsgemeinfchaft, die entfcheidend ift für das Leben. Noch bleibt es aber beim wortlofen Geftändnis und bei der gewollten Entfagung. Bald darnach tritt der große Umfchwung in Wagners Laufbahn ein, die märchenhafte Wendung, daß ein König einen Künftler zu fich beruft, um ihm alles zu gewähren: nicht nur den bürgerlichen Wohlftand, fondern auch die Verwirklichung feiner ausfchweifendften künftlerifchen Pläne. Wagner in München wäre trotzdem unvermögend, in Ruhe zu fchaffen und daneben auch für die ftilgerechte Aufführung feiner Werke zu forgen, wenn er nicht Bülow hätte. Auch diefer wird von Ludwig II. berufen. Mit Weib und Kindern fiedelt er von Berlin nach München über. Und es gefchieht das Unausbleibliche: Wagner und Cofima werden mit Leib und Seele eins, allen Gefahren der Außenwelt und allen Gewiffensnöten trotzend, im Zwange ihrer Beftimmung, in Erfüllung des auferlegten Schickfals. Was nun folgt, das ift ein Drama ohnegleichen. Die Gunft des Königs bringt Wagner neues Unheil: Neid und Gegnerfchaft ringsum, die Politik bemächtigt fich der Kunft, Klatfch und Verleumdung überfallen meuchlings den Künftler, und feine Gehilfin und Mitarbeiterin Cofima, die ihm einen großen Teil des Verkehres mit der Kunftwelt, mit der Öffentlichkeit, felbft mit dem Könige abnimmt und dabei das Erbteil ihrer Eltern, ihre geiftigen, fchriftftellerifchen und — diplomatifchen Fähigkeiten, zur Meifterfchaft ausbildet, fie fchlichtet manches und fördert vieles, aber fie ift zugleich ein Gegenftand der Verwunderung, des Hohnes und der Schmähfucht. Wagner muß auch München verlaffen und zum zweitenmale wird ihm ein Afyl in der Schweiz, in Tribfchen bei Luzern, das jetzt die Frau mit ihm teilt, die ftolz und mutig Haß und Verkennung auf fich nimmt, wenn fie nur dem Manne, der ihrer bedarf, fchirmend und hütend nahe fein kann. Ihrem häuslichen Walten und ihrer weiblichen Hingebung verdankt der Meifter endlich Ruhe, Frieden und erneute Kraft. Ihr verdankt er den Sohn und Erben. In diefer Zeit offenbart Bülow feine menfchliche Größe. Er weiß alles und will nichts wiffen; er betäubt fein Gemüt und überfpannt feine Nerven; er möchte weder die Frau noch den Freund verlieren und ihm graut vor einem Leben ohne Inhalt, vor einem Bülow ohne Wagner. Wie ein Riefe kämpft er für den Genius des Jahrhunderts und als ein Ritter ohne Furcht und Tadel für den Ruf und die Ehre feiner Frau. „Triftan und Ifolde" und „Die Meifterfinger" unter feiner Leitung in München werden zu Großtaten in der Gefchichte der deutfchen Oper. Damit hat er das Letzte vollbracht. Er flieht aus München und in einem herrlichen Briefe, der fchönften Huldigung, die je ein Weib empfangen, gibt er Cofima frei. Diefe aber muß — nach dem geltenden Rechte — noch die Demütigung eines die „Schuldige" belaftenden Scheidungsverfahrens auf fich nehmen. 1870, im Jahre der Gründung des neuen deutfchen Kaiferreiches, wird fie die rechtmäßige Gattin Richard Wagners.

Was ſie dieſem ſchon in München und Tribſchen geweſen, das wird ſie nun vollends als „Markgräfin von Bayreuth", die Mittlerin zwiſchen dem Künſtler und der Welt und der Schutzgeiſt ſeines Hauſes. Bis zum jähen Ende in Venedig begleitet ſie jeden ſeiner Schritte, bewacht ſie jeden ſeiner Atemzüge, erlebt ſie ſein Schaffen und Wirken als die vertrauteſte Freundin, als die Einzige, die ihn ganz verſteht und vor der er kein Geheimnis hat. Das ſeltſame Wort, das er an ſeinem Todestage geſprochen haben ſoll — „alle fünftauſend Jahre glückt es!" — bezog ſich jedenfalls nicht nur auf ſeine Kunſt und auf Bayreuth, ſondern auch auf den Liebesbund mit Coſima. Wäre dieſe zugleich mit Wagner geſtorben oder wäre ſie ihm, wie es ihr erſter, heißeſter Wunſch war, alsbald ins Grab gefolgt, ſie würde dennoch in der Geſchichte weiterleben, als die ebenbürtige Gattin und die tätigſte Genoſſin eines der Allergrößten, als die Frau, die einen Unſterblichen glücklich machte und der wir die „Meiſterſinger", den „Ring", den „Parſifal" und Bayreuth mit zu verdanken haben. Das war ihre erſte Sendung. Die zweite fiel ihr nach dem Tode des Meiſters zu. Bayreuth wankte; ſie hat es gefeſtigt. Die rechte Darſtellungsform für einen großen Teil der Wagnerſchen Werke war vom Meiſter, im vergeblichen Kampfe mit dem landläufigen Opernweſen, nur erſt geſucht und verlangt worden; ſie hat ſie gefunden. Freilich auch nur als Vorbild, als ein ſchwer zu erreichendes, ſelten verwirklichtes Ideal, das immer neu erobert und bezwungen werden muß, wozu eben Bayreuth da iſt. Dieſe doppelte Aufgabe der Gewinnung des künſtleriſchen Stiles und der fortwährenden Behauptung einer außerordentlichen ſeeliſchen und geiſtigen Kraft im Weiterſchreiten auf dem einmal betretenen Wege — dieſe Einheit des Künſtleriſchen mit der Macht der Perſönlichkeit und ihrer Einwirkung auf die Menſchen und Zuſtände, wofür bisher nur Wagner ein Beiſpiel gegeben hatte — das war etwas, was man einer Frau nicht zugetraut hätte, und die Erfüllung dieſer Aufgabe macht erſt die ganze Größe Coſima Wagners aus.

1883, im Todesjahre des Meiſters, nimmt ſie an den Feſtſpielen noch nicht teil. Aber die Klagen über die Verwahrloſung der Aufführungen dringen an ihr Ohr. 1884 ſitzt ſie ungeſehen in einem Verſchlage auf der Bühne, den Klavierauszug vor ſich, und verfolgt jeden Takt der Muſik, jede Gebärde der Darſteller mit einer Sachkenntnis und einer Urteilskraft, als ſpräche der Meiſter ſelbſt aus ihr. Die Zettel, die ſie nach jeder Aufführung dem Dirigenten zukommen läßt, die Eintragungen im Klavierauszuge, die für den Spielleiter beſtimmt ſind, enthalten ſo klare Weiſungen und ſo bedeutſame Winke, daß nicht nur niemand zu widerſprechen wagt, ſondern jeder ſich willig beugt. Von den Auszügen, die ſie im Verlaufe der Vorſtellungen benützte, ſind zwei erhalten geblieben: den einen verwahren die Töchter Julius Knieſes, des eifrigſten und verdienſtvollſten Helfers der Meiſterin, der andere befindet ſich in der Wagner-Gedenkſtätte in Bayreuth. Ebendort harren auch die Notizbücher, mit denen Coſima in den folgenden Jahren alle Proben und Aufführungen begleitete, des ſorgſamen Studiums durch Sänger und Muſiker, die beſtrebt ſind, ihre Wiedergabe des Wagnerſchen Kunſtwerks mit dem rechten Wagnerſchen Geiſte zu erfüllen. So übernahm denn Coſima die Leitung der Feſtſpiele, ungenannt vor der Öffentlichkeit und nach Möglichkeit verborgen, in Wahrheit aber einzig verantwortlich für die ganze, nie ruhende Arbeit von der erſten Prüfung der in Ausſicht genommenen Künſtler bis zur letzten Wiederholung der ſchon „eingeſpielten" Werke, an denen immer wieder gefeilt und geglättet wurde. Der Spielplan wurde allmählich, Schritt für Schritt, auf das Geſamtwerk Wagners ausgedehnt und ſo ſein letzter Wille vollſtreckt.

Mit „Triſtan und Iſolde" 1886 und mit den „Meiſterſingern" 1888 wird zunächſt das ältere Münchner Vorbild erreicht und übertroffen; aber wenn damals die allgemeine Aufmerkſamkeit zunächſt nur auf die noch unbekannten, fremdartigen Werke gerichtet war und dieſe ſich erſt durchzukämpfen hatten, ſo erſtehen jetzt die ſchon vielbewunderten Dramen in ungeahntem neuen Glanze und die Bayreuther Darſtellungsweiſe wird zu einer neuen Offenbarung der Wagnerſchen Kunſt. In noch höherem Maße iſt das der Fall, als 1891 der „Tannhäuſer" ſozuſagen entdeckt wird: aus der mehr oder weniger beliebten Oper mit ein paar hinreißenden Muſikſtücken iſt auf einmal ein erſchütterndes Drama geworden, das nun allerdings auch Widerſtände zu überwinden hat, als wäre es in der Tat ein noch unbekanntes Werk des Meiſters. Aber mit jeder Wiederholung gewinnt die neue „Auffaſſung", die nichts anderes iſt, als die genaue Befolgung der Wünſche und Vorſchriften Wagners, erhöhte Geltung. Einen kampf-

losen Sieg gewinnt der „Lohengrin" 1894 mit einer Darbietung, die man beinahe vollkommen nennen darf. 1896, zwanzig Jahre nach den ersten Festspielen, kehrt der „Ring" wieder, diesmal mit den herrlichen Kostümen Hans Thomas, des ersten großen Malers, der sein Können in den Dienst der Bayreuther Kunst stellt, aber auch mit einer ins Kleinste gehenden Erneuerung der dichterisch-musikalischen Wiedergabe, die den noch zwiespältigen Versuch von 1876 in den Schatten stellt, das ganze Werk mit dem hellsten Lichte durchdringt und dennoch von der Meisterin selbst noch lange nicht als befriedigend empfunden wird. Unablässig müht sie sich, durch immer neue Arbeit, auch mit neuen Künstlern, die Lösung dieser anspruchvollsten, beinahe übermenschlichen Aufgabe immer reiner und überzeugender zu gestalten. Was sie erreicht, ist freilich nur dadurch möglich, daß die Zeit die Werke bereits in sich aufgenommen hat, daß der rechte Stil von vielen schon geahnt wird, daß es eine ganze Reihe hochbegabter Bühnensänger gibt, die durch ihr Befassen mit den Werken auch zum Wesen der Darstellung vorgedrungen sind. Aber diese Künstler müssen zugleich fast ausnahmslos der gangbaren Oper und ihrem Stilgemisch dienen und die besten Dirigenten haben selten Gelegenheit, ihre Einsicht und ihren Willen im täglichen Betriebe gegen die Trägheit, die Eitelkeit und den Eigensinn so vieler, noch unbelehrter Künstler durchzusetzen. Wie nun Cosima eben die Darsteller zu finden weiß, die gleichsam schon ein erträumtes Bayreuth im Herzen tragen, wie sie dabei nicht ungern auf Berufskünstler verzichtet und wagemutig solche Darsteller, auch in Hauptrollen, verwendet, die vorher noch gar nicht aufgetreten sind oder nur als Anfänger gelten können, wie sie andererseits, da sie natürlich vor allem mit Leuten arbeiten muß, die mit der Bühne und den Werken schon vertraut sind, schlummernde Fähigkeiten erkennt und ausbildet und Unarten abgewöhnt, wie sie nicht müde wird, jedem seine Rolle vorzuspielen und ihn durch ihre eigene Darstellungsgabe zu dem hinzuführen, was Worte doch nur annähernd ausdrücken, wie sie aber auch mit klugen und tiefen Worten nicht spart, die beispielsweise in den erwähnten Notizbüchern von ihr festgehalten sind, wie sie endlich nicht nur die Sänger und Darsteller erzieht, was allerdings ihre Hauptarbeit ist, sondern auch dem Bühnenbilde, der Beleuchtung und allen dazugehörigen teils wissenschaftlichen, teils technischen Fragen und Forderungen die kundigste Beachtung schenkt, und wie sie außerdem den Bühnendienst und die Hausordnung überwacht, das ergibt einen obersten Spielleiter, einen Theaterdirektor, der sonst nirgends in der Theatergeschichte zu finden ist. Alle berühmten Fachmänner des Bühnenwesens, die irgendwie bahnbrechend gewirkt haben, waren, mit ihr verglichen, einseitig, „Spezialisten". Es würde auch zu weit gehen, wenn man annehmen wollte, daß Cosima auf jeder beliebigen Bühne und in allen Gattungen der Bühnenkunst das gleiche, umfassende Wissen und Können, dieselbe von einem Leitgedanken beherrschte und zusammengehaltene Vielseitigkeit hätte bewähren müssen — wiewohl ihre gelegentliche Mitwirkung bei verschiedenartigen Aufführungen in München und in Karlsruhe diese Annahme rechtfertigen könnte. Aber in Bayreuth hat sie tatsächlich „alles gewußt", wie Kniese von ihr sagte. In Bayreuth und für die Werke Wagners hatte sie dieselbe Bedeutung und verfügte sie über ähnliche Kräfte wie Wagner selbst, der sich Ludwig II. gegenüber dessen rühmen durfte, daß er zugleich Musiker, Dramaturg und dramatischer Choreg sei, „ein Ausnahmsfall, den niemand zum Maßstab für eine andere Begabung anlegen darf". Den Taktstock hat Cosima Wagner allerdings nie geführt; aber wenn Lessing den Maler in „Emilia Galotti" sagen läßt, Raffael wäre auch dann das größte malerische Genie gewesen, „wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden", so möchte man mit derselben Gedankenwendung Cosima Wagner zu den großen Dirigenten zählen. Jedenfalls war sie der Mensch, den Wagner vor seinem Tode herbeisehnte, der in seinem Sinne allen Beteiligten, „den Sängern, dem Orchesterdirigenten, dem Regisseur, dem Maschinisten, dem Dekorateur und dem Kostümier", das Richtige sagen konnte. Und in einem Punkte übertraf sie sogar den Meister: ihr persönlicher Verkehr mit den Künstlern und Hilfskräften war von feinstem Takt und von bestrickender Liebenswürdigkeit, die aber niemals der Hoheit entbehrte, von weiblichem Reiz und fraulicher Würde beseelt und vermochte die zahllosen künstlerischen und auch menschlichen Gegensätze, die doch immer wieder zutage traten, in einer Weise zu überbrücken oder aus der Welt zu schaffen, die an und für sich schon ein Sieg des Geistes über die Dinge war und ganz besonders beigetragen hat zur Festigung

Bayreuths. Die Festspiele, die ja nicht ohne die Miglieder der deutschen Opernbühnen bestehen konnten, diesen Bühnen aber auch scheinbar „Konkurrenz" machten, hatten es oft recht schwer mit den die Urlaube gewährenden Intendanten und Direktoren; von München aus sollte durch ein eigenes Festspielunternehmen Bayreuth lahmgelegt werden; die Künstler aber waren nur zu oft geneigt, den Fortgang der Spiele durch übermäßige Forderungen, unbegründetes Gekränktsein und allerlei Menschlichkeiten zu stören. In solchen Fällen hat die geübte Weltdame und erfahrene Seelenkennerin Cosima, unterstützt von der Wirkung ihrer Persönlichkeit, auch das noch ausgeglichen und gutgemacht, was der höchst umsichtige und juristisch gewandte Verwalter der Festspiele Adolf von Groß nicht verhüten konnte.

In ihrem Geist erzog sie auch den Sohn, der übrigens die wichtigsten Eigenschaften von ihr und dem Vater geerbt hatte. 1901 wurde noch der „Fliegende Holländer" dem Bayreuther Spielplane einverleibt. Dann übergab Cosima die Leitung an Siegfried Wagner, der sie bis zu seinem Tode im Jahre 1930 getreu nach ihrem Beispiel fortführte. Es erscheint uns nicht wie ein Zufall, sondern wie eine natürliche Bestimmung, die allerdings tragische Empfindungen weckt, daß er wenige Monate nach der Mutter gestorben ist. Denn beide waren eins in ihrem Tun und Trachten, beide verkörperten durch ein halbes Jahrhundert den Geist des Verewigten und Unsterblichen. Diese Wiedergeburt war nur möglich durch das Wunder der Liebe, das die Tochter Liszts nicht nur so eng und unlöslich mit Wagner verband, daß er ohne sie nicht mehr denkbar ist, sondern sie auch befähigte, an seine Stelle zu treten und den Verstorbenen gleichsam weiterleben zu lassen. Es berührt uns wie ein Geheimnis: sie wollte ihn nicht überleben, aber sie konnte es in dem Augenblicke, als er in ihr auferstanden war.

Wagner hatte einmal scherzend (und doch tiefernst) gemeint, Cosima sei ihm Senta, Elisabeth, Isolde, Brünhilde und Eva in einer Person. Wir möchten sagen, sie sei nach seinem Tode auch eine Art Gralskönig gewesen, der das Heiligtum vor allen Gefahren schützte und dem dies dadurch gelang, daß er das Heiltum, den Wagnerschen Stil, vor Entweihung bewahrte. Als Cosima, weltabgeschieden, nur mehr in ihrem Hause lebte, noch immer aber mit dem Herzen auf dem Festspielhügel weilte und ihren Sohn täglich für sein Amt segnete, wurde sie von vielen mit Titurel verglichen.

Cosima Wagner.

Unveröffentlichte Briefe.

Mitgeteilt von Dr. Erich Valentin, München.

Zu den treuesten Freunden der Bayreuther Sache, in jenem hohen Sinne, in dem Persönlichkeiten wie Chamberlain, Wolzogen und Schemann zu Wagner selbst und seinem Werk standen, gehörte auch Hans Sommer. Es ist gewiß kein Zufall, daß dieser Musiker, dessen Name — der undankbaren Welt zum Trotz — in seinem Werk und in der von klugem Weitblick gelenkten Tat der Gründung der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" lebendig bleiben wird, zu seinen engsten Wegkameraden die drei treuesten Bayreuther zählen durfte. Schon zu der Zeit, da Sommer, der 1837 in Braunschweig geboren war (also im gleichen Jahr wie Cosima Wagner), als Lehrer und später als Direktor der heutigen Technischen Hochschule seiner Vaterstadt angehörte und die Musik bis 1884, d. h. bis zur Aufgabe seines Berufs, nur in seinen Mußestunden treiben konnte, hatte er sich auf die Seite Wagners gestellt. Was ihm bisher erst noch in den Umrissen geläufig war, wurde eine sein Leben und seine künstlerische Anschauung bestimmende Gewißheit, als er in München unter Bülow den „Tristan" hörte. Vollends 1875, in dem Jahr seiner Ernennung zum Leiter der Hochschule, erschloß sich ihm die Ideenwelt des Bayreuther Gedankens, als er zu den Vorproben nach Bayreuth kam. Wagner hatte er bereits im April kennen gelernt, als dieser auf der Suche nach Mitarbeitern auch Braunschweig besuchte. Am Tage nach der Ankunft, am 13. April 1875, führte er ihn und Frau Cosima durch das Museum, wo er besonders die Niederländer seinen Gästen nahezubringen trachtete; „wie hier," so erzählt er, „große Maler auch die unscheinbarsten Dinge mit liebevoller Vertiefung dargestellt, das gereichte der feinsinnigen Frau Wagner zum

Entzücken." Wagner selbst war abgelenkt, da er sich tags zuvor über die ihm gebotene „Tannhäuser"-Probe weidlich geärgert hatte. „Ich hatte darauf", erzählt Sommer weiter, „den Vorzug, Frau Wagner — ihr Gatte war mit Abt fortgegangen — zu einem Besuche bei der Gemahlin unseres Intendanten von Rudolphi zu geleiten, bei dem dann beide abends nach der Aufführung zum Tee eingeladen waren. Wie gern hätte Wagner bei dieser Gelegenheit Künstler, deren er bedurfte, persönlich kennen gelernt. Er traf indes nur Abt an und außerdem eine mehr von Neugierde als von Teilnahme bewegte Gesellschaft, deren Konversation über das Übliche kaum hinausging, so daß auch er sich über die eben erlebte Aufführung nur auf Allgemeines zu beschränken für gut fand. Viel Gutes war ja über diese „Tannhäuser"-Aufführung vom 14. April wirklich nicht zu sagen; der Schlendrian herrschte vor, und nur an den musikalischen Kräften, allen voran Schroetter und Frl. Scheuerlein, konnte man vielfach Freude haben. Wagner zeigte sich als Diplomat und enthielt sich auch weiterhin eingehender Kritik. Nur seine Gattin sagte mir im Vertrauen: ‚Ihr Urteil über die Verstümmelung des Werkes und seine schauderhafte Inszenierung ging nicht zu weit.' Am Schlusse der Aufführung brachte das Publikum dem Meister, der sich von einer Loge des ersten Ranges aus dankend verneigte, begeisterte Huldigungen dar. In der Morgenfrühe des 14. April harrte meiner eine freudige Überraschung. Herr Eberhard Menke, der damals als begüterter Kaufmann hier lebte, wollte im oberen Saale von Schraders Hotel einen größeren Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zum Mittagessen um Richard Wagner versammeln und hatte auch mich mit einer Einladung bedacht. Als ich schon vor 1 Uhr dort erschien, gabs zunächst Verhandlungen wegen der Tischordnung. Der Intendant war natürlich nicht erschienen. Abt aber sträubte sich, den ihm bedeuteten Platz, der andere war Schroetter zugedacht, neben Frau Wagner einzunehmen. ‚Die fragt so viel', meinte er, ‚da muß der Professor hin'. Abermals ein Glücksfall für mich . . .

In Frau Wagner — sie hatte am Vormittag auch die Kupferstichschätze des Museums gemustert — lernte ich nun eine Dame von höchster Intelligenz und bestrickender Liebenswürdigkeit näher kennen, der ich bald darauf die zuvorkommendste Aufnahme und lange Jahre hindurch höchst genußreiche Stunden in Wahnfried zu danken hatte. Hochsinnig und pflichtgetreu hat die verehrungswürdige Frau sich stets ihrer großen Aufgabe gewidmet und auch noch nach des Meisters Tode sein Erbe, das Festspiel, in Treuen verwaltet und zu hohen Ehren gebracht. Schon an jener Tafel aber sagte sie prophetisch zu mir: ‚Ich komme mir vor wie ein abgehetzter Karrengaul, der sich solange aufrecht hält, als der Dienst es verlangt, dann aber zusammenbricht'."

Diese erste Begegnung mit Wagner und Frau Cosima, die Sommers freundliches Entgegenkommen mit der Übersendung der damals noch nicht veröffentlichten Partitur des „Siegfried-Idylls" belohnten, begründete eine bis zum Tode Sommers (1922) währende Verbindung mit dem Hause Wahnfried.

Voller Begeisterung über das Erlebnis der Bayreuther Proben gründete Sommer sofort nach seiner Rückkehr 1875 in Braunschweig eine Ortsgruppe des Richard-Wagner-Vereins. Daß er 1876 zu den ersten Gästen auf dem Festspielhügel zählte, ist selbstverständlich, wie es ebenso selbstverständlich für ihn war, daß er von da an, mit Ausnahme der Jahre 1894 und 1914, regelmäßig den Festspielen beiwohnte.

1884 hatte er sein Amt niedergelegt. Zunächst in Berlin, dann in Weimar und seit 1898 wieder in Braunschweig ansässig, widmete er sich nun ganz der Musik. Durch Wolzogen, der ihm die Dichtungen seiner Opern „Schloß der Herzen", „Saint Foix", „Augustin", „Münchhausen" (mit Graf Sporck) und „Meermann" schrieb, war er stets auf dem Laufenden über alles, was in Bayreuth geschah. Ob er mit Frau Cosima in ständigem Briefwechsel stand, ist unbekannt. Aber die vier erhaltenen Briefe, die bisher unveröffentlicht waren[1], bezeugen, daß auf alle Fälle die gemeinsamen künstlerischen Beziehungen zwischen Sommer und Frau Cosima nicht gelegentlichen Zufällen entsprangen. Denn der herzliche Ton, mit dem Frau Cosima

[1] Sommers ausgedehnter Briefwechsel mit Wolzogen, Schemann, Chamberlain, Strauß, Schillings, König u. a. wird in meiner demnächst im Verlag Litolff - Braunschweig erscheinenden Sommer-Biographie berücksichtigt.

Wagner das Schaffen und die aufrichtige Teilnahme Sommers am Schickfal von Bayreuth begleitete, bezeugt ein perfönlicheres Einvernehmen. Vor allem ift Sommer der mutigfte Fechter in dem „Parfifal"-Streit (1901) gewefen, in dem er tapfer Frau Cofima zur Seite ftand.

Der erfte der erhaltenen Briefe ftammt aus dem Jahre 1893. Sommer lebte in Weimar, wo er im Jahr zuvor feine Oper „St. Foix" beendet hatte. Noch vor der Aufführung, die am 31. Oktober 1894 in München ftattfand (es wäre übrigens fchön, wenn die damals begangenen Sünden einer nachläffigen Aufführung an derfelben Stelle wieder gut gemacht würden), überfandte er das Werk Frau Cofima, die ihm am 11. September 1893 von Luzern aus u. a. fchrieb:

„Lieber u[nd] werther Herr Profeffor,

Wenn auch durch Unwohlfein daran verhindert Ihnen eingehend meinen Dank auszufprechen, fo will ich Ihnen doch fagen, daß ich ‚Saint Foy' [!] herzlich begrüßt habe und daß ich den Ausdruck ‚Dilettant' durchaus in dem Sinne verftand: Einer[,] der die Sache aus Liebe zu ihr und nicht aus anderen Rückfichten betreibt.

Ein heiteres Opus kann uns recht wohltun . . . So wünfche ich Ihnen denn möglichfte Verbreitung u[nd] freue mich auf Kenntnisnahme desfelben in Bayreuth!

Ihnen, lieber u[nd] werther Herr Profeffor, danke ich auf's Herzlichfte mich in fo liebenswürdiger Weife bedacht zu haben u[nd] verfichere Sie meiner freundlichft, hochachtungsvollften Gefinnung! C. Wagner.

Meine Kinder grüßen auf das Befte!

Penfion Stutz. Luzern d. 11. Sept. 93."

Zwei Jahre fpäter konnte Sommer ihr fein neueftes Opernwerk, die nordifche Legende „Der Meermann", zufenden, die am 19. April 1896 in Weimar herauskam. Frau Cofima antwortete:

„Lieber u[nd] hochgeehrter Herr Profeffor,

Ich erhalte foeben Ihre liebenswürdigen Zeilen und den Klavierauszug der nordifchen Legende:

„Der Meermann".

Ich werde ihn nach Gardone mitnehmen u[nd] mir ihn dort von meiner Tochter vorfpielen laffen, da ich hier keinen Mufiker zur Hand habe. Ein erfter Blick den ich darein geworfen[,] hat mir fchon die mufterhafte declamation gewiefen!

So haben Sie Dank für diefe freundliche Sendung u[nd] Dank auch für die treue Gefinnung für Bayreuth, die ich wohl zu fchätzen weiß, da diefe vielmehr Charakter, Gemüth u[nd] Geift fordert als etwa das Vergnügen an: ‚Du bift der Lenz' oder am ‚Quintett' der Meifterfinger!

Mit den beften Wünfchen für Ihre künftlerifchen ernften Beftrebungen verfichere ich Sie, lieber Herr Profeffor[,] meiner vorzüglichften Hochachtung und meiner freundfchaftlichften Gefinnung! C. Wagner.

Luzern. Penfion Stutz, d. 25. Sept. 95."

Unterdeffen hatte fich Sommer gemeinfam mit Wolzogen und Ferdinand Graf Sporck an ein von köftlichem Witz überfprühtes Schelmenftück herangewagt, den „Münchhaufen", der 1898 vollendet, leider niemals aufgeführt wurde. Cofima Wagner, der er auch diefes Werk und den bedeutfamen, feine große foziale Tat des aufführungsrechtlichen Komponiftenfchutzes einleitenden Auffatz „Die Wertfchätzung der Mufik" vorgelegt hatte, bedankte fich am 19. Mai 1898:

Lieber u[nd] fehr geehrter Herr Profeffor!

Ich möchte Ihnen unmittelbar nach Empfang Ihrer liebenswürdigen Sendung meinen beften Dank dafür ausfprechen. Von Münchhaufen habe ich bereits allerhand Ergötzliches vernommen und die Namen der beiden Dichter ftehen dafür, daß fie dem Mufiker eine Menge Einfälle zugeführt haben.

Sobald ich etwas von meiner täglichen Arbeit, die gerade jetzt ziemlich ftark ift, zur Muf[f]e komme, will ich Kniefe bitten, mich mit dem Klavierauszug bekannt zu machen.

Auch für die Zusendung Ihrer Schrift „die Werthschätzung der Musik" danke ich herzlich.

Soviel ich auf den ersten flüchtigen Blick ersehe, berühren Sie manchen Übelstand unseres öffentlichen Kunstwesens. Mich freut es immer, wenn ich auf Solche treffe, die den Muth nicht sinken lassen u[nd] der Trostlosigkeit der Zustände zum Trotz Hoffnung auf eine mögliche Besserung bewahren.

Auch von Batka sah ich in demselben „Kunstwart" vorzügliche Aufsätze.

Nochmals, haben Sie Dank, lieber Herr Professor, empfangen Sie dazu den Ausdruck meiner freundlichsten u[nd] ergebensten Hochachtung. C. Wagner.

Meine Kinder tragen mir schönste Grüße an Sie auf.

Bayreuth, 19. Mai 1898.

Lasen Sie die schöne Schrift „Jakob Böhme" von Dr. Wernicke in Braunschweig? Das gehört ganz zu uns!"

Der letzte Brief führt mitten hinein in die Kämpfe um die Rechte der deutschen Komponisten. Es handelt sich um die Auseinandersetzung über die Zuständigkeit der Betreuung der rechtlichen Ansprüche der Komponisten, die mit Nachdruck von der eigens dafür von Sommer, Rösch und Strauß ins Leben gerufenen „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" verfochten wurde, wohingegen der „Allgemeine Deutsche Musikverein", dessen Vorstand Oskar von Hase angehörte, das gleiche Recht beanspruchen wollte. Man gelangte zur Einigung. Bei den Reichstagsdebatten über die musikalische Urheberrechtsfrage (1901) kam es aber zu heftigen Zusammenstößen, bei denen der Abgeordnete Richter Hases Partei ergriff. Daraufhin ging die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" mit einem Protest vor und erreichte auf dem Heidelberger Tonkünstlerfest den Rücktritt Hases.

Sommer berichtete am 22. August 1902, unmittelbar nach der Rückkehr von den Festspielen, an Frau Cosima über die Sachlage, wovon er, wie aus seinen Worten hervorgeht, ihr bereits in Bayreuth erzählt hatte. Unter Beifügung der aktenmäßigen Protokolle und des Wortlautes der Proteste setzte er ihr die zur Erörterung stehenden Fragen auseinander, worauf Frau Cosima am 27. August antwortete:

„Mein lieber u. hochgeehrter Herr Professor,

Mit vielem herzlichen [Dank] die interessante Einlage zurück. Hätte ich eine Ahnung gehabt, daß es sich so verhält, so würde ich mit Herrn von Hase hier gesprochen haben. So Gott will sind aber die Akten nicht geschlossen u. wenn das Thema wieder aufgenommen wird, wollen wir mit vereinten Kräften vorgehen.

Lebhaft bedauernd, daß Sie [,] lieber Herr Professor u. Ihre Frau Gemahlin, uns nicht abends die Freude Ihrer Gegenwart gewähren konnten, danke ich noch für Ihre wohlwohlende Beurtheilung meiner Thätigkeit u. entsende von Haus zu Haus die freundlichst hochachtungsvollen Grüße. C. Wagner.

Bayreuth, 27. Aug. 1902."

Gewiß, diese wenigen sachlichen Briefe sind denen, die Cosima mit Chamberlain und Schemann austauschte, nicht an die Seite zu stellen. Aber sie vervollständigen das Bild der Walterin des Bayreuther Erbes dahin, daß sie Zeugnis von ihrer vielseitigen Anteilnahme an allen Dingen und Geschehnissen ablegen.

Bruckner-Erlebnis.

Von Walter Schilling, Schellerhau.

„Der alte Hauptmann ist nimmer da", so ging es ein paar Tage in dem abgelegenen Walddorf von Mund zu Munde; dann war er bald vergessen, und Keiner sprach mehr von ihm. Man wußte niemals etwas mit ihm anzufangen; alle waren sich darüber einig, daß er ein ausgemachter Sonderling war, der von Zeit zu Zeit in die Stadt pilgerte, um Musik zu hören. Er kehrte manchmal erst bei Tagesanbruch zurück, mied dann noch mehr als sonst alle Menschen, saß stundenlang an seinem verbrauchten Klavier und versuchte, das, was er gehört

hatte, sich ins Gedächtnis zurückzurufen. Seine musikalischen Erlebnisse vertraute er einem Tagebuch an; es waren keine druckreifen Kritiken, die er niederschrieb; es waren kurze, überschwengliche, eilig hingeworfene Augenblicksbilder, die er niemandem zeigte. Für seine vier „Heiligen" Mozart und Schubert, Brahms und Bruckner hatte er besondere Hefte angelegt, die mit der Zeit zu stattlichem Umfang angeschwollen waren. — Eine seiner Plaudereien über Bruckner, den er abgöttisch verehrte, sei hier mitgeteilt. —

In diesem gesegneten Winter hab ich das Goethe-Wort erleben dürfen: „Das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren, und diese Anlage an so herrlichen Gegenständen Tag für Tag und Stunde für Stunde auszubilden, ist das seligste aller Gefühle" — ich habe drei Symphonieen von Bruckner gehört. Dreimal hab ich unbeschreibliche Feierstunden durch den geliebten Meister erlebt, dreimal bin ich reich beglückt worden. Jedesmal kam mir ein anderes herrliches Wort Goethes ins Gedächtnis: „In unsers Busens Reine wogt ein Streben, sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben, enträtselnd sich den ewig Ungenannten; wir heißens: fromm sein". Denn Bruckners Musik ist nicht „jesuitisch", nicht „ketzerfleischduftend", wie die armen Schreiberlinge Hanslick oder Dömpke gezetert haben, die nicht imstande waren, den hohen ethischen Gehalt der wundersamen Werke zu fühlen; sie ist fromm in des Wortes höchster und wahrster Bedeutung. Jenes Goethesche „Fromm sein" ist in die Verdeutschungsbücher eingegangen als Sinn für „Religion"; Bruckners Musik ist religiös im weitesten Sinne; sie ist nicht Künderin von Glaubensformeln oder Lehrsätzen, sie ist weihevoll und erhebend wie jede echte Kunst, von der wiederum Goethe sagt: „Die hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott!" — Noch einen andern Kronzeugen, Hebbel, will ich anführen: „Ein großer Dichter ist noch nicht derjenige, der große Kraft besitzt und Großes damit erschafft; es muß durchaus noch hinzukommen, daß dies Große auch eine Notwendigkeit für die Welt habe". Du, mein florianischer, teurer Heiliger, bist eine solche Notwendigkeit für die Welt. Die wäre um unfaßbare Reichtümer ärmer, wenn deine Werke nicht geschaffen worden wären; sie wäre öder und armseliger, wenn deine Symphonieen nicht aufgeführt würden. Die allmächtige Zeit hat für dich gewirkt; ganz allmählich wirst du anerkannt; ein großer Kreis schätzt dich, ein kleiner liebt dich von ganzem Herzen. — —

Drei Symphonieen durft ich in kurzer Zeit hören. Die „Romantische" war die erste Bruckner-Symphonie, die ich in meinem Leben gehört habe. Noch weiß ich genau, wie wundersam mich das silberne Hornthema über dem leise rauschenden Streichertremolo berührte; noch fühl ich ganz deutlich, als ob ichs gestern erlebt hätte, wie die weitgeschwungene Melodie des Adagios in mein zauberhaft berührtes Ohr, mein aufgeschlossenes Herz eindrang; noch ist mir der Eindruck gegenwärtig, den das heitere Jagdscherzo auf mich machte, den ich insbesondere von der keuschen Minne im Ges-dur-Trio des Scherzos empfing; noch heute fühl ich mein Ergriffensein durch die Gewalt des überlebensgroßen letzten Satzes. Bei jedem Hören hatte ich denselben Eindruck, und meine Liebe zu dem köstlichen Werke steigerte sich immer mehr. — Dann erlebte ich die furchtbar-düstere Neunte, deren erster Satz wie Weltuntergang einherdonnert; deren Scherzo nicht mehr mit Schubertscher Melodieenseligkeit und oesterreichischem Landschaftsgefühl erquickt, das vielmehr wie ein schreckhaftes Gemälde voller Fratzen vorüberjagt, die an Grünwaldsche Gebilde erinnern, das selbst im Trio nicht Ruh und Frieden schenkt, das wie ein Spuk vorüberzieht. Und der Schwanengesang des Meisters, das Adagio, hat nichts Irdisches mehr an sich. „Abschied vom Leben" steht an einer Stelle geschrieben; das ist Musik, ähnlich den frommen Gesichten, wie sie mittelalterliche Meister geschaut haben. — — — Mein liebster Liebling aber ist die siebente Symphonie, die mir wiederum zu hören vergönnt war. Tag und Nacht klingen mir die herrlichen Themen in Ohr und Herzen wieder! Domhaft stolz wölbt sich das weitgespannte, erste Thema in die Höhe; eindringlich spricht das zweite zum Gemüt; prachtvoll und groß gestaltet sich der Verlauf des ganzen ersten Satzes. Der polternde Humor des Scherzos hat immer noch etwas Florianisches an sich; ist es vielleicht ein Sommerfest in dem hochragenden Stift an der Donau? Ist das Trio noch eine leise Sehnsucht nach Weibeswonne, die der entsagungsvolle Meister nie gekannt hat? Welch ein lebenbejahender, zuver-

ſichtlicher Satz iſt der letzte! Fürwahr, ſolch einen Finalſatz konnte nur ein Meiſter ſchaffen, der ſich in hohen Gefilden weihevollſter Art, in drei Sätzen, wie die voraufgegangenen, gekräftigt hat. In drei Sätzen — die Krone des ganzen Werkes, ja vielleicht aller Brucknerſätze nenn ich zuletzt: Das Adagio. Hätte der Meiſter nur den einen Satz geſchrieben, man müßte ihn lieben und verehren. Wie zerknirſcht trägt er ſein Anliegen vor! Das iſt fürwahr ein Ringen des Gläubigen mit ſeinem Gott: Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn. Tröſtlich, verheißungsvoll wird dem Sucher Antwort; er muß aber weiterkommen, er muß einen Blick ins Allerheiligſte tun. Deswegen beginnt das heiße, inbrünſtige Flehen von neuem, jetzt womöglich noch dringlicher. Und die Antwort iſt zuverſichtlicher; ſo troſtreich, daß der Meiſter zu einem dritten Anruf ſich aufrafft. Jetzt iſt ihm die Gewißheit geworden, daß er erhört wird. Wie Weihrauchwolken ſteigen die Geigenfiguren empor; das ganze Orcheſter iſt in einer unbeſchreiblichen Verzückung. Immer herrlicher wölbt ſich der Wunderbau dieſes Satzes in die Höhe, immer feierlicher entfaltet das Orcheſter ſeine Klangwunder, und nun, in dem furchtbar-ſchönen Augenblick, wo Beckenſchlag und Triangelglitzern die unerhörte Steigerung krönen, öffnet ſich dem Meiſter der Himmel, und er ſieht ſeinem Gott ins Angeſicht. Demütig verharrt er in ſtiller Wonne; das Orcheſter klingt in einem langen Cis-dur-Akkord aus.

Der Orcheſterklang iſt das herrlichſte muſikaliſche Wunder! Irgendwo hab ich geleſen, es ſei kein Kunſtgenuß möglich ohne die Fähigkeit der Selbſttäuſchung. Das mag für jeglichen Kunſtgenuß gelten, nur nicht für den des Orcheſterklanges. Da iſt keine Selbſttäuſchung nötig, da iſt ſie gar nicht möglich; denn anſpruchslos, wie ein Naturgebilde, ohne Abſichten und Aufdringlichkeiten, nur um ſeiner ſelbſt willen iſt der Orcheſterklang da — eine Rieſenorgel mit unzählbaren Regiſtern, ein Chor von unerhörter Vielſtimmigkeit, ein Klangzauberer von unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und unbegreiflicher Vielſeitigkeit. Seit Jahrhunderten bemüht man ſich vergebens um eine erſchöpfende Erklärung des Begriffes „Schönheit". Ich ſchlage vor: „Der Orcheſterklang iſt die Schönheit". — Goethes alter Souffleur im „Wilhelm Meiſter" iſt bei gewiſſen Stellen zu Tränen gerührt; und zwar nicht bei den eigentlich rührenden Stellen, ſondern bei jenen, „aus welchen der reine Geiſt des Dichters gleichſam aus halboffenen Augen hervorſieht". Der keuſche, reine, edle, feſtliche Klang des Bruckner-Orcheſters rührt mich jedesmal zu Tränen; ich möchte untertauchen in dem Meer von Wohlklang. Wenn an meinem letzten Lager ſolch ein Akkord erklänge wie der letzte des Adagios der ſiebenten Symphonie, dann würde ich noch einmal alle Seligkeit durchkoſten, die ich in meinem langen Leben im Orcheſterklang genießen durfte.

Schafft Lortzing-Feſtſpiele!

Eine notwendige Anregung zum hundertſten Geburtstag des „Zar und Zimmermann".

Von Erich Valentin, München.

Kein anderer als Wagner war es, der in einer Zeit, da das Anſehen Albert Lortzings durchaus ſchon geſichert war — „Lortzing wächſt im Sarge", ſagte Cornelius —, aber immer noch von wohlwollend gönnerhaftem Lächeln begleitet wurde, ſelbſt den Schritt tat, Lortzing unmittelbar neben ſich zu ſtellen, als er vorſchlug, einmal die geſchichtliche Entwicklung der komiſchen Oper auf der Bühne zu zeigen (ein Gedanke, der heute noch verwirklicht zu werden verdiente!); am krönenden Ende der von Wagner geplanten Reihe ſollten „Zar und Zimmermann" und die „Meiſterſinger" ſtehen. Wenn wir andererſeits an eine eigene Äußerung Lortzings denken, an ſein dramatiſches Bekenntnis, in dem er gerade ſeinen „Zar" Mozarts „Figaro" entſprechen läßt, dann haben wir die zuverläſſigſte Deutung der geſchichtlichen Stellung Lortzings. Sie iſt zwiſchen Mozart und Wagner.

Es beſteht immer noch das Vorurteil, das Lortzing einen lieben, braven und treuherzigen Mann ſein läßt. Mit dieſer Biederkeit wandelt er durch die Spielpläne und iſt darum gern geſehen, weil er der Kaſſe zuträglich iſt. Es iſt unendlich viel an Lortzing geſündigt worden, nicht, weil man ihn etwa nicht aufführte, ſondern weil er immer noch als zweitrangig

behandelt wird. Wir dürfen uns hier die Italiener zum Vorbild nehmen, die ihren Rossini abgöttisch lieben und seinen Buffo-Stil bis ins letzte mit der gleichen Ernsthaftigkeit ausgeführt wissen wollen, wie wir auf eine werkgetreue Wiedergabe Mozarts oder Wagners mit Recht nachdrücklichen Wert legen und in dieser Leistung unseren Stolz sehen. Warum soll das Lortzing versagt bleiben? Seien wir dankbar, daß uns dieses Genie, das die große Brücke bildet zwischen Mozart und Wagner, geschenkt wurde! Nichts läge da näher, als daß wir an seinem stileigenen Werk uns einen deutschen Aufführungsstil der komischen Oper bildeten. Wer je einmal Gelegenheit hatte, von einer italienischen Stagione den „Barbier von Sevilla“ zu hören, wird am Schluß still beiseite gegangen sein und sich gefragt haben: warum haben wir das nicht auch?

Schwer wäre es gewiß nicht. Denn dieser Stil wäre im Handumdrehen gestaltet, wenn wir unseren Lortzing so aufführen würden, wie er es vorschreibt. Dieser Meister der deutschen komischen Oper, der einen Gluck, einen Mozart und die Summe der kleinen, liebenswürdigen Singspielkomponisten des 18. Jahrhunderts zu seinen Ahnen zählen kann, ist in seinen Ansprüchen ernster und gewichtiger, als man glaubt. Mit der Primitivität des Klamauk-Witzes ist es nicht getan. Man lese einmal Lortzings Texte, die ja seine eigenen Dichtungen sind, man vergleiche, was er in seiner dramatischen Behandlung aus dem „verschollenen Mittelgut“ der Kotzebue, Cords, Vogel, Deinhardstein usw. gemacht (war es nicht so bei Mozart und Weber?) und man stelle endlich dem die Musik gegenüber, um zu erkennen, wie weit hier schon der Gedanke des Gesamtkunstwerks angebahnt ist. Lortzing war ja selbst Praktiker. Er wußte, worauf es ankam.

Nicht nur die Schlagkraft seines urwüchsigen Humors — er ist wie der gesunde und sich über die kleinen Alltäglichkeiten lustig machende Humor Bachs — bringt uns Lortzing immer wieder nahe. Man muß sich die Mühe machen, einmal dahinterzuleuchten und sich die van Bett und Baculus, die überspannte Gräfin Eberbach und ihren sauberen Herrn Gemahl, den Nachkommen Almavivas, den dicken Rocco genauer anzusehen. Sprüht da nicht der mannhafte Witz eines, der seine lieben Zeitgenossen abmalt, der über die Mendelssohnerei seiner Mitmenschen seinen Spott ergießt und über den „Staatshämorrhoidarius“, der schon die Beckmesser und Bramarbasse anprangert? Gibt es etwas Genialeres als die Billardszene des „Wildschütz“, die Singprobe des „Zar und Zimmermann“, die Verhaftung des „Casanova“? Nur Mozart und Wagner kann man dem gegenüberstellen. Auch da, wo Lortzing ernst wird — nicht nur in der „Undine“ —, schwingt die Tiefe eines ehrlichen Gefühls mit. Das berühmte Zarenlied oder Meister Stadingers melancholische Resignation — sie sind nicht so „sentimental“, wie man sie macht.

Lortzing, der seinen Kleist ebenso kannte wie seinen Claudius, der Grabbe nahe stand und Schiller liebte, der sich seine von Gefahren umdrohte Zeit mit offenen Augen ansah, steht uns gerade heute näher denn je. Wir fühlen an ihm die Frische seiner Ehrlichkeit und seines frohen Willens. Da ist nichts gekünstelt, erklügelt oder mit Problemen belastet. Trotzdem aber wäre es falsch, Lortzings Dramatik aller ästhetischen Gesetze bar erklären zu wollen. Seine „musikalischen Situationen“ sind ein Geheimnis, das nur in der großen Operndramatik, eben bei Mozart und Wagner, zu finden ist. Es ist nicht die Absicht, längst Bekanntes und oft Gesagtes zu wiederholen, aber die Forderung soll aus diesem Bekannten und Gesagten als dringliche Notwendigkeit abgeleitet werden: spielt mehr Lortzing! Das soll weniger einer Aufforderung gleichkommen, mehr Lortzing-Aufführungen aus dem Boden zu stampfen, als vielmehr der Mahnung, Lortzing so zu geben, wie er es verlangt.

Tausend sei gegen eins gewettet, daß in dem Augenblick, in dem sich ein großer Dirigent und ein ebenso anerkannter Regisseur zu Lortzing bekennen, sich allen denen, die sich noch hinter den Vorbehalten ihres „na ja!“ verstecken, Augen und Herzen öffnen. Wie schön wäre es, wenn man einmal erführe, daß sich ein Generalmusikdirektor mit seinem jüngsten Volontär gestritten habe, weil er selbst Lortzing dirigieren wolle!

Ein Lortzing-Gedenktag mahnt uns an diese Dinge: am 22. Dezember 1837 wurde „Zar und Zimmermann“ zum ersten Male aufgeführt. Wir dürfen sagen: hundert Jahre deutsche komische Oper eigenen Stils. Eine herrliche Aufgabe ist da noch zu erfüllen, die nämlich,

diesen Stil auch zu einem Aufführungsstil zu machen, so, daß wir stolz behaupten können: das ist unsere Sprache! Läge da nicht eine große Verpflichtung, nicht nur Lortzing, sondern auch dem deutschen Volke gegenüber, nahe, durch regelmäßig wiederkehrende Lortzing-Festspiele die Bedeutung dieses Meisters aus der Gesamtheit seines genialen Werks und der Mustergültigkeit ihrer Wiedergabe vor Augen zu führen? Detmold oder Leipzig, die beiden Hauptstätten auf dem Lebenswege Lortzings, wären dazu auserkoren, diese Aufgabe zu übernehmen und Lortzings eigenem Wort zu entsprechen: „feste Willenskraft und Mut zur edelen Tat erfüll' hier unsere Brust!"

Die kulturelle Bedeutung des Leipziger Thomanerchores.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Es hieße bärtige Eulen nach Pleiß-Athen tragen, wollte man noch lang und breit auseinandersetzen, welch wichtige örtliche Bedeutung der Thomanerchor im Kulturleben der Stadt Leipzig hat. Die Motetten am Freitag und Sonnabend in der Thomaskirche, die sonntäglichen Kirchenmusiken, der Weihnachtsliederabend, das Singen im jeweils letzten Gewandhauskonzert jedes Jahres, die Verwendung des Chores bei vielen festlichen, repräsentativen Gelegenheiten: all dies ist seit langem zur eisernen Gewohnheit geworden, weil es sinnvoll und gut ist, weil unschätzbare Kulturwerte dadurch vermittelt werden und weil mehr oder weniger alte Überlieferungen eine ständig sich erneuernde Lebenskraft beweisen.

Diese Bedeutung des berühmten Chores hat sich nun in der Nachkriegszeit — seit 1920 — wesentlich erweitert; ohne an Wichtigkeit für das Musikleben Leipzigs auch nur im mindesten zu verlieren, ist diese musikalische Körperschaft mehr und mehr in eine allgemeindeutsche Geltung hineingewachsen, ja sie erfreut sich heute eines sehr begründeten europäischen Rufes. Mit diesem Ruf ist in diesem Falle nicht der geschichtliche Ruhm gemeint, den sich der Thomanerchor als Träger einer ehrwürdigen Tradition und durch seine Verbindung mit dem Namen eines Johann Sebastian Bach erworben hat. Dieser stand ja schon immer fest und war allerdings Voraussetzung für das, was neu hinzugekommen ist. Wenn der Chor heute vielerorts in Deutschland, in Skandinavien, in der Schweiz, in Paris hochgeschätzt ist, so ist dies dem unmittelbaren Gehörtwerden zuzuschreiben, das der Chor durch Konzertreisen zahllosen Menschen ermöglichte. Es ist das zweifellose Verdienst des jetzigen Thomaskantors Karl Straube, diese bisher kaum beachtete Einsatzmöglichkeit des Chores erkannt und sie bald nach seinem, im Jahre 1918 erfolgten Amtsantritt auch sehr entschieden genutzt zu haben. Konzertreisen in dieser Regelmäßigkeit und Ausdehnung sind tatsächlich etwas Neues in der langen Geschichte dieses Chores. Wir wissen beispielsweise, daß Johann Sebastian Bach während seines langen Kantorates nur einmal mit dem Chor auf die Reise gegangen ist, und diese Fahrt nach Köthen hatte ihren ganz persönlichen Grund in der Anhänglichkeit Bachs an seinen früheren Brotherrn, den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Sonst gab es höchstens einmal ein „Unternehmen" nach einem Dorf der Umgebung Leipzigs, und schon eine solche Kantatenaufführung in Störmthal oder Knauthain wird bei dem sonst streng städtisch gebundenen Leben des Chores als ein erhebliches Ereignis empfunden worden sein. Zu anderen Zeiten werden die Dinge nicht viel anders gelegen haben; Mozart mußte eben selbst aus Wien nach Leipzig kommen, damit er Bachsche Motetten überhaupt einmal hören konnte — und dies war auch noch Nebenergebnis einer Reise. Dieses Jahr dagegen kam der Thomanerchor selbst nach Wien, um der großen österreichischen Musikstadt die Kunst Bachs nahezubringen, und Wien war nur eine Station einer Reise, die durch Süddeutschland, Österreich, Ungarn, die Tschechoslowakei und Schlesien führte. Die Konzertreise des Jahres 1935 dauerte über einen Monat; es wurden, wie auch während der Reise des folgenden Jahres, zwanzig Konzerte gesungen. Auf der Reise des Jahres 1936 wurden 4550 Bahnkilometer zurückgelegt und folgende Städte berührt: Koburg, Nürnberg, München, Augsburg, Lörrach, Karlsruhe, Tübingen, Frankfurt a. M., Schweinfurt, Würzburg, Stuttgart, Straßburg, Paris, Kaiserslautern, Saarbrücken, Brüssel, Köln, Düsseldorf. Das Jahr vorher hatte der Chor zum ersten Male in Paris gesungen, damals war es jedoch nicht nach Belgien, sondern zurück nach



„Alle beide kommen mir verdächtig vor"

Zum 100. Geburtstag von Albert Lortzings „Zar und Zimmermann" am 22. Dez.

gezeichnet von Prof. Hans Wildermann, Breslau.

Straßburg und in die Schweiz gegangen. Die erste Reise führte 1920 nach Skandinavien; so kurz nach dem Krieg war dies ein Wagnis, da die feindliche Propaganda im Ausland überall tiefe Spuren hinterlassen hatte. Doch gestaltete sich diese Werbung für deutsche Kunst und deutsches Volkstum sofort zu einem vollen Erfolg. Achtzehn Reisen hat der Chor — von kleineren Reisen abgesehen — seit diesem bedeutungsvollen Jahr unternommen. Inland wie Ausland konnten sich durch unmittelbares Hören ein Urteil über seine Leistungen bilden. Das Verfahren, Inland wie Ausland in eine Reise einzubeziehen, ist — offenbar auf Grund mannigfacher Erfahrungen und praktischer Erwägungen — seit 1935 zur Regel geworden. Die allerletzte Reise im November dieses Jahres hatte einen besonderen Grund: Während der Stuttgarter Reichsmusiktage der Hitlerjugend wurde der Chor als geschlossene Einheit der HJ eingegliedert. So sind die Reisen dieses deutschen Kulturträgers in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem neuen Glied seiner Überlieferung geworden. Daß damit eine Fülle künstlerischer und organisatorischer Arbeit verbunden ist, läßt sich nun allerdings nicht vermeiden. Doch wird diese gern geleistet, und die mit dieser Arbeit verbundenen Sorgen sind schließlich schöner als diejenigen früherer Zeiten, da es immer eine schwerwiegende Frage war, ob die Beerdigungen, bei denen man zu singen hatte, die Einkünfte von „ganzen, halben oder Viertelsleichen" abwarfen. Auf diese „mutatio rerum" reimt sich „o jerum" nur noch äußerlich[1].

Es ist nur natürlich, daß der von den Thomanern daheim und draußen gepflegte a cappella-Werkbestand zunächst und hauptsächlich aus der großen Überlieferung des Chores selbst schöpft, also aus dem Schaffen der Thomaskantoren im allgemeinen und aus dem Schaffen Johann Sebastian Bachs im besonderen. Die Motetten Bachs bilden die unverrückbare Grundlage der Chorarbeit, ihre technisch und inhaltlich gewaltigen Anforderungen sind das stete Hochziel, an dem sich die Werkwiedergabe schult und steigert. Mehrmals im Jahre erklingen sie in der Thomaskirche, und auf den Reisen steht wenigstens eine Bachmotette in jedem Programm. Eine Durchsicht vieler Reiseprogramme ergibt jedoch die — wohl kaum zufällige — Tatsache, daß gewöhnlich auch noch das Werk eines anderen Thomaskantors gesungen wird, und für die Motetten in der Thomaskirche stellen vollends Thomaskantoren einen beträchtlichen Teil der Werke. Viel wird vor allem Johann Hermann Schein gesungen; zur Feier seines 350. Geburtstages im Jahre 1936 stellte sich ein ganzer Motettenzyklus in den Dienst seines Schaffens, wobei durch das großartige Jubelstück „Laetatus sum in his" und durch die mystische Zwiesprache des „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen" die Pole bezeichnet wurden, zwischen denen sich das reiche Innenleben dieses Meisters entfaltet. Auch das bedeutsame weltliche Schaffen Scheins hat im Thomanerchor einen Anwalt; das innige, von ihm oft gesungene „Jelängerjelieber und Vergißnichtmein" hat in seiner Wiedergabe schon den Weg auf die Schallplatte gefunden. Der regelmäßige Besucher der Motetten hat weiterhin die Möglichkeit, von Zeit zu Zeit Werke der Thomaskantoren Calvisius, Michael, Knüpfer, Schelle, Kuhnau und Doles sowie des Kantor-Anwärters Johann Rosenmüller zu hören. Von Calvisius bis zu Doles hin ist also das Kantorenschaffen von zwei Jahrhunderten in der Musikpflege des Chores noch lebendig; wohlgemerkt: lebendig, und nicht etwa eine Angelegenheit ortsgeschichtlich-historisierender Betätigung. Daß eine nicht mehr recht stichhaltige Musik, die früher zeitweise ihren Zweck durchaus erfüllt haben mag, auch aus den Motettenprogrammen zurückweichen muß, zeigt sich ohne weiteres darin, daß Werke der Thomaskantoren des 19. Jahrhunderts — von Hauptmann bis zu Schreck hin — in der Nachkriegszeit immer seltener aufgeführt wurden; das ist ein durchaus begreiflicher und folgerichtiger Vorgang, da das Schaffen dieser an sich tüchtigen und hochverdienten Männer nicht von jener Hintergründigkeit getragen ist, die den alten Meistern eigen ist und ihren Werken eine unverwelkliche Frische verleiht. Insofern ist auch die schöne Gepflogenheit, Musik der Familie Bach den Motettenprogrammen einzuverleiben, ein sehr lebendiges und begrüßenswertes Unter-

[1] Einen trefflichen Einblick in die Eigenart dieser Reisen vermittelt das anregende, vielfach höchst ergötzlich zu lesende Buch von Heinrich Lehmann: Die Thomaner auf Reisen. Leipzig 1937. Verlag von Breitkopf & Härtel. Ein an vielen Reisen beteiligter Alumnatsinspektor hat hier eine Fülle eigener Erfahrungen und Beobachtungen zu einem Buch vereinigt, das den Menschenkenner, den Musikfreund wie den Erzieher gleichermaßen fesselt.

fangen. Dies kommt nicht nur dem musikalisch bedeutsamsten Glied der Familie vor Johann Sebastian zugute, dem Oheim Johann Christoph Bach, sondern schon Johann Bach, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte; weiterhin dem Schwiegervater Johann Sebastians, Johann Michael Bach, und selbst Johann Sebastians Sohn Friedrich, der „Bückeburger" Bach, ist einmal gesungen worden.

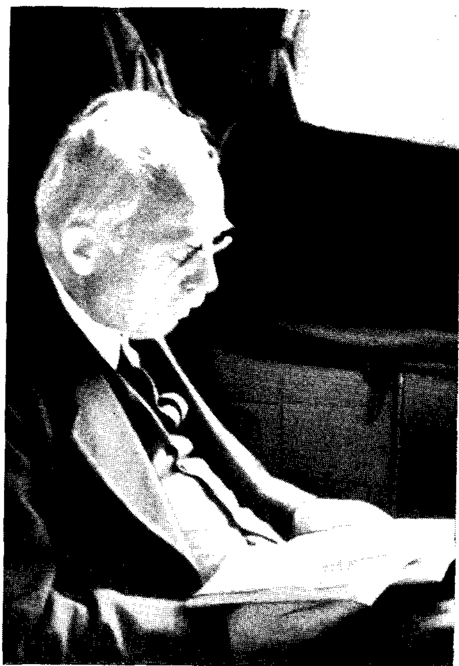
All diese Musik der Bache und der Thomaskantoren ist evangelische Kirchenmusik, und um diese Meister gruppieren sich nun viele andere: Heinrich Schütz, der Größte im 17. Jahrhundert; Michael und Hieronymus Prätorius; der von den Thomanern vielgesungene Jan Pieters Sweelingk; der große norddeutsche Motettist Dulichius; Bachs Lehrmeister Buxtehude; Franck, Textorius, Andreas Hammerschmidt; Leonhard Schröter und Cornelius Freund mit ihren Weihnachtsgesängen; Luthers Mitkämpfer Johann Walther. Wo wird sonst noch ein alter sächsischer Kirchenkomponist namens David Köler gesungen? Die Thomaner singen ihn immer wieder einmal und haben ihn auch schon mit auf die Reise genommen.

Nun gibt es jedoch zwei Komponisten, deren Klangwelt sich im Thomanerchor besonders ideal erfüllt und deren Gesänge in dieser Wiedergabe wohl zu den stärksten Eindrücken gehören, die man überhaupt davontragen kann: Haßler und Eccard. Man geht gern zweimal in die Motette, wenn sich der ausgeglichene Klang dieses Chores in den Dienst dieser herrlichen altmeisterlichen Kunst stellt, wenn die Schönheit der irdischen Menschenstimmen so zum kündenden Träger des Überirdischen wird, wie es in der Chorkunst dieser beiden Meister immer wieder Ereignis wird. Zwischen dieser Musik und diesem Chor besteht eine eigenartige Wahlverwandtschaft, die sich rein musikalisch-fachlich nur zum Teil erklären läßt.
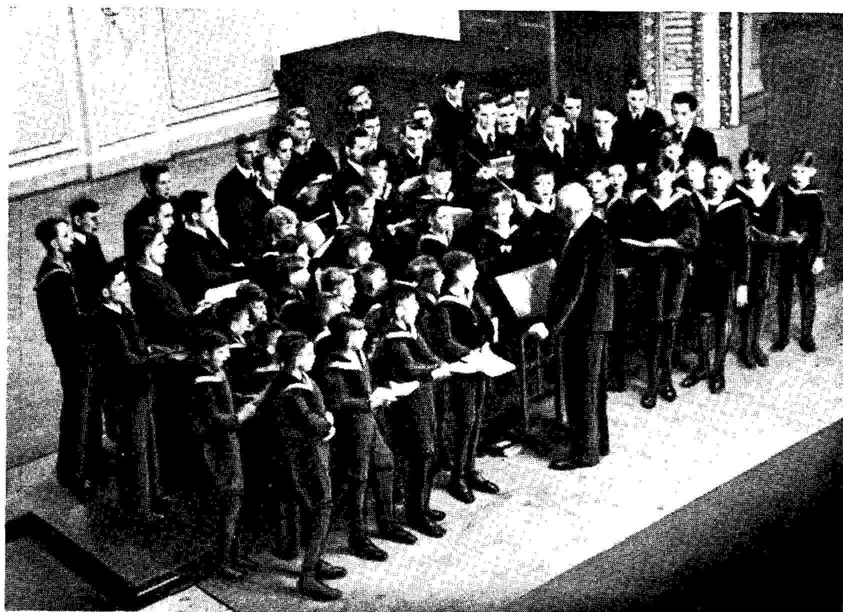
Senfl, Palestrina und Lasso: als große Vertreter der a cappella-Zeit haben sie Heimstätte auch in der Thomaskirche; eine Palestrina-Messe entfaltet ihren ebenso überzeitlichen wie überkonfessionellen Charakter in immer wieder ergreifender Reinheit im Gesang dieses Chores. Dieser spezifische Klang des Thomanerchores, der sich über allen Wechsel der Einzelsänger hinweg erhält und ihn von allen anderen Chören unüberhörbar abhebt, kommt auch späteren Italienern wie Jomelli, Lotti oder Durante hervorragend zugute, ganz zu schweigen von den geistlichen Gesängen Mozarts, vor allem dem „Ave verum", wo man tatsächlich nur „schweigen" kann, da auch die bestgewählten Worte die Empfindungen nur schwach umschreiben können. Sehr tief haften schließlich die Eindrücke, die man von der Wiedergabe einiger alter Engländer davontrug: William Byrd und Thomas Tallis. Viele dieser Meister — und manch anderer dazu — kommen in den weltlichen Konzerten des Chores auch mit ihrem Lied- oder Madrigalschaffen zu Wort. Musik des 19. Jahrhunderts ist — wie dies schon bei der Musik der Thomaskantoren zu beobachten war — in der Nachkriegszeit rein mengenmäßig immer mehr zurückgegangen, ein Auslesevorgang, der sich wohl auch noch fortsetzen wird, der aber auch den wirklich stichhaltigen, dauerbaren Leistungen dieser Epoche nur nützen wird — etwa den Motetten Bruckners. Für einen Straube selbstverständlich ist die Pflege Max Regers, dessen geistliche Gesänge und Choralkantaten immer wiederkehren.

Diese stark herkömmliche Eigenart des Motetten-Werkbestandes, vor allem aber seine entschiedene Ausrichtung auf ganz große Leistungen religiöser Chormusik wird der Grund sein, daß zeitgenössische Musik nicht ohne weiteres und nicht immer auf die Dauer — beides in manchen Fällen manchmal vielleicht zu schwer — Eingang in die Aufführungen des Thomanerchores finden. Doch sind führende Namen wie Kaminski, Grabner, Haas, Karl Marx, Thomas, Distler, Pepping, Simon vertreten, wenn auch manche nur mit einem oder wenigen Werken, und eines ist sicher: Taucht eine Begabung des religiösen Chorschaffens auf, deren überragender Rang unbezweifelbar ist, so stellt sich der Chor unbedingt in ihren Dienst. Dies zeigt sich seit 1936 gegenüber den geistlichen a cappella-Werken von Johann Nepomuk David, der heute zu den meistgesungenen Komponisten des Chores gehört; acht Werke von ihm gab es allein im Lauf eines Jahres, davon fünf Uraufführungen, und auch auf Reisen wird er bereits herausgestellt, so beim Berliner Kirchenmusikfest dieses Jahres und auf der großen Auslandsreise.

Diese Ausrichtung des vom Thomanerchor gepflegten Werkbestandes auf musikalische Höchstwerte wird nun durch ein weiteres Aufgabengebiet nachdrücklich verstärkt, wodurch auch die



Prof. D. Dr. Karl Straube im Abteil



Konzert der Thomaner in Linz

(Aufnahmen von Otto Holz, Leipzig)





Die Thomaner bei der Probe

(Aufnahmen von Otto Holz, Leipzig)

große Überlieferung des Chores und sein erster musikalischer Schutzpatron wieder sehr entschieden, ja geradezu beherrschend wirksam werden: Die Kantaten Johann Sebastian Bachs. Ihre regelmäßige Pflege in den Gottesdiensten der Thomas- und der Nikolaikirche gehört zu den Obliegenheiten des Chores und ist damit zunächst eine Leipziger Angelegenheit. Durch die moderne Technik ist aber dieses gewaltige Erbe der Bachkantaten zu einer Äußerungsform deutscher Kultur geworden, deren Wirkung in die Ferne, Breite und Tiefe gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: Der Leipziger Sender überträgt seit 1931 sämtliche Bachkantaten mit dem Thomanerchor unter der Leitung von Karl Straube, und diese größte Reihenaufführung, die wohl jemals dagewesen ist, nähert sich ihrer baldigen Vollendung. Was für ein ungeheures Maß von Arbeit liegt hierin beschlossen, welch ein gewaltiger Kraftstrom seelischer Erquickung ist aber auch von diesen Sendungen ausgegangen, und schließlich: wie haben sie erfolgreich geworben für deutsche Kultur und Kunst. Man kann sich auch nicht gut denken, daß diese Sendungen mit dem Abschluß der Kantatenreihe etwa wegfallen könnten, denn wohl noch in höherem Grade als durch die Reisen gehört der Thomanerchor durch diese Sendungen Deutschland und der Welt, worüber sich niemand mehr freut als die Stadt seines ständigen heimatlichen Wirkens.

Und diese Stadt Leipzig weiß, was sie an diesem Chor hat und sorgt für sein Bestehen; seine sämtlichen Sänger — auch die, deren Eltern in Leipzig wohnen — gehören dem Alumnat an, und diese festgefügte Gemeinschaft des Zusammenlebens ist für die sechzig Sänger auch eine wesentliche Voraussetzung der geschlossenen künstlerischen Leistung. Seit 725 Jahren besteht die Schule, deren Schüler die Sänger alle sind; Schulleitung und musikalische Leitung arbeiten eng und vertrauensvoll zusammen; weit zurück liegt die Zeit, da ein Bach mit der Schulleitung auf schwer gespanntem Fuße lebte Vorbei sind allerdings auch die Zeiten, da der Thomanerchor eine lediglich Leipziger Angelegenheit war. Heute ist er weit mehr: Ein kostbares nationales Besitztum.

Musik neben der Musikgeschichte.

Von Alfred Brasch, Essen.

Daß ein Komponist komponiert, hat noch niemanden wohl verwundert. Auch wenn ein junger Mensch in den Jahren der Unruhe einmal zur Notenfeder greift, so nimmt man das hin, als müsse das so sein. Immer aber wieder bemerkt man Erstaunen, wenn einmal ein ernst zu nehmender Mensch, dessen Bildung und Beruf auf ganz andere Dinge gehen, in sich den Drang verspürt, der Muse mit einem eigenen Werk zu dienen. Aus den Tiefen menschlicher Natur sieht man da Gewalten hervorbrechen, die stärker als in den wohlgenährten Feuern mancher Berufsmusiker in Flammenzeichen vom ewigen Mythos der Kunst künden.

Die Lust des Bildens und der Trost, den das Bild seinem Schöpfer spendet: hier werden sie am stärksten empfunden, wo die Kunst nicht im vollendeten Sein, sondern im Werden ihr Erlebnis birgt. Trüber mag, mit kritischen Augen gesehen, ihr künstlerisches Bild sein; reiner jedoch ist ihr Sinn.

Wer wissen will, was uns die Kunst jenseits aller Ein-Bildung sein kann, der schaue auf den Dilettanten. Sein Schaffen macht zwar keine Musikgeschichte, vielleicht aber die Musik selbst. Ob es Richter oder Ärzte gibt, die Sinfonien schreiben — es gibt sie —, das mag vielleicht belanglos erscheinen. Daß es aber nicht belanglos ist, ob wir Menschen zu uns zählen, deren gestammelter musikalischer Ausdruck abgeschliffen als Volkslied weiterlebt: das wird jedem einleuchten. Denn da entscheidet es sich, ob wir neben einer Musikgeschichte auch Musik haben oder nicht.
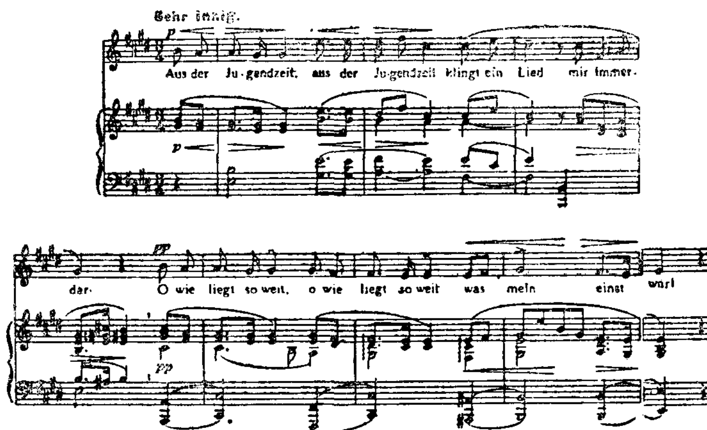
*

Das Verhältnis des komponierenden Dilettanten Friedrich Nietzsche zu seiner Musik ist aufschlußreich. Der ältere Nietzsche will — davon war in Schellenbergs Aufsatz im Oktoberheft der ZFM die Rede — durch seine Musik zu seiner Philosophie verführen. Und dazu soll ihr der Musiker Peter Gast die dilettantischen Züge glätten. Der junge Nietzsche aber

weiß beim Komponieren nichts von solchen Gedanken. Poetisches Erlebnis ist ihm die Musik, Erlebnis, in dem er sich mit gleichgesinnten Freunden zu treffen hofft.

Zum ersten Male werden musikalische Werke Nietzsches genannt in den Protokollen der „Germania", eines 1860 von Sechzehnjährigen gegründeten Freundschaftsbundes. Romantisch ist seine Umgebung; die Ruine Schönburg ist die Stätte dieser Gründung, bei der eine Flasche Naumburger Rotwein zu 75 Pfennigen getrunken wird. Was sonst mühsam an Vereinsvermögen zusammenkommt, wird zum Ankauf des „Tristan"-Auszuges bestimmt; aus ihm und aus Arbeiten, die die Mitglieder einzureichen hätten, soll der Verein seine geistige Nahrung ziehen. „F. W. Nietzsche, Chronist", muß sich nach zweijährigem Bestehen der „Germania" bescheinigen, daß er allein sämtliche Monatsarbeiten geliefert hat, darunter eine Anzahl Kompositionen, als eine der letzten die des Rückertschen Gedichtes „Aus der Jugendzeit".

Anfang des Liedes von Nietzsche:



Im Gegensatz zu der erfolgreicheren, aus Dutzenden von Liederbüchern her bekannten, ungefähr gleichzeitig (1861) veröffentlichten Radeckeschen Vertonung des Gedichtes verzichtet Nietzsche in den mittleren Strophen nicht auf anspruchsvolle harmonische Gesten; aber dafür enthält er sich trotz mancher konventioneller Dinge der sentimental aufgerissenen „Sangbarkeit" Radeckes. Neben diesem, für uns durch die Vergleichsmöglichkeit mit einem erfolgreichen gleichzeitigen Werk interessanten Lied nennt das Protokoll u. a. Tonstücke mit Titeln wie „Ungarische Skizzen" und „Schmerz ist der Grundton der Natur".

Was später „Verführung" heißt, das erscheint hier beim Dilettanten, der die ihm gesetzten Grenzen einhält, noch als reine Regung, allenfalls als ein Dienst an der Gemeinsamkeit wie im geistigen so im künstlerischen Erlebnis. Mittelbar und falsch wie sein Verhältnis zur eigenen ist später auch das zur wagnerschen Musik gewesen. Ein zufälliges Zusammentreffen?

*

Scherzo: der Dilettant neben dem Fachmann, Theodor Billroth, der berühmte Chirurg, neben Johannes Brahms. Eine lange und herzliche Freundschaft hat die beiden Männer miteinander verbunden. Ihr Auftakt war seltsam genug. Billroth selbst hat das in einem Brief erzählt. Er hat zeit seines Lebens viel musiziert und immer Musiker zum Quartettspiel oder anderer Kammermusik um sich versammelt. Eines Abends nun hatte man Brahms in Zürich zu Gast, und ihm zu Ehren sollte sein neues Streichsextett, das man vierzehn Tage vorher schon mit Billroth als zweitem Bratscher gespielt hatte, zur Aufführung kommen. „Ich hatte meine Stimme famos eingeübt," schreibt Billroth; „doch als ich anfing zu spielen, fing ich so an zu zittern und geriet in eine solche Angst und Aufregung, daß ich gar nicht spielen konnte. Ich war höchst ärgerlich über mich und muß eine überaus possierliche Figur gespielt haben." Mit der Gegenwart von Brahms und einem arbeitsreichen Tag mag er sich vor sich selbst nicht recht entschuldigen. „Ich habe die bittere Erfahrung wieder als alter Knabe

machen müssen, daß es eine Tollkühnheit ist, in einem Kreise von Kunst und Wissenschaft etwas vorzutragen, wenn man den Gegenstand nicht vollständig beherrscht." Ein zufällig anwesender Musiker sprang für Billroth ein. So bekam dann Brahms, „der sich in liebenswürdigster Weise aus der Affaire zog", doch noch sein Werk zu hören.

Billroth hat viel komponiert. Mit leichter Verlegenheit schildert er einmal, wie er seine Lieder singt: seine beiden ältesten Mädel auf dem Schoß, am Klavier sitzend, die Frau dahinter stehend. „Je älter ich werde, umso kindischer komme ich mir vor!" Aber, so schickt er voraus, die „kleinen Dinger" wollen auch nichts anderes als kindisch sein, und die Nichten und Neffen haben große Freude daran. Seine Hauptsorgenkinder scheinen allerdings auch nicht die Lieder, sondern Quartette gewesen zu sein, von denen dieser so musikverständige Mann annahm, sie stäken zum Hohngelächter jedes Kunstkenners voller primitiver Fehler. Bei solcher Scheu vor dem Mißerfolg auf dem Liebhabergebiet ist es erklärlich, daß der Komponist ebenso wie der Bratscher einmal den Posten verläßt; einem Freund berichtet er eines Tages die Verbrennung aller Notenmanuskripte; nichts habe ihm mehr gefallen von dem, worin er seine poetischen Stimmungen ausgelassen habe. Von seiner Musik ist so gut wie nichts bekannt geworden, doch hat ihn sein musikalischer Schaffensdrang auch nach jener Radikalkur nicht ruhen lassen; und so ist denn zehn Jahre später noch das Lied „Todessehnsucht" auf einen Text Herweghs entstanden.

Aus dem Schluß des Billroth'schen Liedes:

*

Wir sehen heute vielfach, daß Maße und Begriffe der Kunst Anwendung erfahren auf das Leben des Volkes. „Der . . . Staat ist ein Kunstwerk, wie es menschliches Handeln stets wird, wo es von einem Prinzip beseelt, sich zu einem Organismus gestaltet, ein Kunstwerk, welches die gesamte Nation in ihrer Einheit fortwährend schafft und darstellt." Das könnte ein Satz aus dem Munde dessen sein, der sich für das Kunstwerk des neuen Deutschland mit dem Recht

des Genies selbst die Regeln gestellt hat und ihnen dann gefolgt ist. Auch bei ihm sah man aus den Tiefen Gewalten hervorbrechen, kündend von ewigem Mythos.

Den Satz hat aber ein Längstvergessener gesagt, Karl Otfried Müller, dessen Buch über den Staat der Dorier Richard Wagners Anschauungen entscheidend mitgeformt hat. Schlaglichtartig erhellt daraus die geistige Beziehung zwischen dem Bayreuther Meister und Adolf Hitler, dem Staatsmann als Künstler. Sein Mitarbeiter Dr. Goebbels hat von ihm bezeugt, daß er es nicht über sich bringen könne, ein unvollkommenes Kunstwerk zu Ende anzusehen, so häufig er auch erneute Begegnung mit dem vollkommenen suche.

Dennoch haben wir Belege dafür, daß auch dieser strenge künstlerische Richter vor der Schaffung seines großen politischen Kunstwerkes die — nur von außen gesehen: kleine — Beglückung des Bildens erfahren hat.

*

Das Liedstück Billroths ist seinen 1902 neu herausgegebenen Briefen, das Nietzsches einer von Georg Göhler im Auftrage des Nietzsche-Archivs in Weimar herausgegebenen und bei Kistner & Siegel in Leipzig erschienenen Folge sieben ausgewählter Lieder entnommen.

Antonio Stradivari.

(Gestorben am 18. Dezember 1737.)

Von August Pohl, Köln.

Zu den bedeutenden Erinnerungsdaten des scheidenden Jahres gehört das vor 200 Jahren erfolgte Ableben des unübertroffenen Geigenbauers Antonio Stradivari. Seine einmalige Künstlerschaft lebt fort nicht nur in dem kleinen Kreis der Geigenkünstler, auch die breiteste Menge aller Musikfreunde kennt und verehrt den Schöpfer jener Meisterinstrumente. Stradivari entstammte einem angesehenen Patriziergeschlecht Cremonas. Die in der Po-Ebene liegende Stadt ist zwar nicht als sein Geburtsort verbürgt, doch wird ein Landsitz in der Nähe als Geburtsstätte angeführt. Von seinem Leben sind uns nur spärliche Angaben überliefert. Zu Nicola Amati kam er in die Lehre. Auf den frühesten Geigenzetteln bezeichnet er sich als sein Schüler. Die ersten Geigen sind daher ganz im Stil seines Lehrers gehalten. Erst von 1667 an finden wir seinen Namen allein vermerkt. Obwohl das Amatimodell immer noch gewahrt ist, erkennen wir bereits eigenwillige Verbesserungen. Ein Menschenalter hindurch formt und sucht er dem ihm vorschwebenden Ideal näherzukommen. Aus seiner Sturm- und Drangzeit, die bis 1700 anzunehmen ist, sind daher nur wenige Instrumente erhalten. Die Schnecke wird zeichnerisch schwungvoller, freier zum „springenden Pferdchen“. Die F-Löcher sind schräger eingeschnitten und erhalten jene ungemein gewundene Form. Besonders fällt die flache Wölbung auf, die die Ober- und Unterdecke glätten. Hiermit sucht er den lieblichen Ton der Amati mit dem wuchtigeren der Brescianer Geigen zu vereinen. Von dem goldgelben Lack Amatis weicht er bewußt ab und bevorzugt braun bis zum funkelnden rot.

Als ein Fünfzigjähriger erreicht er sein Ziel. Der aristokratische Ton ist gefunden und trägt seinen Namen. Die „Stradivarius-Geige“ stellt die Vollendung dar. Eine Meisterschaft, ebenbürtig der Kunst eines Dante und Rafael! Seine Instrumente wurden zum Atribut einer intimen Kunst. Ihre Beseelung wird das musikalische Wahrzeichen eines kulturellen Hochstandes.

Die Jahre bis 1725 nennt man die goldene Periode. Fürstlichkeiten und Höfe sind seine Abnehmer. Seine Geigen verlassen für etwa 160.— Rm. die Werkstatt; ein hoher Preis für die damalige Zeit.

Die Geigenbaukunst erhält eine höhere Wertung. Es war keine Seltenheit, daß die Söhne begüterter Familien sich dem Geigenbau widmeten. — Bei der Bewertung des Holzes legt er einen strengeren Maßstab an, neben dem Klanglichen trägt er dem Schönen bevorzugt Rechnung. Der Lack „ist von schönstem Feuer, weich und elastisch und hat die Eigentümlichkeit, daß er heute noch, wenn man den Finger länger darauf ruhen läßt, den Eindruck der Hauptlinien zeigt“. Da kein authentisches Bild des Meisters vorhanden ist, möge für sein Äußeres

die einzig erhaltene Ausſage eines Zeitgenoſſen zeugen, die beſagt: „Er war eine ſchlanke, dünne Erſcheinung, die man faſt nur im Arbeitsrock ſah, den er nur ſelten ablegte, da er immer bei der Arbeit war". Stradivari war bereits ein begüterter Mann als ſeine Meiſterzeit begann. Auf dem Dache ſeines Hauſes in Cremona hatte er einen eigenartigen Aufbau errichtet. In dieſem wurden die Hölzer durch Luft und Sonne vorbereitet und der Lack trocknete in ſtaubfreier Höhe. Der ſonnige Süden — jene ewige Melodie — umſpielte warm und hell die noch ſchlummernden Klänge.

Aber erſt die Zeit der Romantik bringt ſeinen Werken erhöhte Verbreitung und Wertung. Luigi Tariſio (1800—1854) weiß als einer der Erſten von der Schönheit jener Werke. Vom Liebhaber gelangt er zu einer umfaſſenden Kenntnis. Vom Sammler zum Händler. „Des Mannes ganze Seele ging in Geigen auf." Bei ſeinem in ärmlichen Verhältniſſen erfolgten Tode fand man eine große Anzahl wertvoller Stradivaris. Bis nach Paris hatte er ſeine Tätigkeit ausgedehnt. Von echter Liebe zu den Geigen beſeelt, wußte er dieſe vielfach in dem Zuſtande zu erwerben, wie ſie einſt die Werkſtatt des Schöpfers verlaſſen hatten. Glückte ihm ein Verkauf, ſo blieb er — ein harmloſer Cardillac — bemüht, ſie zurück zu gewinnen, wenn ſich die Gelegenheit dazu böte. Unter den Meiſterinſtrumenten ſeines Nachlaſſes befand ſich auch die „Meſſias-Geige". Sie hatte ihren Namen durch die Anpreiſungen Tariſios erhalten, der ſich aber weigerte, das Werk zu zeigen, geſchweige denn zu ſpielen. Und man wartete vergebens.

Eine Aufzeichnung der Stradivari-Geigen iſt gleichzeitig eine Nennung unſerer Meiſtergeiger. Da es die große Sehnſucht bleibt, eine Stradivari zum Dolmetſcher ſeines Könnens zu benutzen.

Darüber hinaus finden wir eine verhältnismäßig große Zahl Inſtrumente in muſealem Verwahr und leider von jeder Benutzung ausgeſchloſſen. Manche der Meiſtergeigen weiſen eine „bewegte Vergangenheit" auf. Eine Bratſche aus dem Jahre 1731, die von Profeſſor Wirth (Joachim-Quartett) geſpielt wurde, war einſt im Beſitz Paganinis. Dieſer hatte oft Berlioz darauf vorgeſpielt, „daß letzten Endes auf ſie das Bratſchenſolo in der Harald Sinfonie zurückzuführen ſein dürfte" (A. Moſer, Geſchichte des Violinſpiels). Einen überragenden Wertbegriff von einer Stradivarius gibt die „Betts-Geige" vom Jahre 1704. Nach dem erſten Beſitzer benannt, erwarb dieſer ſie für 21 Schilling. 1858 wandert ſie über Paris, Antwerpen und Stuttgart und geht 1878 für 16 000 Mark nach London. 1891 wechſelt ſie ihren Herrn für 38 000 Mark. Nach Glasgow gelangt ſie bald darauf für 70 000 Mark um ihren vorläufig letzten Beſitzer für 120 000 Mark in Amſterdam zu finden. (Niederheitmann, Cremona.) Nach dem Hill'ſchen Prachtwerk über Stradivari ſind etwa 1000 Inſtrumente noch erhalten. Als ſicher feſtgeſtellt wurden 540 Geigen, 12 Bratſchen und 50 Celli. Geigen mit wertvollen Elfenbeineinlagen und künſtleriſchen Schnitzereien befinden ſich darunter.

Mit dem Altern Stradivaris nahmen auch ſeine Kräfte ab. Die Geigen ſeiner letzten Jahre zeigen Einbuße an Form und Ton. Da er nicht mehr vollgültig für ſein Werk einſtehen konnte, finden wir Zettel mit dem Zuſatz „sub disciplina" aus jener Zeit. Zwei Söhne und Schüler ſtanden ihm hilfegebend zur Seite. Bereits 1729 kaufte er ein Familiengrab in der Kirche San Domenico. Bei Abbruch dieſer legte man ſeine Gebeine in ein Maſſengrab.

Auf alle nur erdenkliche Weiſe hat man verſucht, die Kunſt Stradivaris zu enträtſeln, um hinter die Geheimniſſe ſeines Schaffens zu kommen. Gelang es dabei, die Form zu kopieren, ſo iſt das Unausſprechliche ſeines Tones nie erreicht worden. Dem klanglichen Farbenreichtum, durch Saite und Lage bedingt, iſt ein „poetiſch verklärter Schmelz eigen", der nicht in Worte zu kleiden iſt (Waſielewſki).

Erfahrung und Schönheitsgefühl zeitigten jene einmalige Vollendung. Genie und Fleiß ſind das Geheimnis Stradivaris. War es damals eine Meiſterzeit? Wo das Genie fühlt, daß ſeine Zeit ihm Vollendung geben werde, während die Talente verkümmern, weil ſie fürchten, das Letzte nie zu erreichen.

Die Verbreitung des Klaviers hat das Verständnis und die Liebe zum Geigenton erschwert. Zur „Göttin der Instrumente“ führt ein besonders veranlagtes inneres Empfinden. Ihr Sphärenklang ist den Empfindsamen intuitiv. Von Meisterhand berührt enthüllt sie die Gottheit, wenn sich ihre Seele in Klänge löst.

Albert Greiner zu seinem 70. Geburtstag

am 1. Dezember 1937.

Von Karl Aichele, Stuttgart.

Der Augsburger Meister schrieb mir vor kurzem, als ich ihm wegen seines Festtages eine Andeutung machte: „Ich möchte nun einmal nicht öfters beerdigt werden, als es unumgänglich notwendig ist.“ Der große Freundeskreis weiß, wie sehr ihm alle Bratenrock-Feierlichkeit zuwider ist. Mancher erinnert sich noch an einen kleinen Vorfall, geschehen in der königlichen Zeit, als Greiner bei einem Festempfang ohne seine Orden erschienen war; von einem Vorgesetzten zur Rede gestellt, sagt er: „Sonst singen meine Kinder alles in D-dur, wenn sie die zwei Kreuzeln sehen.“ Jetzt würde er auch am liebsten sich abwehrend vor die Tintenfässer setzen, um den wohlmeinenden Glückwünschen zu entgehen. Es wirkt ja immer peinlich, wenn bei einem solchen Anlaß aus dem Wohlwollen der Glückwünscher die Wertung angestaubter Verdienste zu spüren ist. Greiners Arbeit zeugt aber bis zum heutigen Tage von einem Leben, das allezeit voller Kraft und Frische gelebt wurde; drum wollen viele seiner Freunde und Schüler einen Teil der Dankesschuld dadurch abtragen, daß sie sich zu Person und Werk[1] ihres Meisters an seinem Festtage bekennen.

Eine Fülle von Erinnerungen aus der Augsburger Lernzeit kommt wieder zum Vorschein: Da ist vor allem die Werkstätte, das Zimmer des Singschuldirektors mit bescheidenster Einrichtung, bestehend aus Tafelklavier, einem altmodischen Schreibtisch, Notenschrank und einem großen Tisch, um den schon in den ersten Tagen nicht nur eine Werk-, sondern auch eine Familiengemeinschaft sich bildet; daneben der in freundlicheren Farben gehaltene Singsaal. Lehrstoff des Einzel- und Gesamtunterrichts kann nur bei Verzicht auf größere Erholungspausen bewältigt werden. Der einfache Lebensstil, das stramme Arbeitstempo bis zum Abend und die Werkbegeisterung zwingen zum Mitmarschieren. Greiner opfert uns oft noch seinen Feierabend. Für mich unvergeßlich, wie der hohe Sechziger mit uns Jüngeren im Friedberger Freibad (reißendes Gebirgswasser des Lech) sich vergnügt. Wer sich nicht ganz geben kann, ist fehl am Ort. Die Umstellung vom Lehrer zum Lehrling wird wesentlich erleichtert durch die Fähigkeit Greiners, als erster unter Gleichberechtigten seiner Sache zu dienen und die Spannungen aus den künstlerischen und wissenschaftlichen Gegensätzen durch seine Frohnatur auszugleichen. Er selbst hat noch als Mann in reifen Jahren bei berühmten Meistern sein fachliches Können erweitert und immer wieder prüfen lassen; er weiß deshalb, wie in diesem Alter das Nehmen und Geben unter anderen Voraussetzungen sich vollzieht. Wie oft haben wir uns die Köpfe heiß gestritten über musikerzieherische Fragen, über Programmgestaltung, über die Möglichkeiten, in den schlimmen Zeiten mit der Kunst dem Volke und besonders der Jugend auf die rechte Art zu helfen! So verschieden die Ansichten, so versöhnlich doch immer der Abschluß des Kämpfens: Sein reiches Fachwissen ist getragen von einem hohen Adel des Wollens, mit allen Kräften der Gemeinschaft zu dienen; seine kämpferische Natur hat nicht den Ehrgeiz, die eigenen Ansichten, so tausendfältig sie erprobt sind, als die unfehlbaren Mittel zu predigen. Seine Selbstkritik und das Vertrautsein mit der Vielgestalt der seelischen Bezirke warnen vor dem äußeren Nachahmen. „Ich zeige, wie man's machen kann“, kehrt ständig in seiner Lehre wieder. Daher rührt auch sein Mißtrauen gegen alles, was großspurig als „Methode“ angepriesen wird. Er baut Stoff und Lehrart bis ins allerkleinste aus, manchmal so sehr, daß man den Eindruck hat, nicht das Normalbild, son-

[1] Bis jetzt sind erschienen: A. Gr. „Die Volkssingschule in Augsburg“. Verlag F. P. Himmer, Augsburg und im Vieweg-Verlag, Berlin „Jugendgesang und Volkssingschule. Rufe an die Zeit“.



ZFM Archiv

Albert Greiner in der Chorprobe:
Tenebrae factae sunt von Ettore Desderi.

Nach dem Ölgemälde von Artur Hofer, München

(gemalt im Auftrage der Stadt Augsburg für die Augsburger Singschule.)



ZFM Archiv

Siegfried Kallenberg

Geb. 3. Nov. 1867

dern eine mikroſkopiſche Schau vor ſich zu haben — in ſolchen Millimeterſchritten geſchieht die Spuranſammlung. Trotz der beiſpielloſen Erfolge hat Greiner ſeine Arbeitsweiſe nie mit dem Begriff „Methode" belaſtet, weil er das Marktgeſchrei derer kennt, die damit die Wißbegierde der Fachleute auf ein kleines Teilgebiet lenken und Wundererfolge verſprechen — er glaubt nicht an Wunderkinder und Wundermänner, er glaubt nur an den Segen der Arbeit, die bei ihm gegründet iſt auf höchſtes Verantwortungsgefühl gegenüber den ihm anvertrauten Kindern. Er betreut deshalb ſeine Singſchüler nicht nur muſikerzieheriſch; ſein Sorgen gilt auch den großen und kleinen Nöten in Beruf und Familie. Viele der jetzt Erwachſenen ſind ihm heute noch dafür dankbar.

Wir Lerngäſte der Singſchule gedenken auch in tiefer Dankbarkeit ſeines verſtorbenen Bruders, des ſtädtiſchen Rechtsrats K. Greiner, den ein gütiges Geſchick unſerem Meiſter als getreuen Eckart beſcherte. Ihm verdanken wir den rechten Blick für die anderen Kleinodien Augsburgs: mit ihm durch die Fuggerei, um den Perlachturm zu wandern, die Schätze der ſchwäbiſchen Malerſchule, Dürers Madonna mit der Nelke, Holbein und L. Cranach in der Gemäldegalerie und die edle Handwerkerkunſt im Maximilian-Muſeum zu bewundern, die ſozialen Einrichtungen der Stadt zu ſtudieren — das war ein Erleben, das uns über die berufliche Enge weit hinaus führte und wieder die notwendige Empfänglichkeit ſchuf für das, was der Erzieher Greiner uns täglich in der Schule vorlebte.

Es bleibt vielen Künſtlern ein Rätſel, wie man an dem Unterrichten der kleinen und großen Laien in der Schulſtube Genüge finden kann, ohne zu verſauern. Greiner hat uns an unzähligen Beiſpielen bewieſen, wie die große künſtleriſche Leiſtung ohne die ſchulmeiſterliche Kleinarbeit nie erreicht wird; er vertritt allerdings die ketzeriſche Meinung, daß 70% Schulmeiſter und 30% Künſtler die beſte Legierung für den Lehrenden ſei. Das Vortäuſchen und Blenden iſt ja ſo leicht gemacht, weil man allgemein gewohnt iſt, beſcheidenere Maßſtäbe für das choriſche Muſizieren als für das inſtrumentale anzulegen. Die Augsburger Arbeit iſt in ihrem ganzen Umfange nur zu begreifen, wenn man den hohen künſtleriſchen Maßſtab von dort kennt: jeder Singſchüler muß auf Grund der Anforderungen des Kunſtgeſangs geſchult werden. Was von Hunderten einſichtiger Muſikerzieher ſeit Jahrzehnten gefordert iſt, hat Greiner als erſter verwirklicht: die geſamte Aufbereitung des Stoffgebiets einer deutſchen Jugendſtimmbildung und dazu eine Unterrichtslehre von faſt mathematiſcher Folgerichtigkeit. Dies iſt ſein bleibendes Verdienſt. Wenn ſeine Gegner behaupten, daß die Möglichkeit der Verwendung im Muſikunterricht der öffentlichen Schulen bis jetzt noch nicht erwieſen iſt — die Singſchulen ſeien als Fachſchulen zu werten — ſo geht dieſer Vorwurf am Sinn des Greinerſchen Lebenswerks vorbei. Für ihn gilt es, an ſeiner Lehrſtätte ſtets von neuem auszuproben, was er auf Grund einzelner Verſuche als den richtigen Weg gefunden hatte. Die Treue an ſeinem Werk gebietet ihm die Beſchränkung auf die Singearbeit, auf die jahrelange Schularbeit in der Stille (am Anfang ſogar unter Ausſchluß der Öffentlichkeit und der Preſſe), den Verzicht auf Konzertreiſen, auf ausſichtsreiche Profeſſuren an Hochſchulen, das Fernhalten neugieriger Beſucher während der Jahresarbeit. Auch der „Direktor" übernimmt noch zu einer Zeit, als ſeine Anſtalt 2000 Schüler zählt, neben den Ober- und Aufbauklaſſen Jahr für Jahr eine Unterklaſſe, um im eigenen Unterricht mit neuen Schülern ſein Werk durch alle Stufen zu prüfen.

Die Leiſtung einer erſten Klaſſe (8/9jährige) iſt ſchon erſtaunlich. Die verſchiedenen Gebiete der Stimmkunde, Atmung, Tonführung, Raumbereitung mit der Gymnaſtik der Werkzeuge, der Lautbildung (Phonetik) werden auf wiſſenſchaftlicher Grundlage mit einer Anſchaulichkeit behandelt, daß Fertigkeiten und Begriffe am Ende des Schuljahres zum ſelbſtverſtändlichen Beſitz geworden ſind. Der Werdegang entſchleiert ſo mancherlei Geheimniſſe, die vielen vom Fach zeitlebens verborgen bleiben. Hier wird die Vorſtellungswelt der Kinder natürlich und reizvoll erweitert; ſie ſchaffen die Fachausdrücke aus ihrem Begreifen heraus und prägen ſelbſt die feſtſtehenden Begriffe. Setzen dann die Übungen ein, ſo ſpürt man, wie jede zur „Kopfrechnung" wird; nur ſo iſt der gedankenloſe Ablauf zu vermeiden. Die geſundheitlichen, nicht beliebige muſikaliſche Erforderniſſe ſind maßgebend — die Natur bleibt oberſtes Geſetz. Jedes Kind muß Zweck und Weg der Übung vorausbeſtimmen

können. Diese Gründlichkeit und unbedingte Ehrlichkeit des Aufbaus bewirkt allein den schönen und wahren (= gesunden) Gesangston, der unter den Fachleuten als der Augsburger Gesangston bekannt ist. In der Entkörperung, in der Fähigkeit, den Ton zu beseelen, liegt seine Eigenart, die nur durch sorgfältigste Schulung erreicht wird.

Für Chorerzieher und andere Fachleute sei eine kleine Kostprobe von Greiners schulischen Erfolgen mit Laien angefügt: Beim Augsburger Tag der Reichsschulmusikwoche 1928, an dem er seine Arbeit vor etwa 1000 Musikerziehern aufzeigte, war für viele die erste große Überraschung, wie eine Kinderstimme den Laut „a" vorsang, mit einem Wohlklang, der für sich allein ein musikalisches Erlebnis bedeutete. Nur zwei Beispiele aus einem Fortbildungskurs für Frauen: Das Singen einer Tonleiter (auch in Moll, einschl. englisch, Kirchentöne und Zigeuner-) von jedem beliebigen Ton aus war für die Sängerinnen selbstverständlich, ebenso das Modulieren durch den ganzen Quintenzirkel ohne Abweichen von der Tonhöhe; die gleichen Leute sangen einen bezifferten Baß dreistimmig fehlerlos von der Tafel ab. Aus dem Konzertsaal noch ein Beispiel: Die gefürchtete Stelle im letzten Satz von Beethovens IX. Sinfonie (Allegro energico), wo der Sopran das a″ zu halten hat, fiel in Augsburg durch Glanz und Fülle auf, weil etwa 20 Altistinnen mit ihrem gepflegten Kopfton, den Sopran stützend und entlastend, mitgeholfen haben.

Eine Frucht der Greinerschen Stimmbildung beglückte mich oft — die vorbildliche Aussprache der Singschüler, die ein bodenständiges Hochdeutsch, im Tonfall mit leicht süddeutschem Anklang (nicht ein farbloses Schriftdeutsch), natürlich zu gebrauchen wußten. Der Erfolg einer richtig verstandenen Sprecherziehung wird immer sein, daß über der technischen Fertigkeit die geistige Leistung zu spüren ist. Greiners Untersuchungen erstrecken sich außerdem auf die Grenzgebiete, auf die Heilung der stimmlichen Entwicklungsstörungen (Einrichtung von Mutantenklassen), der Stimm-, Klang- und Sprechschäden; er gibt dem Sprechlehrer wirksame Mittel an die Hand, besonders Gesangshilfen, ohne die in vielen Fällen nicht auszukommen ist.

Fast drei Jahrzehnte waren A. Greiner zum Aufbau seines großen Werkes, der Singschule, vergönnt. Viele sahen den Schwerpunkt seiner Arbeit in der Lehrtätigkeit und nannten ihn mit Recht den Musik-praeceptor Germaniae, weil er als Lehrer begnadet war wie ganz wenige. Und doch verdient die künstlerische Seite seines Schaffens eine besondere Würdigung. Er hat bei der Vorbereitung und Ausführung seiner Konzerte (Junggesang ist ihr eigentlicher Name) den strengsten Maßstab für sich und seine Lehrkräfte gefordert und bestimmt: Die Ruhe einer Jahresarbeit zur Sicherung des einwandfrei geschulten Klangkörpers, keine Repertoirearbeit, Auswahl des Liedstoffs nach dem Grundsatz „ganz vom Kinde aus", lieber Verzicht auf künstlerisch höherstehende Werke, die von der Kindeskraft nicht gemeistert werden. Aber erst damit erhielt das Schülerkonzert seinen eigentlichen Sinn wieder — durch den friedlichen Wettstreit der einzelnen Klassen um die beste Leistung. Mag dabei der Aufbau der Vortragsfolge an Einheitlichkeit etwas eingebüßt haben, wenn jede Klasse ernste und heitere Nummern singt, so ist dies durch die Sachlage des Schülerkonzerts bedingt, in dem alle Singer ehrliche Arbeit aufweisen wollen. Auch darin ist Greiner der Gefahr entgangen, die Kunst zu verschulmeistern — letzten Endes war auf diesem Gebiet immer die Auswirkung der schöpferischen Kraft zu spüren.

Für die Außenwelt lebt der Meister seit vier Jahren im Ruhestand. Seine Freunde wissen, daß er rastlos an seinem großen Werk, der deutschen Jugendstimmbildung, arbeitet, immer noch mit dem gewohnten Schwung und einer ungebrochenen Begeisterung, für die der Achtstundentag nicht ausreicht. Das Werk liegt jetzt abgeschlossen im Manuskript vor — es ist sein Vermächtnis an die deutsche Jugend und ihre Erzieher. Ein neues Werk hat er schon wieder begonnen! Doch steht er auch außerhalb der Studierstube noch mitten drin im Leben, immer im Kampf für seine Sache, sei es, daß er als hochgeschätzter Stimmbildner in Kursen für Chorerzieher mitarbeitet, sei es, daß er von seinen früheren Schülern, die jetzt Lehrer oder Leiter von Singschulen sind, um Rat und Hilfe angegangen wird. Er ist für sie bis heute der Meister geblieben, der väterlich für alle noch mitsorgt — immer mit dem einen Ziel, der deutschen Jugend zu dienen.

Gluckfeier der Wiener Akademischen Mozartgemeinde.

Uraufführung von Glucks Festspiel „La Corona".

Von Max von Millenkovich-Morold, Wien.

Die Sauhatz war am Wiener Hofe im 17. und 18. Jahrhundert sehr beliebt. Daran erinnert noch der Name der Ortschaft Kaiser-Ebersdorf bei Wien. So ist es verständlich, daß dem Kaiser Franz I., dem Gemahl Maria Theresias, im Jahre 1765 zu seinem Geburtstage ein Festspiel vorgeführt werden sollte, das die Erlegung des kalydonischen Ebers zum Gegenstand hatte. Atalante hat ihn zuerst getroffen, wäre aber dem wütenden Tiere zum Opfer gefallen, wenn ihn Meleager nicht völlig erlegt hätte. Um den Siegeskranz entsteht nun ein edler Wettstreit: Meleager will ihn der Atalante reichen, diese aber weist ihn zurück, da er ihrem Lebensretter gebühre. Die Einigung wird in der damals üblichen Weise erzielt: auf den Vorschlag einer Schwester Atalantes wird der Kranz dem Kaiser zu Füßen gelegt. Die Kaiserin selbst hatte dieses Festspiel bei dem gefeierten Hofdichter Metastasio und bei keinem Geringeren als Gluck bestellt; die Ausführenden sollten ihre Töchter, die Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Carolina sein, die schon im selben Jahre bei einem ähnlichen Festspiele von Metastasio und Gluck zur Vermählung des Erzherzogs Joseph, des nachmaligen Kaisers Joseph II., mitgewirkt hatten. Bevor es nun zur Geburtstagsfeier kam, starb Kaiser Franz I. Das Festspiel „La Corona" blieb unaufgeführt! Es ist das einzige von den vielen Opern, Singspielen, Balletten und Gelegenheitsstücken Glucks, das er selbst nie gesehen und gehört hat und dessen Name bisher nur in gelehrten Werken ein schattenhaftes Leben führte. Der Wiener Akademischen Mozartgemeinde gebührt das Verdienst, daß sie es am 15. November d. J., am 150. Todestage Glucks, in Konzertform zur allerersten Aufführung brachte. Als Gluck dieses kleine, nach seinen Begriffen anspruchslose Werk schrieb, das zwischen „Orpheus" und „Alceste" entstanden ist, da hatte er schon den steil emporführenden Pfad des Erneuerers der Oper beschritten. Es fiel ihm aber nicht ein, seinen allerdurchlauchtigsten Sängerinnen und Zuhörern etwas anderes zuzumuten, als die herkömmliche Rokoko-Oper mit Secco-Rezitativen und Da-Capo-Arien, deren eingänglicher melodischer Gehalt über und über mit dem kostbaren Flitter schwieriger, aber reizvoller Koloraturen behängt war. Freilich, wie die Melodie doch immer seelenvoll und die Figuration dramatisch bewegt war und wie das kleine Orchester (bestehend aus Streichern, 2 Oboen, 2 Hörnern und 1 Fagott) in anmutig bewegten Vor- und Zwischenspielen der fröhlichen Jagdstimmung, der Romantik des Waldes und zwischendurch auch zarten Seelenregungen Ausdruck verlieh, das war eben die Meisterschaft Glucks, der allen seinen Vorgängern und Nebenbuhlern in der italienischen Oper schon weit überlegen war, ehe er noch an eine Reform der Gattung, an eine Wandlung der Oper zum Drama dachte. Daß seine große Tat, die dann von Mozart, Weber und Wagner fortgesetzt wurde, nicht nur den Fortschritt brachte, das konnte man bei dieser bemerkenswerten kleinen Uraufführung sehen. Wo wäre heute die deutsche Bühne — fast möchte man auch sagen: die italienische Bühne — die gleichzeitig über vier Sängerinnen verfügt, die dem Stile und der Technik des Gluckschen Festspieles mit unfehlbarer Sicherheit gewachsen wären? Anno 1765 waren das Aufgaben, die nicht nur von Berufsfängerinnen, sondern auch von Erzherzoginnen bewältigt werden konnten!

Die Darbietung durch die Wiener Akademische Mozartgemeinde überraschte durch ihre annähernde Vollkommenheit. Betty Rutgers, eine der Preisträgerinnen beim letzten Internationalen Wettbewerb für Gesang, Elisabeth Junk von der Städtischen Oper in Graz, die Tochter des unseren Lesern wohlbekannten Universitätsprofessors Dr. Viktor Junk in Wien, Leopoldine Neußer-Dvorak und Irma Kosch waren so frisch und munter bei der Sache, als ob das die landläufige Art zu singen wäre. Namentlich die beiden ersten wetteiferten miteinander in der Leichtigkeit, mit der sie die schwierigsten Passagen und Rouladen in hoher Lage ebenso wohllautend und gefällig als auch empfindungsvoll vortrugen. Die Weite und Tiefe des Gluckschen Genius wurde an diesem Abend besonders deutlich. Der

„Corona“ waren das „De profundis“ für Soloquartett und Orcheſter und die Klopſtockſchen Oden für Alt und Cembalo vorangeſtellt. Mit der letzten Ode, dem Vaterlandsliede „Ich bin ein deutſches Mädchen“, erſang ſich Iſolde Riehl den herzlichſten Beifall. Man begreift nicht, daß dieſes Lied je vergeſſen werden konnte, daß es nicht ſeit 150 Jahren zum Gemeingute der deutſchen Jugend und des deutſchen Volkes zählt. Noch ſeien die übrigen Mitwirkenden genannt: die Sänger Karl Kolowratnik und Georg Puntſchart, am Cembalo Fritz Kuba. Die Geſamtleitung hatte Wilhelm Jerger, den beifällig aufgenommenen Feſtvortrag hielt Dr. Erich H. Müller von Aſow aus Berlin.

„Symphoniſches Konzert für Klavier und Orcheſter“ von Wilhelm Furtwängler.
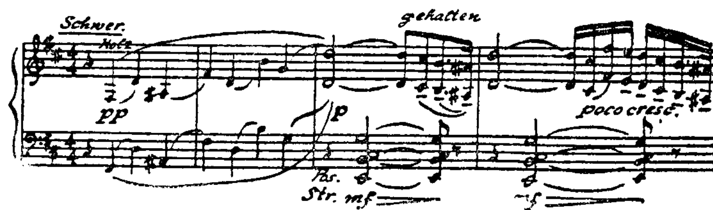
Uraufführung in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

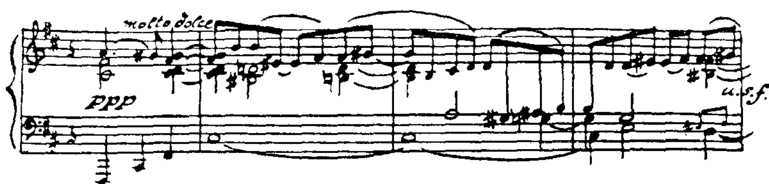
Wilhelm Furtwänglers neueſte Schöpfung, die er mit den Berliner Philharmonikern ſowie Edwin Fiſcher als Soliſten in der Münchener Tonhalle, ein Beweis beſonderen Vertrauens und nicht erkalteter Liebe für ſeine Vaterſtadt, zur Uraufführung brachte, weiſt, vor allem wenn man des Meiſters große Sonate in d-moll kennt, einen ausgeſprochenen Werk- und Perſönlichkeitscharakter, der ſich unbedingt als „Furtwängleriſch“ bezeichnen läßt. Was den Dirigenten einzigartig und unvergleichbar macht, kehrt auch beim Komponiſten Furtwängler wieder: die glühende Affektgeladenheit einer durch und durch muſikblütigen Natur, die Leidenſchaftlichkeit der großen Ausbrüche, hinter denen ſich zumeiſt ein tragiſch geſtimmtes Empfinden verbirgt, die kühne Auftürmung der klangzyklopiſchen Höhepunkten zuwachſenden Steigerungen, ſodann wieder ein Zurückſinken in ein lyriſches Traum- und Stimmungsreich, die Freude an ſtarken Ausdrucksgegenſätzen, in denen der Herzſchlag des Dramatikers hämmert. Muſik wird dem ſchöpferiſchen wie dem nachſchöpferiſchen Künſtler in Furtwängler durchaus zum Ausſtrom bekenntnishafter Offenbarung. Als eine ſolche hat auch dieſes Symphoniſche Konzert zu gelten.

Über die Form läßt der Autor dank der genauen Bezeichnung nicht im Unklaren. Nennt er doch ſein Konzert ein „ſymphoniſches“, um damit jene ausgeſprochen deutſche Ausdruckhaltung zu kennzeichnen, die auch die diesbezüglichen Schöpfungen von Beethoven, Brahms, Reger und Pfitzner durchwaltet. Der virtuoſe Geiſt des Soloinſtruments wird zwar nicht völlig verbannt (ſiehe die Kadenz), aber doch einem höheren ſymphoniſchen Denken und Geſtalten, deſſen Geſetzmäßigkeit und breiter thematiſcher Entwicklung untertan gemacht. Dabei iſt der Komponiſt keineswegs ins einſeitige Gegenteil verfallen, dem Soloinſtrument lediglich obligate Funktionen zuzuweiſen: letzteres macht durchaus ſeine Rechte als ebenbürtiger Partner des Orcheſters geltend und ſtellt damit dem Pianiſten eine allerdings das Letzte an Kraft und Tiefſte an Ausdruck erheiſchende, jedoch auch lockende und ergiebige Aufgabe.

Schwer und wuchtig ſetzt der erſte Satz ſofort mit dem einprägſamen, erhaben in Sexten aufſteigenden h-moll-Thema im Orcheſter ein,

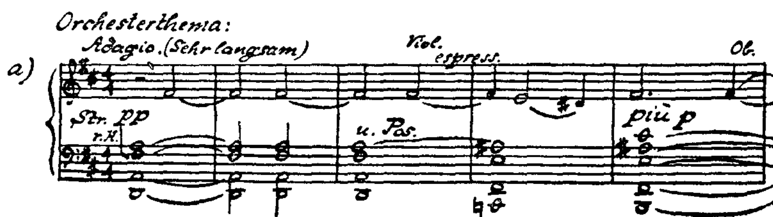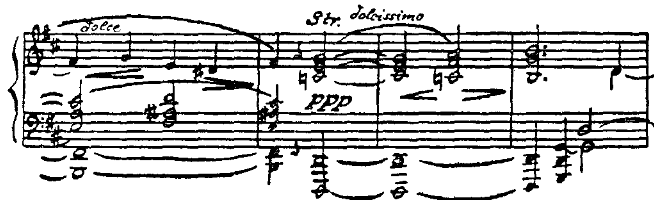


das noch im Verlaufe der Einleitung vom Klavier übernommen wird. Später kommt dann das Soloinſtrument mit einem eigenen, ſchmerzlich gelaſſenen, in Achtelbewegungen fortſchreitenden Thema zu Wort:
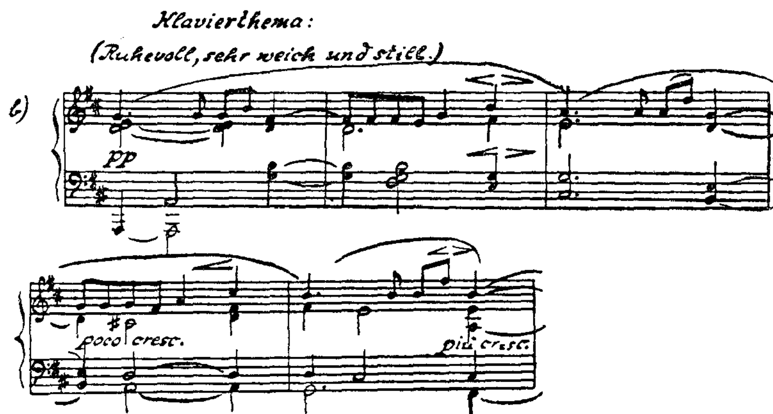


Neue Orcheſterthemen treten in der ſehr weiträumigen Anlage des Kopfſatzes hinzu, während auf den Steigerungsgipfeln zumeiſt das erſte Thema triumphiert. Nach mehrfachen Gipfelungen wird ſchließlich die große Kadenz des Klaviers erreicht, die in freier Abhandlung aus den reichen Themenbeſtänden des Satzes ſchöpft und zuletzt ins klaviereigene zweite Thema mündet. Das Orcheſter ſetzt zur krönenden Coda an, noch einmal erglänzt das Hauptthema in einem *ff* des Blechs, und in kühnem Anſturm endet der äußerſt bewegte, zu immer neuen Steigerungen ausholende, von flammender Ausdrucksleidenſchaft durchloderte Satz.

Das nun folgende, zu wundervollen Stimmungstiefen niedertauchende „Adagio solenne“ vollzieht ſich im allgemeinen als ein nach dem Formtyp A—B gebautes Wechſelgeſpräch zwiſchen Orcheſter und Soloinſtrument:







Durch eine Überleitung wird der dritte Satz unmittelbar an den zweiten geknüpft; in der Tat beſtehen auch, wie im Verlauf des Schlußſatzes deutlich wird, innere Beziehungen zwiſchen beiden. Die Orcheſterthemen erſcheinen zunächſt mehr ſplitterweiſe in der Andeutung. Erſt das Klavier entfaltet ein breiteres rondomäßiges Andantino. Auch eine zweite Themengruppe, die in der Weiterentwicklung erreicht wird, bleibt zunächſt dem Klavier vorbehalten. Danach folgt, indem der leichtere Rondocharakter ſich allmählich verliert, eine großartige,

ſteigerungsmächtige Durchführung, bis nach einem jähen Abbrechen das Adagio-Thema des zweiten Satzes gleich einer Viſion aufſchimmert. Noch einmal wiederholt ſich dieſe Erſcheinung, dann ſcheint der Satz in gewaltigem Anſchwellen dem Schluſſe zuzuſtreben, der jedoch in anderer Weiſe eintritt, als der Hörer erwartet. Denn dieſer ſieht ſich nach einer bis zum *ff* geſteigerten Coda (Preſtiſſimo, Feroce) plötzlich in die beſinnliche Welt des Klavierhauptthemas zurückverſetzt, und mit einem letzten Pizzicato ſcheint das Ganze nahezu aphoriſtiſch, jedenfalls mit einer zarteſten Ausdrucksnuance zu zerſtäuben.

Wilhelm Furtwängler leitete ſeine die Spieldauer einer Stunde überſchreitende, auch den Hörer ſtark beanſpruchende Schöpfung mit der ihm eigenen bekennerhaften Leidenſchaft und prägte damit den dem Werke weſenseigenen Zug der nach kosmiſcher Weite trachtenden Formvergrößerungen, der unbedingten Ausſchöpfung des nach allen Regeln durchſiebten Themengehalts nachhaltig ins Bewußtſein der Anweſenden. Der Glanz und die Feinheit der Inſtrumentierung wurden durch die Berliner Philharmoniker ins richtige Licht gerückt, und Edwin Fiſcher geſtaltete den Klavierpart wahrhaft überwältigend. Dem jubelnden Beifall, der nach einer Sekunde allgemeiner Ergriffenheit losbrandete, konnte der Komponiſt die Beſtätigung eines großen Erfolges entnehmen.

Die Stimme.

Erzählung von Anton Dörfler, Nürnberg.

Es kommt für jedes Kind einmal die Zeit, wo es immerzu Neues aus ſeinen früheren Tagen erfahren will. Da kann ein Stück zerbrochenes Spielzeug von einſt ſelbſt einen wildfriſchen Jungen einen Herzſchlag lang wehmütig werden laſſen, als hätte ihn wirklich ein Anhauch der Vergänglichkeit geſtreift.

Aus den Erzählungen ſeiner Mutter wußte Heinrich Patter, daß er ſchon als ganz Kleiner merkwürdig überempfindlich für Stimmen und alles Getön geweſen ſei. Dieſe Nachricht genügte damals, dem Knaben alle Geheimniſſe ſeines kleinen Herzens wie mit Chriſtbaumlicht zu heiligen. Längſt hatte ſich für ihn die Welt in angenehme und unerfreuliche Mächte geſchieden. Einzig und allein nach ihrer Stimme reihte er Menſchen und Tiere, Maſchinen und Ereigniſſe in die zwei großen Fronten, denen er ſich gegenüberſtehen fühlte. Weder Nutzen noch Laune oder Belehrung konnten hier den Ausſchlag geben. Es gab einfach Töne und Stimmen, die ſchmerzten oder einen in Wut jagten und andere waren da, die ſchloſſen einen auf. Man wurde ſelber zu innerſt geräumig davon, hatte plötzlich Platz in ſich als dürfte man ſich auf Traumwieſen herumtollen.

Noch war bei Heinrich die Freude über die geheimnisvolle Entdeckung ſtärker als jeder ängſtliche Gedanke an das Abſonderliche eines ſolchen Zuſtandes. Aber nach und nach entfremdete ihn das Wiſſen um ſeine Eigenart den Kameraden und den Menſchen überhaupt.

Herzen, die vom Leben in tollem Drang verwürfelt wurden, rufen oft die Einſamkeit als ihre Königin an, letzte taumelnde Freierstänze zu dulden. Hier aber empfing die große Herrin rührend heftigen Knabendienſt. Sie lohnte ihn auch mit beſonderen Träumen. In dem jungen Heinrich Patter führten die Stimmen der Menſchen und Tiere, die Stimmen der Tageszeiten und der Fluren, des Schauderns und Sehnens bald ein ſehr eigenwilliges Leben von beſchwörend lockender Fülle. Innerſt erfriſchende Arbeit wurde es für ihn wie ein Herr darin zu ſchalten und zu wählen, zu verbinden und zu reihen.

Es konnte freilich nicht ausbleiben, daß dieſe neue Weltwerdung aus eigenſtem Antrieb den Werktag mit ſeinen Pfilchten auf immer kleiner werdende Inſeln im großflutenden Meer ſolchen Traumes zuſammentrieb. Ein Leichtes war es, ihm wenig Tüchtigkeit für ſeinen Erdentag vorauszuſagen. So mußte es früh ſchon zu Erſchütterungen, zu Wunden und zu einem wehen Staunen kommen.

Da empfing die Herrin Einſamkeit bald auch die erſten Morgentauperlen echten Gefühls, das lieber ins All zerſtob ſtatt in einer Welt des Unglaubens auf einſtige Blüten zu hoffen. Als gegen die Anwürfe des Spottes aus Schule und Haus, gegen alle Stiche der Aberkennung

jeglichen Lebenswertes endlich genug Leid und Trotz, Wehmut und Traum zusammengeflossen waren, sich hürnend übers kleine Herz zu ziehen, da war über Nacht der Einsamkeit köstlichstes Geschenk auch für den Knaben gereift, der Glaube an die Unzerstörbarkeit des Lebens in seiner geheimsten Tiefe.

Mit diesem Glauben kündete sich auch das Wunder der frühen Reife an. Im gleichsam erhärteten, geglühten Leib des nun ganz auf sich gestellten Knaben begannen jetzt die tausend Stimmen neuen Klang zu gewinnen. Es war auch nicht mehr Klang allein, was Heinrich nun verspürte. Körper tauchten aus dem Ungefähr auf, die bebten, schwangen, farbig schillern wollten und zueinanderstrebten oder mitsammen dahintanzten, auszogen wie Krieger auch, mit dröhnendem Schritt. Alles unverstandene Knabenleid entflatterte wie die Binden geheilter Wunden.

Mit diesen klingenden, schillernden, schwingenden kleinen Geistern konnte man spielen weit herrlicher als mit Puppen und Tieren und Bällen.

Wahrlich, nun hatte die Traumkönigin Einsamkeit den schweren dunkelblauen Mantel für ihren Knaben abgelegt und die goldnen Reifen von den weißen Armen gestreift. Über Wiesen und Wege lief sie mit ihm, daß Blüten und Vögel aufwirbelten davon.

In diesen Tagen war dann aus der längst gekannten Frau des Gutshofes vorm Dorf die Königin geworden, die Heinrich in eine große Stube führte, darin ein Zauberkasten stand, der alle die schwingenden Geister seines Traumes enthielt. Nur anzurühren brauchte er ihn, dann stiegen sie auch schon wie aus einem Brunnen, umschlangen sich wie er es wollte, tanzten, liefen über Bäche und Wiesen hinweg, schritten klirrend in Wehr und Waffen, schwebten wie Falter oder scharten sich zu Rudeln und Reihen.

Unterm eng gewordenen Knabenwams begann in üppigem Sprossen das Herz eines Jünglings zu blühen, eines Jünglings, der seinen Genossen uneinholbar vorauslief, der plötzlich hörte, wo die andern nur sahen und der sich wand in Luft und Verzückung, wo andere gelassen hinhorchten, der alles wußte, sobald er nur lauschen konnte, dem alle Welt und alle Menschendinge unablässiges, tausendfaches Tönen geworden waren.

Die Gutsherrin gab es bald auf, Heinrich Patter im Musizieren zu unterweisen. Aber sie ermöglichte dem armen Jungen den Unterricht eines reifen Meisters. Der Überglückliche lernte und mühte sich als könnte sein ferneres Dasein nur noch Dankbarkeit bedeuten für die feine, stille Frau draußen vor dem Dorfe. Der Meister war strenger zu ihm als zu jedem der anderen Schüler. Heinrich ertrug es willig; denn sein Stolz nährte sich von dieser auszeichnenden Strenge.

Zwei Jahre sah er weder Eltern noch Geschwister. Er sah aber auch die Frau nicht. Und gerade ihr vorzuspielen trieb ihn quälende Sehnsucht. Er fürchtete zuweilen, vorzeitig zu versagen, wenn ihm die Erfüllung dieses einzigsten Wunsches zu lange verwehrt würde. Zwischen den Tönen und Stimmen, die bisher seine Brust wie Geister allein bewohnt hatten, spielten jetzt zuweilen fremde Lichter auf, schlugen Flammen empor, die ihn verstörten und bedrohten.

Jedes neue Werk, das er üben mußte, war zuerst immer gerade das, auf welches er, ohne es zu kennen, gewartet hatte, um damit endlich seiner Herrin zu danken. Als er aber Beethovens cis-moll-Sonate zu gestalten sich imstande glaubte, floh er aus der Stadt und saß Stunden später vor dem Flügel des Gutshofes.

Ein Frühlingstag ging über die noch kaum belaubten Abendhügel in den fernblauen Himmel hinaus und warf eben die letzten Lichtbänder über die höchsten Wipfel hin. Es war ein Tag gewesen, von dem man wirklich gerne sagte, ihm könne nur eine Nacht folgen, die alle Veilchen und Anemonen rundum erschlöße.

Das war nun der Flügel wieder, an dem Heinrich zuerst das Wunder der Musik erfahren hatte. Jetzt rief er Beethovens verhalten schimmerndes Urgeleucht der Sehnsucht aus ihm und was er da rief, trug ihn mit sich fort. Er saß vor den Tasten, die er anschlug, aber er kniete zugleich vor der Frau und schwebte mit ihr im Frühlingswind durch den Park.

Als die Sonate verklungen war und hinter den Toren eines feierlichen Schweigens alles Zeitliche sich ablegte wie ein Kleid und nackt zu anderen Erinnerungen sich gesellte, die sie schwesterlich schmückten aus geheimsten Gärten, da verströmte Heinrich Traum und Gefühl, trunkene

Wünſche und heftige Beteuerungen eines aufgewühlten Herzens. Nun waren die tauſend Stimmen zu Worten verwandelt.

„Ich habe dich angehört," ſagte die Frau als ſpräche eine zarte Heilige aus einer Kapelle über ſilbrigem See. „Ich habe dich angehört und es wäre wohl beſſer geweſen, ich hätte dir verwieſen, ſo zu mir zu reden. Aber nun iſt alles geſagt und es bleibt uns nur noch die Pflicht, damit ins Klare zu finden. Leicht fällt es mir, deine Worte vom Leben ohne mich auf die rechte Bahn zu bringen. Was du als dein Leben anſiehſt, liegt ja noch vor dir und da iſt alles, was du hineinſtellen magſt, Traum. Auch die Menſchen, auch ich! Nur möchte ich dich bitten, träume mich nicht in deine Muſik hinein! Lieber wäre mir der Gedanke, du träumteſt mich ins Licht eines friſchen Morgens, in die Stille eines Waldes."

Sie ſchwieg eine Weile, nahm aber dann plötzlich ſeine Hände und hielt ſie mit den ihren ein wenig näher als je vor ihrer Bruſt im Schweben.

„Es koſtet auch nicht viel Mühe," fuhr ſie fort, „deinen Treueſchwur zu erwidern. Ich habe immer gefunden, daß man nur dann ohne zu lügen von Treue für einen Menſchen ſprechen kann, wenn ſie notwendig war aus Treue gegen ſich ſelbſt. Die Frau Muſika will deine Treue. Vergiß das nicht!"

Sie gab ihm ſeine Hände zurück als hätte ſie dieſer Augenblick geweiht. Heinrich wurde ſichtlich ratlos. Er ließ ſich wieder vor dem Flügel nieder.

„Nun haſt du aber auch von deiner Liebe zu mir geſprochen", ſagte die Frau ruhig heraus und verbarg nicht, daß ſie dabei errötete.

„So ſchwer es iſt, wir müſſen auch hier der Klarheit ein Fenſterchen auftun!" Sie mußte ſich zum Weiterreden zwingen.

„Wenn ich auch noch keine alte Frau bin, darf ich doch ſagen, daß ich bereits zu viele Erinnerungen in mir trage, an denen du nie teilhaben kannſt. Verſteh mich recht! Ich bin nicht kleingläubig, was deine Traumgewalt und ihre Einfühlungskraft betrifft. Aber gegen alle Dichter ſage ich, wo noch ein Schimmerchen Traum wirkt, iſt Liebe, die wahre, noch nicht da. Jugend entſinnt ſich. Erinnern iſt aber etwas anderes. Das baut ſich in einem auf ganz von allein. Es bleibt von jedem Erlebnis ſchließlich dafür ein Bauſtein zurück und unſereins tritt nie mehr ganz aus dieſem Tempelchen da drinnen heraus. Man wagt ſich zuweilen bis an die äußerſten Säulen vor, gewiß! Tritt wohl einmal gar auf die Stufen heraus. Aber wer geſund bleiben will und an die Zeit nach ſeinem Leben denkt, der geht nie weiter. Es iſt beſſer, den einmal angefangenen Tempel und käm er einem ſelbſt plötzlich zu eng vor — ſo gut es geht auszubauen, als ſich zu immer erneuertem Grundriß überreden zu laſſen.

Du wirſt in dir lächeln über ſolche Worte, wirſt enttäuſcht, vielleicht ſogar traurig ſein. Kaum wirſt du glauben mögen, daß wir zwei jetzt mitten in einem Erlebnis ſtehn. Ich kann aber nicht anders. Nichts iſt leichter zu überſehn, mit Scheingründen umzulegen als die tiefe Wahrheit, daß die Menſchen alle ihre eigene Zeit haben, die ſie trennt und zwar gerade in dem, was am verborgenſten im Blut lebt. Es ſind häufiger die Zeiten als die Welten, die einander gegenüberſtehn und kaum mehr für einander tun können als ſich zu grüßen."

Nach dem letzten Wort hatte die Frau Heinrich auf die Stirn geküßt und war beinahe wie eine Traumwandelnde aus dem Zimmer gegangen.

*

Heinrich Patter hatte damals in Trotz und zerſtöreriſchem Schmerz den Gutshof verlaſſen und ſich geſchworen, die prieſterliche Kühle dieſer Frau dereinſt doch noch zu überwinden. Auch ſeinem Meiſter hing er bald nicht mehr mit der alten Unbedingtheit an. In dieſen unruhigen Wochen lernte er einen Mann kennen, den es in Geſchäften mit Sängern und Muſikanten ſchon um die halbe Welt getrieben hatte. Und es dauerte nicht lange, da ſtaunten die großen Städte über den Wunderknaben Heinrich Patter. Nun ſaß er vor gewaltigeren Zauberſchreinen, neben denen der im Gutshof nur als Spielzeug galt. Immer wieder lauſchten ihm neue Tauſend feſtlich gekleideter Menſchen, wenn er faſt mehr aus

dem Ungefähr als aus den Noten der Großmeister die Stimmen und Klänge heraufriß und hinanwarf in Traumhimmel.

Zuweilen saß er wirklich noch da wie ein Kind, das glitzernde, schillernde Bausteine auftürmt zu Domen und Burgen. Und immer neuen Glanz blies er diesen funkelnden Bauten ein, nicht viel anders mehr wie ein Junge es mit Seifenblasen hält.

Jahre kamen und gingen flüchtig wie die Tage. Heinrich, der als Kind so brennend gern früher als andere erwachsen gegolten hätte, merkte längst an den Reden mancher Frauen und an den Blicken der Männer, daß ihm niemand noch das Kind glaubte. Er selbst hatte es die ganzen Jahre her nie getan. Im Wachtraum und Halbschlaf, schließlich in allen unbewachten freien Augenblicken lebte er eine wunderliche, bis ins Geheimste ausgeklügelte und buntem Erraten ausgelieferte Gedankenehe mit der fernen Frau seiner nur wirrer, aber nicht stiller gewordenen Sehnsucht.

Es ist natürlich kaum als Zufall anzusprechen, daß mit den ersten flüchtigen Zeichen einer Ernüchterung, einer Erkenntnis von kindischem Zurückgebliebensein auch von der Musik her aufschreckende Beobachtungen zu vernichtenden Ergebnissen vorstießen. In einer dämmerigen Stunde vor dem riesigen Spiegel eines alten Ballsaales, da er sich ganz allein vor dem Flügel sitzen sah, befiel ihn plötzlich der lang nicht mehr bedachte Gegensatz von Entsinnen und Erinnern. Wo waren die Menschen und Landschaften der letzten Jahre geblieben? In seiner Musik klang nichts von alledem. Er rief immerzu die alten, die Kindheitsgeister zum Dienst. Nach einem oft gehörten Wort nannte er sich einen lebenden Leichnam. Jetzt wagte er nicht mehr, zum Spiegel aufzusehen. Er hütete sich, einen Ton anzuschlagen. Er wartete nur, ohne zu wissen worauf. Als ihm ein paar Locken in die Stirn fielen, war ihm, als hätte eine Hand über sein Haar gestreichelt. Und er mochte es drehn und wenden, wie er wollte, nach nichts anderem sehnte er sich als nach einer solchen wirklichen Hand, die ihm endlich allen Traum weggestreift hätte.

Unterdessen hatten seine Finger doch begonnen, wie nach noch nie gespielten Tasten des Instrumentes zu suchen. Ton um Ton fanden sie allmählich eine neue Weise, die ihm fast so tröstlich wie eine Hand erscheinen wollte. Am Abend im Riesensaal baute er mit Widerwillen die alten Glanztürme. Aber er hätte sich ducken mögen, so deutlich spürte er jetzt die Risse, die nachlässige, billige Arbeit, den baldigen Einsturz. Als die Menge aber trotzdem tobte wie immer, spielte er ihnen die neue, einfache Weise, sein erstes, echtes Gefühl. Enttäuscht war die Masse. Den Freunden hatte er Ärger geschaffen und die Neider allein waren vergnügt und sahen den dicken Schlußstrich unter diese Künstlergeschichte gezogen.

Heinrich Patter verließ am Morgen alle Menschen, Stätten und Gewohnheiten seines bisherigen Lebens.

*

Am Ende eines engen Waldtales hatte er ein Dorf gefunden, das für seine Absicht, von innenher zu gesunden, entlegen genug war. Tagreisenweit überliefen hier dunkle Wälder alle Berge und selbst die kleinen Hügel dazwischen trugen jüngeren, wenn auch hochgereckten Bestand. Auf einem dieser Buchenhügel hatten die Talgemeinden nach dem dreißigjährigen Kriege ein Dankkirchlein errichtet. Alljährlich zum Johannistag erschienen die Menschen des Tales dort im ersten Frühlicht und hörten die Messe. Seit den Schwedenzeiten war es Brauch, daß ein auserwähltes Mädchen aus einer der ersten Familien des Tales dazu einige alte Lieder sang. Die Chronik erzählte von einem schwedischen Obristen, den ein singendes Mädchen so sehr an das eigene tote Kind gemahnt hatte, daß er, gerührt, das Tal zu schonen wußte. Die Stimme seiner toten Tochter hab er zu vernehmen geglaubt. Das Volk kannte natürlich nebenher noch eine besondere Überlieferung und wenn hier so viele Mädchen den Namen Cäcilia trugen, so war das mehr als Brauch und Mode. Jedenfalls hatte man nie gehört, daß eine heilige Sängerin nicht den Namen der heiligen Musikantin gehabt hätte.

Heinrich Patter war durch seine mildtätige Hand und durch sein freundlich stilles Wesen den einfachen Menschen bald lieb geworden, besonders auch, da er sich weder von ihren bescheidenen Vergnügungen absonderte, noch dem Gottesdienst fernblieb. Man wußte von ihm

nur, daß ihn viel Studium hatte krank werden laſſen und daß er hier wieder zu Kräften kommen ſollte. Alle Muſik war für ihn verſtummt.

Im März hatte er ſich eingefunden. Jetzt begann der Juni und Heinrich kam oft halbe Tage nicht aus den Wäldern heim.

Eines Morgens begegnete ihm das heilige Mädchen. Man hatte es ihm einmal gezeigt, als es durchs Dorf gekommen war. Seinen Gruß erwiderte es nur mit ſtummem Nicken. Keinen einzigen ſeiner kleinen Schritte verzögerte es dabei. Eine Vierzehnjährige mochte dieſe Cäcilia ſein. Obgleich ſie raſch ihm vorüber gekommen war, wollte es Heinrich damals doch ſeltſam feierlich bedünken, als habe das Waldtal, aus dem ſie kam noch keinmal ſo offen geſtanden wie eben jetzt, gleichſam, als hätten die Berge ſich erſt im Augenblick voneinander entfernt, um dem blauen Himmel, dem hellen Bach und der ſchmalen Rehwieſe freien Weg zu ſchaffen, wenn ſie vielleicht der kleinen Heiligen des Tales nachſehen wollten.

Behutſam forſchte Heinrich aus, daß die erwählte Sängerin in den Wochen vor dem Feſte ganz allein oben in der Kirche üben müßte. Kein Menſch habe es noch unternommen, ſie dabei zu belauſchen. Auch die wildeſten Burſchen hielte eine geheimnisvolle Scheu davor zurück. Manchmal halte ſo eine Heilige fünf und ſechs Jahre aus in ihrem reinen Leben, das wie ein Traum ſie umfange. Je näher der Tag rückte, an dem Heinrich die Erwählte des Tales ſingen hören ſollte, umſo ſehnſüchtiger verlangte ihn nach ihrer Stimme. Bis jetzt hatte er ſich freihalten können von der alten Traumſucht der vergangenen Jahre. Nun aber lockte und raunte es aufs neue in ihm, ſich doch jener abſeitigen Welt auszuliefern. Die Stimmen von einſt waren meiſt verſtummt. Selbſt die oft geſpielten Meiſterwerke ſchienen nur mehr wie ein undeutliches, fernes Flüſtern in ihm zu leben. Gänzlich außerſtande aber fühlte Heinrich ſich, die Stimme der geliebten Frau ins Erinnern zu rufen. Sein ganzer Beſitz an Melodie war bald nur noch jene einfache Weiſe, das Letzte, was er Menſchen vorgeſpielt hatte.

Seit einigen Tagen hielt er ſich immer wieder einmal verſtohlen in der Bergkirche auf. In einer Niſche ihrer kleinen Empore ſtand ein Harmonium. Darüber hatte man ein kleines Fenſterchen durch die Wand gebrochen, daß der Spieler zum Altar ſehen konnte, ohne ſich zur Seite beugen zu müſſen.

Mit jedem neuen Tag ſaß Heinrich lieber vor dem alten Inſtrument. Wohl trieb und lockte es von innenher, doch endlich den Bann zu brechen und wieder zu ſpielen. Aber die Lockung war ihm ſchon Muſik genug; er blieb ſtark. Dabei ließ er kaum einmal ein Auge von den Taſten ablaufen. Erſt viel ſpäter fiel ihm ein, daß er die weißen und ſchwarzen Taſten oft genug wie Notenpapier mit Muſik träumend beſchrieben hatte.

Es mußte ja ſchließlich kommen, wie er es von Anfang an erwartete, wenn er es ſich auch in Scheu und Vorſicht nicht eigentlich eingeſtehen mochte.

Eines Morgens kam Cäcilia wieder in die Kirche.

Als Heinrich aus ſeinem Verſteck durch das Fenſterchen ſehen konnte, wie ſie vor dem Altar kniete, empfand er ſich wie den Betrachter eines wunderlich gerahmten Bildes. Hinter dem Glas erſchien alles liebevoll andächtig nebeneinander auf zarten Goldgrund eingeſetzt, der kleine weiße Altar, der rote Teppich davor, das ewige Licht in der roten Ampel, Engelsköpfchen wie aus Elfenbein und zwiſchen großen Blüten aus Bauerngärten das erwählte Mädchen.

In ſeiner Kindheit hatte Heinrich einen kleinen Altar zu eigen gehabt, über deſſen Tabernakel ein bunt mit Bändern, Goldfaden und Steinen geſchmücktes Madonnenbild eingelaſſen war. Daran mußte er ſogleich denken. Seine gläubige Frömmigkeit von einſt ſchlug ihm plötzlich wie beſeligender Hauch aus dem Fenſterchen entgegen. Er glaubte, dem Mädchen da unten ins Herz zu ſehen als hätte es ſein eignes frommes Herz von einſt in der Bruſt. Das Kirchlein weitete ſich zum Dom, den Farben und Lichter, den Orgelflut und tauſendſtimmiges Singen durchbrauſten.

Cäcilia erhob ſich langſam und begann offenbar ein neues Gebet. In dem hellblauen Miederkleid mit den langen, weißen Ärmeln ſtand ſie inmitten der weißen, roten und goldnen Zier als gehörte ſie zu den Blumen des Altars und wollte Grüße vom Bach bringen und vom Juni-

himmel, der sich darin spiegelt. Das weizenblonde Haar trug sie streng in zwei dicke Zöpfe geflochten. Davon bekam der Scheitel Cäcilias eine Linie, wie sie Bildschnitzer anmutiger Zeiten ihren zierlichsten Geschöpfen als einzig Eigenwilliges zu geben liebten.

Als Heinrich sah, daß die Beterin langsam die Hände hob zu einer beinahe an Priestergebärde gemahnenden Anbetung, durchschauerte ihn der Gedanke daran, wie groß der Glaube dieses Kindes an seine heilige Sendung sein mußte, wie Gottes Atem, der Welten durch die Ewigkeit stürmte, diesem Kinde vertraut schien wie ein Morgenhauch im blühenden Baum am Wegrand.

Als Cäcilia sich behutsam umwandte, so als ob sie in den ausgestreckten Händen das schlummernde Jesulein halten müßte, beugte sich Heinrich in den Schatten der Nische zurück.

Er wartete jetzt auf ihre Stimme. In ihm hatte sich eine ganze Welt neuen Raumes aufgetan. Es mußte ein Wunder kommen und ihn ausfüllen.

Die Finger drückten bereits einige Tasten nieder und ein Absinken der angezogenen Fußspitze hätte dem Instrument beinahe Luft gegeben. Heinrich zitterte vor Verhaltenheit und Spannung zugleich bis es ihm am Herzen wehe tat. Vorsichtig sah er aufs neue durch das Fensterchen.

Cäcilia hatte die Hände wie eine alte Frau vor dem Leib gefaltet und schien fernhinaus zu horchen. Leicht zur Schulter geneigt hatte sich ihr Kopf und die Augen waren wohl kaum halb offen.

Den Wartenden vor dem Harmonium bestürmte eine brennende Lockung, zu erproben, wie dieses gläubige Kind im Gefühl seiner Auserwähltheit und Sendung ein Wunder hinnehmen würde. Er träumte von einer himmlischen, hehren Weise, die er wie kaum gehaucht jetzt spielen sollte. Doch verdüsterte diesen Traum sogleich der Schatten des Wissens, es sei ihm eine solche Weise doch nicht zuzutrauen, sie wäre sonst lange schon ohne Grübeln entstanden.

Ein einziger Ton würde jetzt bereits ein Wunder gewesen sein. Ein Vogelruf, ein Windhauch, der im Efeu am Kirchenturm geraschelt hätte! Fortzuführen wäre er imstande gewesen, jedoch zu beginnen, mangelte es ihm an Mut.

Innerhalb weniger Herzschläge waren solche Gedanken gekommen und gegangen. Da hob Cäcilia plötzlich den Kopf aus dem Horchen und ließ ihn sanft zurückgleiten, als empfinge sie Gnade. Nun waren die Augen wirklich geschlossen. Dafür öffnete ein rührendes Kinderlächeln den Mund. All das dauerte aber nur so lange als sei ein Licht vorbeigehuscht. Schon verzog Cäcilia ihr sonst heiteres Gesichtchen zu anstrengender Starre und sang ohne Kunst und eigentliches Mitschwingen eine jedenfalls alte Kirchenweise. Der Text war nicht zu verstehen. Ein langgezogenes, streng schreitendes Halleluja erschien nach wenigen Worten immer wieder.

Mit einem Mal hatte Heinrich ein solches Halleluja auf leisest wehendem Hauch des Harmoniums ausklingen lassen. So weit es ging, wandte er sich dabei vom Fensterchen ab.

Cäcilia aber begann, als habe sich nichts ereignet, eine neue Strophe. Dem heimlichen Hörer jedoch sang sie nunmehr mit einer neuen Stimme, die nicht nur voll und warm schwang, sondern auch kühner war und mit dem feuchten Schmelz innerer Verzückung begnadet schien.

Gebannt wartete er nur auf das Halleluja. Hauchzart spielte er es wieder mit und ohne darüber nachzudenken, veränderte er die strenge Melodie ein klein wenig ins Weiche hinüber. Da folgte Cäcilia ihm nach als sei sie nun gebannt.

Wie eine hymnische Trunkenheit kam es über Heinrich. Er wagte weder hinabzusehen zur Sängerin noch aufzuhören sie zu begleiten. Sein Spiel klang nicht deutlicher als eine Windharfe im Wehn der Morgenluft und vielleicht berückte Cäciliens heiliger Traum von der Sendung sie doch so sehr, daß sie alles ruhig als Wunder hinnahm.

In den ersten Augenblicken hatte er gebangt, wie diese selige Stunde enden sollte. Nun aber lebte er sie, ohne zu sinnen, ohne zu fragen. Was noch kurz ehvor weiträumig wie ein Dom sich in ihm aufgetan hatte, füllte sich jetzt mit Licht und Farbe, mit fernher wellendem Brausen und Tönen als stieße des Mädchens Lied rundum kinderselig Fenster auf geradenwegs ins großgestirnte Himmelsblau hinan.

Zu den Stimmen seiner frühesten Knabentage hatte Heinrich heimgefunden. Nur waren sie jetzt mit ihrer Tausendfältigkeit ein einziger Ton geworden. Und der Beglückte glaubte, alle

wahren großen Werke der Musik kämen zuerst als ein gewaltiger Ton über einen Begnadeten, der ihn dann, wie ein Prisma das Licht, in seine aberhundert Wunder entfalten müßte für die Menschen. In denen aber lebte nachher für die tiefen Stunden der Erinnerung all das Tausendfältige doch wieder als der eine große Schöpferton der ewigen Gottesstimme.

Heinrich erwachte plötzlich, als ob er viele Jahre im Schlafe hier gesessen wäre. Nur weil die Sonne noch zum selben Fenster hereinsah, konnte er nicht alles wie einen Traum hinnehmen. Er war aber allein. Cäcilia stand nicht mehr vor dem Altar. Tief innen verbebte noch im betroffen sich selbst abtastenden Heinrich Patter ein heiliger Schrecken und wie schlafwandelnd verließ er die Empore, schlich vorsichtig aus der Kirche in den nahen Wald und wußte, spürte und sah nur das Eine, daß entweder die Welt oder er nicht mehr die Gleichen von gestern waren. Allmählich aber wurde er eines Tones inne, der klang wie es wohl in tagtiefen Wäldern sein mag. Es war ein einziger machtvoller Ton, der freilich von jedem Ding und Wesen, an das er von Heinrich gleichsam hingetragen wurde, in tausend Töne entfacht werden konnte wie ein Springbrunnen.

Heinrich Patter schritt am Johannistag inmitten der Leute aus dem ganzen Tal zur Bergkirche hinauf. Die Frauen und die Männer waren dunkel gekleidet, auch an den Kindern konnte man wenig hellere Farben entdecken. Umso bunter war die Kirche geschmückt mit allen Blumen der Gärten. Cäcilia wurde von sechs kräftigen Burschen auf einem über und über mit Blumen besteckten, kleinen Wagen dahergezogen. Sie allein kam in einem weißen Kleid, das starr-seiden von den schmalen Kinderschultern hing und zu dessen altertümlichem Schnitt das kleine Krönlein aus Goldfäden und Kristallen paßte.

Wächsern reglos blieb das Gesicht der Erwählten und die glasblauen Augen gaben keinen der hundert Blicke zurück, die zu ihnen drängten.

Als der alte Priester die Wandlung beendet hatte, erhob sich Cäcilia von der Kniebank vor dem Altar und wandte sich zur atemlos lauschenden Gemeinde. Zwei große Körbe voll Blumen wurden neben die Erwählte gestellt und während der greise Pfarrherr am Altar niederkniete im Gebet, begann Cäcilia zu singen. Heinrich vermochte seine Erschütterung nur mühsam zu verbergen. Die Hallelujas kamen streng nach der Überlieferung. Wehmut befiel den Enttäuschten. Endgültig mißtraute er nun seinem Erlebnis. Mit einem Mal war das neue, war sein Halleluja in der Kirche. Wie gegen allzu jähes Licht fuhren seine Hände vor die Augen und rundum staunten die Menschen, als drohten sie aus einem Bann zu erwachen. Cäcilia sang weicher und kühner als vorher. Ihre Stimme strömte eine Wärme aus, die sich mit dem Duft der Rosen und Nelken wie Gewölk auf die Menschen senkte.

Als das Lied zu Ende war, kamen die Männer ernst aus ihren Bänken geschritten, einer hinter dem andern. Einem jeden Hausvater reichte Cäcilia einen kleinen Strauß Blumen aus dem Korbe neben sich. Manchem der Bauern war anzusehen, wie er betroffen in den Augen der Erwählten forschte, woher ihr die neue Weise gekommen sein mochte. Jeder der Väter legte seine Blumen unter den Marienaltar und trat dann in die Bank zurück. Damit kam eine leise Unruhe unter die Gemeinde. Das Harmonium spielte ein jubelndes Lied vor, in das alles Volk bald mit sichtlicher Freude einstimmte. Nun ging der Gottesdienst schnell zu Ende.

Als der Geistliche durch die schmale Türe zur Sakristei verschwunden war und ihm die Meßbuben eben noch nachfolgten, begannen allenthalben die Burschen und Mädchen schon, sich mit Blumen zu schmücken und rasch leerte sich das Kirchlein. Ein fröhliches Volk eilte bergab. Die kleine Glocke im Turm läutete hell und in munteren Schwüngen. Als die ersten Menschen das Tal erreichten, begannen die Glocken aller Walddörfer zu erklingen. Ein Kirchturm gab es dem nächsten weiter, daß nun Freude und Friede sei im Tal.

Heinrich Patter stieg langsam hinab. Er sah noch, wie Cäcilia und ihre Eltern mit dem Pfarrherrn zum Festmahl gingen. Die Erwählte war nun wieder das Kind der Ihren und hatte mit dem Festkleid auch ein wenig vom Ernst des Morgens abgetan.

Bis es gegen Abend zum Tanz rief, hatte man sich an allen Tischen auch beruhigt über die neue Halleluja-Weise, die Cäcilia gesungen. Alte Leute wußten noch seltsamere Geheimnisse zu erzählen, die sich in früheren Jahren am Liedfest zugetragen hatten und nicht erklärt werden konnten.

Heinrich Patter freilich war nicht so rasch damit fertig geworden. Tagelang trieb es ihn durch den Wald, in der Hoffnung, Cäcilia zu begegnen. Dann wollte er ihr eingestehen, wie alles gekommen sei. Er glaubte allen Ernstes sie könnte schließlich der Welt zu sehr sich entfremden durch den scheinbar bestärkten Wunderglauben. Dann aber zweifelte er wieder, ob zerstörter Schein solcher Art nicht schlimmere Spuren zurückließe als ein natürliches Abklingen, auf das er bei der Jugend des Mädchens hoffte. Zuletzt hatte er so viele Arten einer möglichen Begegnung mit Cäcilia durchträumt, daß er nicht mehr weit davon war, sich einzureden, dieses Kind sei die große Liebe, nach der ihn verlangte, vor der er geflohen sei in dieses entlegene Tal.

Er fing an, wie in einem Tagebuch niederzuschreiben, was sich alles ereignet hatte. Nach wenigen Seiten jedoch stockten Eingebung und die Kraft, sie zu formen. Arm an Worten wie niemals noch, kam er sich vor. Endlich wagte er es, Noten aufzuschreiben. Ihm war plötzlich gewesen, als hätte er Cäciliens Stimme gehört. Aber sie sprach Worte, die einst die Frau vom Gutshof draußen vor dem Heimatdorf gesagt. Sollte ihm nun das wahre Erinnern werden? Wollte ein Lebensbezirk sich runden?

Von einem alten Meister der Musik hatte er gehört, der einsam seinem Werk lebte, verkannt von den Menschen, aber vertraut mit seinem Herrgott als säßen sie oft selbander am Spieltisch der großen Weltenorgel. Zu diesem Manne wollte er als ein Diener und Jünger gehen und bei ihm arbeiten lernen.

*

Jahrzehnte vergingen und der Heinrich Patter war selbst ein einsamer Meister geworden. Aber nocheinmal zog es ihn zum Liedfest in das Waldtal. Doch nun holten sich die Hausväter keinen Rosenstrauß mehr und das alte Lied sang statt eines erwählten Mädchens ein ganzer Chor von Kindern.

Von jener Cäcilia hörte er, daß sie verwitwet bei dem ältesten ihrer fünf Söhne auf dem Hofe lebte. Weitum sei sie bekannt als eine gesegnete Frau und habe guten Rat und eine offene Hand für jedermann.

Heinrich Patter scheute den Weg über die Berge nicht. Aber als er wieder heimkehrte hatte er sein Herz doch nicht von dem Geheimnis entlastet. Es war keine Last mehr.

„Damals," hatte Cäcilia gesagt, „da hat mir der Herrgott selber das Lied einstudiert. Heut freilich müßt ich wohl sagen, es hätt' mir träumt. Oft hab ich ja auch so gemeint. Aber manchmal ist es halt schwer gewesen im Leben. Dann hab ich mich zusammengerissen und hab's geglaubt, daß er einmal ein Wunder mit mir getan hat, der Herrgott. Und gleich ist es wieder aufwärts gangen. So wird ein jeder Mensch sein Wunder haben, der so alt wie wir worden ist und wenn er meint, er hat keins, dann ist er bloß zu bequem, es zu suchen und zu feig, daran zu glauben!"

Heinrich Patter wußte nun, wie Gott sich in ihm ein Werkzeug geschaffen hatte. Wie als Kind überließ er sich fortan den tausend Stimmen; denn er war Instrument in ewiger Hand. Und seine letzten Werke atmeten selige Heiterkeit.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Einige Neuinszenierungen Heinz Tietjens in der Staatsoper waren derart anregend und fesselnd, daß ihnen eine längere Betrachtung gewidmet sei.

Zunächst Tietjens „Freischütz", der sich im wesentlichen auf eine Erneuerung der verbrannten Dekorationen des Jahres 1934 beschränkte. Es sei anerkannt, daß manche Übertreibungen der damaligen Neuinszenierung diesmal fortgeblieben sind, so etwa das Spanferkel und die lebende Gans, die in den Volksszenen des ersten Aktes herumgereicht wurden. Von der fortgeschrittenen Verinnerlichung der Darstellung mit ihren vielen liebenswerten Einzelheiten — etwa das Großeltern-Pärchen, das zum Schluß des Walzers schnell noch ein paar Tanzschritte wagt — macht die Wolfsschluchtszene allein eine Ausnahme. Sie ist eine getreue Wiederholung des technischen Spektakels, der schon 1934 in Erstaunen versetzt hat. Was ich

damals im „Völkischen Beobachter“ schrieb, hat noch heute für mich Gültigkeit: „Da hagelt es buchstäblich allerlei Arten von Federvieh vom Himmel, da speit die Hölle ein Heer von Teufeln aus, da wird aus einem bengalisch beleuchteten echten Wasserfall ein richtiger Luna-park-Effekt, da tummeln sich Gerippe, Särge, Gespenster, Spukgestalten auf und über der Erde und als zum Schluß ein meteorologisch unmöglicher Blitz (nicht projiziert, sondern elektrisch erzeugt) Bäume zerschmettert und die Schlucht in eine Wildnis verwandelt — da fühlt sich der Zuhörer in einer ähnlichen Situation wie der besagte Baum; er ist gleich ihm zerschmettert, erschlagen von dieser unerhörten Entfesselung aller technischen Gewalten . . . Wird man mit solchen Regie-Effekten einem Meister gerecht, den man nur und allein aus der Musik heraus, aus dem tiefen seelischen Erleben, stilgemäß gestalten kann und darf? Ist die Realisierung einer Romantik nicht gleichbedeutend mit ihrer völligen Verneinung? Erfassen wir das Wesen der Romantik nicht gerade in dem Hauch des Unaussprechlichen, das sich erahnen, nie aber mit handgreiflicher Deutlichkeit materialisieren läßt?“ Hans Pfitzner schrieb in seinem Geleitwort zu einer Freischütz-Inszenierung 1914: „Es ist meine Ansicht, daß man z. B. in der Wolfsschlucht jede szenische Angabe der Autoren auf das genaueste befolgen muß. Da darf nichts fehlen, aber auch nichts dazugemacht werden. Der allererste und gewichtigste Grund hierfür ist, daß alles, was vorgeschrieben ist, in der Musik lebendig erklingt, und für den, der zu hören die Gabe hat, genau ausgedrückt ist. Auge und Ohr müssen hier ein Gefühl werden. Wenn man also zu dem Flattern der Vögel, zu der das Gebüsch durchbrechenden Wildsau im Orchester, auf der Bühne etwas anders machen läßt, so ist die Musik lächerlich gemacht und höchst deplaziert.“ Was Pfitzner weiterhin über den Grad der Liebe und Achtung derjenigen sagt, die zu einem „Hinzutun, Ändern und Gewaltantun“ neigen, möge jeder in seinen gesammelten Schriften nachlesen.

Heinz Tietjen bietet hier, ebenso wie in seiner zweiten Inszenierung, dem „Tannhäuser“ den Eindruck eines genial befähigten Schöpfers, der sein staunenswertes und einzigartiges Einfühlungsvermögen in den Geist des Werkes nicht immer restlos mit dem inneren Drang seines eigenschöpferischen Wesens in Einklang zu bringen weiß. Die praktische Folge dieses Zwiespaltes sind Uneinheitlichkeiten, bei denen Bedeutendes und Mißlungenes kraß gegenüberstehen. Etwa zum Schluß des ersten Aktes. Da tritt plötzlich von rechts eine Kolonne von zwölf Waldhornbläsern in Zweiherreihe aufgeregten Schrittes auf die Bühne, macht eine Wendung, läßt ein paar nicht gerade schön klingende Töne erschallen, vollzieht prompt eine Schwenkung und marschiert in vollendeter militärischer Disziplin, aber in einem restlos veralteten Theaterstil wieder in die Kulissen zurück. Wie ist eine derartige szenische Entgleisung zu rechtfertigen, zumal da Tietjen beim „Einzug der Gäste“ die vorbildlichste idealste Lösung des Bewegungsproblems gegeben hat, die sich denken läßt? Im Wartburgsaal liegt der Ankunftsplatz der Gäste tiefer als die Vorderbühne, hinter den durchbrochenen Säulegängen, die einen Ausblick auf die herrliche Thüringer Berglandschaft gestatten. Man sieht im Hintergrunde Pagen, die das Eintreffen der Gäste mit Fanfarenklängen begrüßen. Ganz zwanglos beobachten die auf der Bühne bleibenden Gastgeber, der Landgraf und Elisabeth, den Einzug, mit dem Rücken zum Zuschauer. Nun zeigen sich Ritter zu Pferde, die vom Parkett aus nur im Oberteil sichtbar sind. Nach und nach strömen in buntem Durcheinander die Besucher auf die Bühne, zunächst noch im Hintergrunde verweilend. Sie umdrängen die beiden Gastgeber, die zeitweilig im Gewühl verschwinden. Der Landgraf tauscht mehr oder minder herzliches Willkommen aus. Plötzlich hat er anscheinend einen alten Lebenskameraden gefunden, mit dem er plaudernd Hand in Hand sich nach vorne spielt, um sich mit einer anderen Gruppe in ein ernsthaftes Gespräch einzulassen. Elisabeth, die bisher in höfischem Zeremoniell die Begrüßungen entgegennahm, hat eine Anzahl von Gespielinnen entdeckt, die sie voller Ausgelassenheit (man meint dieses holde, kindliche Geschöpf förmlich jauchzen zu hören) umarmt und herzt. Mit ihnen tollt sie nun nach vorne und bringt eine Note heiterer Bewegung in das Bühnenbild. Völlig lebenswahr und echt läßt Tietjen aus dem Zusammentreffen verschiedenster Freunde und Bekannten zwanglose Gruppen entstehen, bis sich die Gästeschar im Hintergrunde versammelt, während vorn rechts der Thron, vorn links ein Podium für die Sänger in gleicher Höhe nunmehr die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken. Wie

unendlich weit ist diese Auffassung des „Einzugs" von dem Stil früherer Jahre entfernt, als die Gäste noch (wie heute Tietjens Waldhornbläser) eine Polonäse bildeten, um im Takte der Musik an den Gastgebern vorbeizumarschieren!
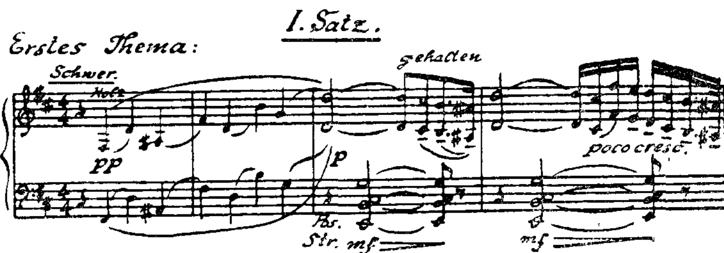
Zu den weiteren Eigentümlichkeiten der Tietjen-Inszenierung zählt die Venus-Grotte, die mit ihrer gigantischen Felsen-Architektur als dunkle, nüchterne Höhle eher an Nibelheims Klüfte erinnert als an die Stätte eines Liebesgenusses. Ich würde mich an Tannhäusers Stelle bestimmt nicht in diesem poesielosen, eine fühlbare Kälte ausströmenden Felsenloch wohlfühlen, und sein Wunsch, den Reizen der Göttin zu entfliehen, gewinnt wenigstens vom wohnlichen Standpunkt aus an Berechtigung. Und was geschieht beim Erscheinen der Grotte? Blätterranken senken sich vom Schnürboden herab und umhüllen die beiden Gestalten. Ein Kunstbetrachter will ermittelt haben, daß es sich hierbei um Feigenblätter gehandelt habe. Ich kann das nicht beurteilen, da ich botanisch nicht sonderlich geschult bin. Aber das hat sich Wagner unter einer „Grotte" bestimmt nicht vorgestellt. Nun weiter: Das Muttergottesbild ist durch einen merkwürdigen, erratischen Block von Quaderform, vielleicht als eine Art von germanischem Opferstein, ersetzt. Tietjen läßt nicht nur einen Pilgerzug auftreten, sondern verschiedene Züge, die von beiden Seiten die Bühne überschreiten. Aber diese Einzelheiten der Regieführung sind unerheblich gegenüber dem vorteilhaften Gesamteindruck der Inszenierung, die spürbar zwei einheitlich durchgeführten Gesichtspunkten unterworfen war: Weichheit der künstlerischen Linie, weiteste Tiefenwirkung des Bühnenbildes, das dem Wesen der Handlung entsprechend geradezu zum Träger eines seelischen Unendlichkeitsgefühls wurde. Die dunklen, geheimnisvollen Tiefen des Venusberges kontrastieren hierbei mit der lichten Weite des Wartburgtals mit seinem Fernblick, der gleichzeitig auch dem Wartburgsaal mit seinem freien Hintergrund eine eigene Note gab. Im Bühnenbild (Emil Preetorius) und in der Beleuchtung (Schleiervorhang in der Frühlingslandschaft!) bevorzugte Tietjen eine überraschend weiche, zarte Färbung. Und als zum Schluß die Morgensonne einen rosaroten Schein über die Bahre und die Gruppe der jüngeren Pilger zauberte, da hatte man fast das Gefühl einer Verweichlichung des ohnehin weichen szenischen Geschehens.

In musikalischer Beziehung erhoben sich die beiden Tietjen-Inszenierungen weit über den Durchschnitt. Den „Freischütz" dirigierte zum ersten Male Peter Raabe mit dem ihm eigenen künstlerischen Reinlichkeitsgefühl, das sich in selbstloser Treue der Wiedergabe hinter den Schöpfer und sein Werk stellt. Es war eine ungemein lebendige, empfindungstiefe, im besten Sinne des Wortes romantische Darstellung. In den Hauptrollen zeichneten sich Franz Völker, Tiana Lemnitz, Erna Berger, Jos. v. Manowarda aus. Den „Tannhäuser" meisterte Wilhelm Furtwängler in der gewohnten sorgsamen Ausfeilung aller Einzelheiten namentlich in der dramatisch gewaltigen Romfahrt. Seine Auffassung war warmblütig und edel, im Tempo mitunter etwas rubato, im übrigen maßvoll klar und feinsinnig. Leider ereignete sich ein musikalisches Mißgeschick, wie ich es peinlicher kaum je erlebt: Der Pilgerchor, der bekanntlich unbegleitet erklingt, war beim Einsetzen des Orchesters fast um einen halben Ton zu tief. Man kann sich die Klangwirkung vorstellen — und es dauerte eine Reihe von Takten, ehe die Tonhöhe wieder erreicht war. In den Hauptrollen triumphierte Tiana Lemnitz als eine geradezu ideale Elisabeth, kindlich und lebensfroh, fast unvermittelt in ihrer plötzlichen Verwandlung zum liebenden, leidenden Weibe, überirdisch verklärt in ihrem Gebet. Max Lorenz erschien als ein sehr sensibler Tannhäuser, im Übermaß des Schmerzes und der Freude fast zum Extremen neigend, in seiner dramatischen Auffassung fast zu wenig heldenhaft, zu haltlos-weich (vgl. den weichen Grundton der Gesamtinszenierung!), stimmlich sehr erfreulich, in der Romerzählung packend und gewaltig. Was war mit Heinrich Schlusnus als Wolfram? Auch er stand sichtlich zu stark unter dem künstlerischen Charakter der Gesamtinszenierung, als daß er merklich aus sich herauszugehen wagte. Er (man verzeihe den harten Ausdruck) „säuselte" im lieblichen Piano, detonierte fühlbar im Abendstern-Lied und verließ sich im übrigen auf die Tragfähigkeit seines noch immer ungetrübt schönen, ergiebigen und edlen Organs. Man hörte ferner Frida Leider als Venus, die im dritten Akt harmlos auf dem Wartburgweg lustwandelnd dem Tannhäuser entgegenspazierte, anstatt sich nach Wagners Vorschrift auf einem Lager ruhend zu offenbaren, Hilde Scheppan, Arnold, Großmann, Rödin, Fleischer.

Die weiteren Neuinſzenierungen des hier behandelten Zeitabſchnittes waren „Cavalleria“ und „Bajazzo“ in einer geradezu wahrheitsfanatiſch lebendigen, ungemein konzentrierten Regie Bruno von Nieſſens (die „Bajazzo“-Bühne ſah man faſt von der Rückſeite und konnte den mimiſchen Ausdruck der Darſteller noch vor dem Auftritt ſtudieren), eine ſehr glückliche „Mignon“-Inſzenierung von Hanns Friederici. Im Deutſchen Opernhaus hörte man zum erſten Male „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ von Goetz und war überraſcht von der draſtiſchen, burlesken Form, mit der Hans Batteux den Publikumsinſtinkten zu ſchmeicheln wußte. Die Entführung der Braut erfolgt auf einem echten, wohl dem Zoologiſchen Garten entliehenen Kamel. Sehr ſinnvoll war die Einrahmung der Oper durch eine Shakeſpeareſche Narrengeſtalt als Prologus, die zum Schluß bei erleuchtetem Zuſchauerraum ſelbſt den Vorhang über Sinn und Unſinn des Bühnengeſchehens ſchließt. In den Hauptrollen gefielen vor allem Hans Reinmar, ferner Bertha Stetzler, Conſtanze Nettesheim, Heyer, Wörle, Kandl. — In einer „Meiſterſinger“-Vorſtellung lernte man einen neuen Hans Sachs kennen: Hanns Braun aus Saarbrücken, der über edle, gehaltvolle und kräftige Töne verfügt und ein natürliches, echt menſchliches Spiel an den Tag legt. Die nicht immer ergiebige Höhe ſucht er mitunter phyſiſch zu überſteigern und läuft Gefahr, den Ton dabei in die Höhe zu treiben.

*

Nicht minder zahlreich waren die Konzertereigniſſe dieſer beſonders inhaltsreichen Wochen. Insbeſondere iſt die Vielzahl neuerer Schöpfungen bemerkenswert, unter denen Wilh. Furtwänglers erſtaufgeführtes Klavierkonzert im Vordergrunde des Intereſſes ſtand. Die Meinungen über den abſoluten Wert dieſer gigantiſchen Schöpfungen waren ſehr geteilt. Und doch vermag dieſes an Brahms gemahnende Konzert wertvolle Eindrücke zu vermitteln, weil es in ſeinen ſtarken, ſeelendramatiſchen Spannungen und mit ſeinem reſtloſen Ausleben in einer urperſönlichen Gefühlsſphäre die Aufmerkſamkeit kaum je erlahmen läßt. Es ſind faſt kosmiſche Weiten, die Furtwängler gleich mit ſeinem erſten himmelſtürmenden Eingangsthema erfaßt, und die dunklen, ſchattenreichen, ſchwermütigen Partien der Durchführungen, erhellt von grellen Gefühlsausbrüchen, erzählen ein Lebensſchickſal von abgründiger Tiefe. Hier folgt das hochragende erſte Thema des erſten Satzes (entnommen der Erläuterungen des Programms):



In dem beſonders geglückten langſamen Satz huldigt Furtwängler unbekümmert und konzeſſionslos dem Schönheitskult abſoluten klanglichen Wohllautes:

Orchesterthema:

a) Adagio. (Sehr langsam) — Viol. espress. — Ob. — Str. pp — u. Pos. — più p

dolce — Str. dolcissimo — ppp

Darauf Klavierthema:
(Ruhevoll, sehr weich und still.)

b) pp

poco cresc. più cresc.

Mag man gegen diese Themenfolge auch einzuwenden haben, daß sie keine neuen stilistischen Gesichtspunkte beibringt, so wirkt die schlichte, edle, gesangliche Linie der Melodik doch unmittelbar durch sich selbst, und zwar in stärkerem Maße, als die hier gezeigten Notenproben erkennen lassen. Zumindest muß aber zugegeben werden, daß dieses von Edwin Fischer meisterhaft vorgetragene „Sinfonische Konzert" einen unverkennbaren Fortschritt gegenüber Furtwänglers Violinschöpfung bedeutet.

An Hand der zahlreichen jungitalienischen Neuheiten, die der Zufall auf dem Konzertprogramm der letzten Wochen zusammenfügte, konnte man fast zu dem Trugschluß neigen, als sei die gesamte neuere Musik Italiens ein Ausdruck elementaren Gefühlsüberschwanges, der nur an einer effektreichen, klanglich übersteigerten Orchestersprache genüge findet. Erstaunlich häufig ist die bei uns kaum noch zeitgemäße Form der Sinfonischen Dichtung, in der die Respighi-Nachfolge ihren Sinn für farbenprächtige Wirkungen bekundet. Diese Voraussetzungen treffen etwa für die deutsche Erstaufführung eines von Karl Dammer verständnisvoll dargebotenen Werkes von Renzo Bossi im Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses zu, betitelt „Der Wettlauf von Siena", der das Bild eines Pferderennens inmitten der Brandung des Volkslärmes einfängt, oder für G. F. Ghedinis „Marinaresca und Bacchanale", das uns Victor de Sabata als virtuoses Orchesterstück voll lärmreicher Äußerlichkeiten bescherte. Es leuchtet eine irgendwie rassisch bedingte naive Freude am Farbenrausch aus diesen Schöpfungen, wobei die Mittel des thematischen Ausdrucks zum Selbstzweck erhoben werden — nicht selten auf Kosten des thematischen Inhaltes. Den absoluten Gegensatz hierzu bildet beispielsweise Heinz Schuberts „Verkündigung", vom Chor der Singakademie unter Georg Schumanns gewandter Stabführung erstmalig aufgeführt. Je öfter man dieses Werk hört, desto tiefer ist man von der stark besinnlichen Kraft der melodischen Gedanken beeindruckt, die in ihrer reifen Gefühlstiefe eine einzigartige schöpferische Begabung erkennen lassen. Originalität der Form (die eingefügte Violinkadenz) verbindet sich mit einer seelisch verklärten Ausdeutung der Wortinhalte, bei Textstellen wie „zurück bleibt die Nacht" und „wie über eine Brücke". Der Beifall war überaus anerkennend.

Englische und finnische Musik erklang in einem Gastkonzert von Sir Thomas Beecham mit den Philharmonikern. Ein „Nachtstück" von Delius, ein Sang von der Großstadt Paris, erwies sich als fesselnde Schöpfung voll bunter Stimmungsgegensätze in weicher Farbtönung. Mit der scheinbar mühelosen Selbstverständlichkeit, die Beechams Dirigierkunst auszeichnet, bot er eine meisterhafte Nachzeichnung der kaum bekannten Ersten Sinfonie von Sibelius, die trotz charakteristischer Ansätze noch nicht die Reife späterer Werke aufweist und im Andante vom Atem Tschaikowskys umweht ist. — Finnische Musik hörte man auch im ersten Sinfoniekonzert der Volksoper unter GMD Erich Orthmanns gewissenhafter und peinlich genauer Leitung. Gerhard Hüsch sang hier mit schönster Stimmkultur und seelischer

Verausgabung die erstaufgeführten Orchesterlieder „Um den Tod" von Yrjö Kilpinen, der in diesem Zyklus tief ergreifende, formvollendete und melodisch edle Lyrismen zusammengefaßt hat.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln/Rhein.

Das Kölner Konzertleben war in der Berichtszeit fast durchweg auf eine ernste Note gestimmt: der Heldengedenktag, der Bußtag und der Totensonntag beherrschten die Zeit und die Gemüter. So brachte GMD Prof. Eugen Papst im Rahmen der beiden Gürzenichkonzerte die als Uraufführung gehörte „Nachtmusik" für kleines Orchester des, in Dortmund als Dirigent wirkenden Dr. Hans Wedig, ein nach innen gerichtetes, äußeren Effekten ausweichendes Werk, das dem anwesenden Autor herzlichen Beifall eintrug, darauf des Italieners Pizetti neues Cellokonzert, dem Enrico Mainardi ein tiefschürfender Interpret war, ein in seinem leidenschaftlichen Ton manchmal den Opernkomponisten verratendes Stück, dem sich stilistisch verwandt die den zweiten Teil des Abends ausfüllenden Pathetische Sinfonie von Tschaikowsky in sorgsamer Wiedergabe anfügte. Das „Deutsche Requiem" von Brahms gab den Inhalt des zweiten Abends, vom Chor tonschön und einfühlsam dargeboten, wie auch die Solisten Ria Ginster und Hans Hotter sich dem ernsten Rahmen eindrucksvoll einpaßten und Papst die (im Totentanzsatz glücklich von ihm retouchierte) Partitur zum Erlebnis werden ließ. In der Reihe „Wir schlagen eine Brücke" bot GMD Rudolf Schulz-Dornburg Glucks „Armida" sowie die Einleitung zur „Alkestis", Werke, die sichtlich den tiefsten Nachhall bei den der Arbeitsfront und Kraft durch Freude angehörenden Zuhörern weckten. In Glucks Lied „Ich bin ein deutsches Mädchen" war wiederum eine Möglichkeit gewonnen, auch vom Hörer zum Konzertierenden eine Brücke zu schlagen, und Dr. Castelles, des stellvertretenden Intendanten des Reichssenders Köln, Rezitation Klopstockscher Dichtungen fügte sich dem Ganzen stimmungsvoll ein. Wagners Faustouvertüre und die Liebesszene aus der „Walküre" rundeten die Spielfolge großartig ab, und so durfte auch dieser Abend als voller volkserzieherischer Gewinn gebucht werden, woran Anteil hatten die mitwirkenden Solisten Henny Trundt, Karin Carlsson, Karl Friedrich, Ewald Kaldeweier, Willi Schneider, Dorothea Grelle, Torsten Ralf, dazu die Reichsrundfunkspielschar des BDM und nicht zuletzt der jetzt von MD Adams betreute, künstlerisch prächtig geschulte Rundfunkchor, dem sich zur Verstärkung das collegium musicum der Universität angeschlossen hatte. Nicht minder wesentliche volksbildnerische Arbeit leistete das von der Landesleitung der Reichsmusikkammer unter ihrem planvoll organisierenden Führer Dr. Albrecht ins Leben gerufene „Rheinische Landesorchester", das unter seinem jungen Dirigenten Fritz Gronkowski sich mit einem sehr anspruchsvollem, aber gediegen durchgeführten Programm aus Werken Beethovens, Wagners, Liszts, Humperdincks und Berlioz vorstellte (dem ein unterhaltsamer zweiter Teil folgte) und das alle Voraussetzungen für eine gesunde Musikpflege auch außerhalb Kölns in den kleineren Orten des Gaues mitbringt. Das dritte, an wichtiger Stelle Stelle wirkende Orchester, das der Staatlichen Hochschule für Musik, trat zusammen mit dem Chor der Anstalt bei Gelegenheit der Wiedereröffnung des großen Saales und der Einweihung der neuen Orgel hervor, um unter Prof. Otto Siegls Leitung Händels 112. Psalm und unter derjenigen von Heinz Körner Beethovens Fidelio-Ouvertüre klangschön und beschwingt wiederzugeben, während die beiden Orgelmeisterlehrer Prof. Bachem und Mich. Schneider das neue von Klais in Bonn geschaffene Werk in Stücken von Bach und Karl Hoyer vorführten. Bürgermeister Dr. Ludwig wies auf die Tradition dieses durch die einstige Gegenwart von Brahms, Reger und Pfitzner geheiligten Raumes hin, und Prof. Hasse legte die Bedeutung der Orgelmusik im Verlaufe der Geschichte dar. Chor und Orchester liehen ihre Mitarbeit auch der Langemarck-Feier des NS-Studentenbunds in der Universität, wobei der Trauermarsch aus Hasses „Prinz Eugen"-Variationen unter der Leitung des Komponisten, H. Ungers Chor „Opfer" nach Anacker, sowie die „Nänie"

von Brahms, unter Siegl, erklangen. Stark war auch wieder der Anteil der Hoch- wie der Rhein. Musikschule an der Veranstaltung des Tages der Hausmusik: die Ortsmusikerschaft bot im neuen Saale Werke Kölner Komponisten, so Hasses neue Kammersonate für Cello und Klavier, mit dem jungen hochbegabten Henk Welling als Solisten, des ehemaligen Wüllner-Schülers Paul Hoffmann Triostücke, des soeben von der Reichsjugendführung in Stuttgart mit Erfolg herausgestellten Kölners Helmuth Riethmüllers fesselnde kleine Suite für Klavier (Erich Rummel), des mit dem Ebengenannten am Reichssender Köln wirkenden Wilh. Adams Baritonlieder (F. H. Speck), sehr stimmungsvolle und zum Teil auf eigene Dichtungen gesetzte Kompositionen, Otto Siegls Geigensuite, sinfonische Variationen von Adolf Spies, H. Ungers Altdeutschen Liederkreis (Aenne Werner) und Heinr. Lemachers Klavierstücke (Else Müschenborn). Die beiden Anstalten selbst traten mit ebenfalls hausmusikalischer Spielfolge hervor, wobei wieder Studierende wie Lehrer einträchtig zusammenwirkten, und auch bei einer Reihe der übrigen zahlreichen Veranstaltungen dieser Woche waren Angehörige der Anstalten tätig. In einem Werbekonzert ließ der Rich. Wagner-Verband Deutscher Frauen Elly Ney mit Werken von Beethoven und Schumann, sowie den neuen Opernbariton Horst Euler mit Gesängen von Schubert und Strauß hervortreten, und auch das neue Orchester der Volksbildungsstätte, unter H. Sinkhöfer, zeigte in Glucks „Iphigenie"-Ouvertüre und Schuberts „Unvollendeter" gediegene Schulung. Die beiden in die Berichtszeit fallenden Meisterkonzerte standen vorwiegend unter dem Zeichen italienischer Gäste: Dusolina Giannini erfreute mit dem vollendeten Vortrage Schubertscher Gesänge wie nationaler Volkslieder, und Toti dal Monte erfüllte die auf sie gesetzten Erwartungen als hervorragende Koloratur-Sopranistin, wie Luigi Montesanto sich als ernst gestaltender Interpret alter und neuer Arien von Peri bis Leoncavallo auswies. Reinhard Fritzsche als Flötist und Renato Vergilio als Begleiter steuerten Wesentliches zum Gelingen bei, und Poldi Mildner begeisterte erneut als technisches Wunderkind in Schuberts „Wanderer"-Fantasie und Chopinschen Einzelstücken wie Liszts allerdings schon verblaßten Mephistowalzer ihre Zuhörer. In einem Sonderkonzert trat der durch seinen großen Erfolg beim Deutschen Sängerbundesfest in Breslau weitbekannt gewordene Männergesangverein der Rhein.-Westf. Sprengstoffwerke (vormals Alfred Nobel) Troisdorf im Gürzenich hervor und bewährte unter MD Willi Schell seine glänzende Stimmkultur in Jos. Haasens außerordentlich schwierigem „Freiheitslied", der Lißmannschen, bläserbegleiteten Kantate „Vom Menschen" und Fr. Philipps „Heiliges Vaterland". An gleicher Stelle erschien der auf seiner Europa-Reise aus Paris eintreffende Bukarester Chor „Cantarea Romaniei", der neben deutschen Chören von Bruckner, Löwe und Hauptmann vorwiegend einheimische Volks- und Kunstchöre vortrug und sich den lebhaften Beifall der Kölner Zuhörer erwarb, wie auch die Stadtverwaltung den Gästen einen herzlichen Empfang bereitete. Aus dem immer wieder reichen kammermusikalischen Leben seien erwähnt das erstmalige Hervortreten des Kammermusikkreises Scheck-Wenninger, der uns die Barockflöte in einem Telemannschen Werke vorführte, dann ein Schubert-Brahms-Abend des Kölner Kunkel-Quartetts, eine Darbietung der Brandenburgischen Konzerte Nr. 2, 3, 5 durch den Bach-Verein unter Erich Kraaks Leitung, ein klassischer Abend des Priska-Quartetts, ein Bußtagskonzert des ausgezeichneten Baßbariton D. H. Schmidt, zusammen mit dem jungen, begabten Pianisten Eppink, und der Klavierabend des am Münchener Reichssender tätigen Richard Staab, der Ravels Fis-dur-Sonatine ebenso künstlerisch gerecht zu werden wußte wie etwa Liszts h-moll-Ballade und Beethovens As-dur-Sonate. Im Opernhause erlebten wir das Gastspiel des italienischen Meisterdirigenten Art. Lucon in Verdis „Aida", dasjenige des Polnischen Balletts und die Uraufführung des Tanzspiels „Des Kaisers neue Kleider" von dem neuerdings bei uns sehr geförderten Jungfranzosen Jean Françaix, dessen spritzige Musik unter Zauns Leitung dem anwesenden Komponisten lebhaften Beifall eintrug. Der Reichssender Köln setzte sich in einer Sendung „Musik für Stimmen und Instrumente" unter Schulz-Dornburgs temperamentvoller Führung für Rudi Stephans „Musik für 7 Saiteninstrumente" und bei anderer Gelegenheit für Mussorgskys „Lieder und Tänze des Todes" mit Kaldeweier als prachtvollem Interpreten ein.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Zeitgenössische Musik.

Die innere Weite und die Leistungsfähigkeit einer Musikepoche erweisen sich zuletzt und zuhöchst doch immer wieder darin, ob diese in den großen musikalischen Formen hochwertige und deshalb dauerbare Werke herausstellen kann. Eine lange Zeit nach dem Weltkrieg war nicht imstande, sich etwa auf dem Gebiet der Sinfonie zu einer voll ausgeglichenen, gültigen Leistung durchzuringen. Das hat sich — ein günstiges Zeichen! — in der unmittelbaren Gegenwart doch vorteilhaft geändert. Ein Werk wie die 5. Sinfonie von Max Trapp ist nicht mehr nur Versprechen, sondern auch schon Erfüllung; Hermann Abendroth machte im Gewandhaus in einer schönen Wiedergabe mit dem Werk bekannt, das im Dienst an der Großform Sinfonie vier wesentliche Züge zu einem organischen Ganzen vereinigt: klare polyphone Linienführung, architektonische Themenverknüpfung, phantasievolle Handhabung der Orchesterklangfarben und Sinn für rhythmische Bewegtheit. Vor allem die klare Linienführung verleiht — neben den zwingenden und deshalb tragfähigen thematischen Einfällen — dem Werk jene selbständige und eigenwertige Haltung, die jede Spur des auch heute noch einflußstarken Straußschen Orchesterstils abgestreift hat. Angesichts dieser erfreulichen Tatsache schweifen die Gedanken unwillkürlich zurück in das Jahr 1922, als Furtwängler im Gewandhaus Trapps 2. Sinfonie uraufführte und dadurch den weitreichenden Ruf dieses bis dahin noch nicht sehr stark hervorgetretenen Komponisten begründete. Wohl war der sinfonische Atem auch in diesem Werk schon spürbar, doch standen die wesentlichen Gestaltungselemente, die sich in der fünften Sinfonie organisch zur Einheit binden, damals noch etwas unvermittelt nebeneinander, und der Straußsche Einfluß war in dem glänzend instrumentierten Scherzo unverkennbar. Es ist ein weiter Weg von diesem frühen Werk bis zur klaren, durchsichtigen Sprache dieser fünften Sinfonie, und daß Trapp ihn zu gehen vermochte, ist ein überzeugender Beweis für die innere Logik seiner Entwicklung wie die Stärke seines schöpferischen Vermögens. Der polyphone Grundzug der zeitgenössischen Musik wird hier zum Vorteil des Werkes nachdrücklich wirksam, die Kombination von Thema-Motiven erweist sich als feste Stütze des thematischen Gefüges, und schließlich greifen thematische Bezüge verbindend über die Grenzen der einzelnen Sätze hinaus: Das Hauptthema des letzten Satzes ist aus dem Hauptthema des ersten Satzes herausgestaltet (Sekund-Kopf, Sechzehntelfigur, Oktavsprung), und die polyphone Durchführung des Scherzo-Mittelteils nimmt Impulse aus der Coda des ersten Satzes wieder auf (S. 62 der Partitur). Sehr kühn ist das Unterfangen des langsamen Satzes, der in Melodik und Harmonik die Gefühlssprache der deutschen Romantik aufgreift, wobei auch ein Beiklang geradezu brucknerischer Feierlichkeit spürbar wird; all dies geschieht jedoch derart echt und unmittelbar, daß auch dies überzeugt. Alles in allem: Ein außerordentlich weiter seelischer Empfindungsbereich wird hier sinfonisch derart überlegen gestaltet, daß dieses Werk wohl in den Dauerbesitz der Orchestermusik großen Stils übergehen wird.

Es ist zweifellos vorteilhaft, wenn sich ein sinfonisches Großwerk der Stilmittel der Gegenwart bedient, besonders der klaren polyphonen Linienführung. Selbstverständlich muß dies ein Komponist nicht unbedingt tun, und wenn Wilhelm Furtwängler in seinem „Symphonischen Konzert für Klavier und Orchester", das er in einem Gewandhaus-Sonderkonzert mit Edwin Fischer am Klavier aufführte, sich in einer Brahmsisch-Wagnerschen Klangwelt bewegt, die um die Jahrhundertwende üblich war, so steht ihm das als schöpferischem Musiker frei, besonders wenn man eine solche überlegene Handhabung der Orchesterklangfarben einzusetzen hat wie Furtwängler. Sind die Themen wirklich inspiriert und ergiebig, ist das sinfonische Gefüge fest und bruchlos, so läßt sich vielleicht auch in der musikalischen Sprache einer verflossenen Zeit etwas Gültiges sagen. Das zweimalige Anhören des siebzig Minuten währenden Furtwänglerschen Werkes ergibt nun allerdings die gegründete Überzeugung, daß der Komponist die Tragfähigkeit der Themen offenbar überschätzt hat. Dies hat schon in der Durchführung des ersten Satzes unüberhörbare Längen zur Folge, und das erste Thema des

langſamen Satzes erſchöpft ſeine Tragfähigkeit bereits im zweiten Satz derart, daß es der mehrfachen Zitierung im dritten Satz nicht mehr recht gewachſen iſt. Es wird doch wohl ſeine Gründe haben, daß in den vollwertigſten ſinfoniſchen Leiſtungen der Gegenwart — Trapp, David — das Geſtaltungsprinzip der ausgeprägt polyphonen Linie eine derart entſcheidende Rolle ſpielt; denn dies zwingt eben doch zu einer plaſtiſcheren Haltung der Themen an ſich wie zu einer konzentrierteren, die Möglichkeiten des Themas klar abſchätzenden ſinfoniſchen Arbeit.

Nicht weniger ſchwierig als in der Sinfonie iſt es in der Sonate, dem Formelgut der Spätromantik zu entgehen und zu eigengeprägten Leiſtungen vorzuſtoßen; hier iſt es eigentlich noch ſchwieriger, da nicht der manches überdeckende Reichtum an Orcheſterklangfarben zur Verfügung ſteht. Dies zeigte ſich mehrfach bei zeitgenöſſiſchen Neuheiten. Auch hier wird eine auflockernde Satzweiſe, die mehr auf linienhafte Entfaltung ſtichhaltiger Themen als auf die Überbetonung einer ausgeweiteten Harmonik abzielt, noch am erſten zu eigenſtändigen Ergebniſſen führen. Erfreulicherweiſe bekennt ſich Paul Hungar in ſeiner fis-moll-Sonate für Flöte und Klavier weit mehr als in früheren Werken zu dieſem Schaffensgrundſatz, und infolgedeſſen gewinnt dieſes Werk auch ſofort an Profil. Carl Bartuzat blies es im Gohliſer Schlößchen, dem „Haus der Kultur", mit dem gewohnten überlegenen Können.

Großer Beliebtheit erfreut ſich im zeitgenöſſiſchen Schaffen die Suite, und da die mehr oder weniger kurzen Einzelſätze dieſer Form vielfache Möglichkeiten zu gegenſatzreicher, leicht eingänglicher Geſtaltung bieten, kann eine Suite auch in weſentlich weitere Kreiſe wirken als eine Sinfonie. Dadurch iſt aber auch die Gefahr gegeben, der Suitenkomponiſten ſehr leicht unterliegen: volkstümliches Muſikgut zu wenig eigenſchöpferiſch zu verarbeiten. Zwei zeitgenöſſiſche Suitenwerke, die hier erſtmalig zu hören waren, halten ſich davon frei: Paul Höffers „Altdeutſche Suite", die Otto Didam in einem Konzert der Gaukulturwoche aufführte, und Ottorino Reſpighis Suite „Roſſiniana", mit der Paul Schmitz in dem von ihm geleiteten 5. Gewandhauskonzert bekannt machte. Am bemerkenswerteſten in Höffers Suite iſt der zweite Satz, „Schwerttanz", der ein ganz einfaches Thema in immer neuer inſtrumentaler Einkleidung unermüdlich wiederholt, alſo das Variationsprinzip lediglich auf die Klangfarbe, nicht auf die thematiſche Arbeit anwendet. Gerade etwas derartiges hat das Volk ſehr gern. Auch die anderen Sätze feſſeln durch ihre plaſtiſche, eingängliche Themengeſtaltung — der langſame Satz zieht ſehr glücklich ein Lied aus dem Lochamer Liederbuch heran — und ihre ſparſame, doch durchaus ohrenfällige Inſtrumentierung. Die Roſſiniana-Suite von Reſpighi dagegen, deren Themen aus Klavierſtücken Roſſinis ſtammen, ſchüttet einen verſchwenderiſchen Reichtum mannigfachſter Klangfarben des großen Orcheſters über den Hörer aus und zieht ihren Hauptreiz aus dieſer inſtrumentalen Buntheit.

Die polyphone Schaffensrichtung, die der Orcheſtermuſik der Gegenwart einen ſo mächtigen und wertvollen Impuls gibt, hat ihre ureigenſte Provinz naturgemäß in der Kirchenmuſik und hier wieder in der Orgelmuſik; ein Orgelkonzert Heinrich Fleiſchers in der Univerſitätskirche, das lediglich zeitgenöſſiſchen Werken gewidmet war, zeigte dies wieder einmal mit aller Deutlichkeit. Günther Raphael nimmt ſich im „Präludium und Fuge G-dur" barockes Linienſpiel ſtark zum Vorbild, und die Orgelwerke von Johann Nepomuk David ſind ja durch eine unerſchöpfliche polyphone Geſtaltungskraft grundlegend bedingt. Kanoniſche Stimmführung iſt das hauptſächlich treibende Element in der mächtigen Fantaſie über „L' homme armé"; weſentlich kanoniſch formen ſich die Choräle in Davids „Choralwerk" aus, von denen Fleiſcher drei Stücke ſpielte (die Leipziger Organiſten könnten ſich um die bisher merkwürdig wenig genutzten koſtbaren Schätze dieſer Sammlung überhaupt etwas mehr kümmern), und die gewaltige a-moll-Chaconne behält ſelbſt dann eine klare, eigenſtändige Führung aller Stimmen bei, wenn ſie, wie in der 15.—17. Variation, das Thema vorwiegend harmoniſch ausdeutet. Etwas gelöſter, gleichſam improviſatoriſch, wendet Hermann Grabner in ſeiner Choralpartita „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" die kontrapunktiſche Satzweiſe an; die gegenſatzreichen Einzelglieder des Werkes ſchließen ſich jedoch dank der überlegenen Geſtaltung des Komponiſten auch bei dieſer perſönlich abgewandelten Kontrapunktik zur Einheit zuſammen. Heinrich Fleiſchers beachtlicher Darſtellungskunſt waren leider durch die Orgel erhebliche

Klarheitsgrenzen gezogen, da das Inſtrument der Univerſitätskirche einſeitig nach dem Ideal der vorkriegsmäßigen dynamiſchen Orcheſterorgel orientiert und infolgedeſſen für Linienpolyphonie wenig geeignet iſt. Ein halbwegs ſtärker regiſtriertes, vierſtimmig-polyphones Gefüge verſchwimmt meiſt zu einem nebelhaften Gebilde; ſchon bei ſchnelleren Sechzehnteln kann man die einzelnen Töne oft nicht mehr unterſcheiden, und bei Zweiunddreißigſteln wird der Fall hoffnungslos. Auch bei der Wiedergabe älterer Orgelmuſik wirkt dies alles außerordentlich hemmend, wie man an dem erſten Orgelabend Fleiſchers feſtſtellen mußte. Abhilfe tut hier dringend not!

Soliſtenkonzerte, Kammermuſik.

Es liegt eine gewiſſe Berechtigung vor, dieſe beiden Konzertgattungen zuſammenzufaſſen, da ſie ja oft die Neigung haben, ſich zu beiderſeitigem Vorteil zu verſchwiſtern. So erfreute die Leipziger Vereinigung für alte Kammermuſik im „Gohliſer Schlößchen“ nicht nur durch das kultivierte Zuſammenmuſizieren von Trioſonaten, ſondern ſtellte ihre Mitglieder auch ſoliſtiſch heraus: Friedrich Högner mit einer prachtvoll geſpielten Händel-Suite, Carl Bartuzat mit der ideal ſchönen Wiedergabe einer Bachſchen Flöten-Sonate und Paula Klug-Böckel mit einer Händelſchen Gamben-Sonate, bei der das konzertierende Cembalo allerdings erheblich mitzureden hatte. Das Weitzmann-Trio konnte ſich für ſein Konzert im Kaufhaus die Mitwirkung der Opernſängerin Camilla Kallab ſichern, die mit kultivierter Stimme eine Gruppe romantiſcher Lieder zum Vortrag brachte und einige davon ſehr nachhaltig zu geſtalten wußte. Das Weitzmann-Trio gab mit Werken von Beethoven und Dvořák erneute Proben ſeiner hohen Spielkultur. Im „Gohliſer Schlößchen“ ſtellte ſich das neugebildete Dresdener Fritzſche-Quartett vor, deſſen Mitglieder ſich ſchon ſehr gut zuſammengeſpielt haben und infolgedeſſen auch einem anſpruchsvollen Werk wie Regers Es-dur-Quartett bereits in hohem Maße Genüge leiſten können. Sehr eindrucksvoll verlief, wie mir berichtet wurde, ein Mozart-Abend des Genzel-Quartetts unter Mitwirkung des Klarinettiſten Hermann Hofmann, dies ebenfalls im „Haus der Kultur“.

Das Bild der eigentlichen Soliſtenkonzerte wurde in der letzten Zeit durch eine Anzahl von Klavierabenden beſtimmt, die auswärtige wie einheimiſche Pianiſten auf das Podium führten. Bei dem Vergleich der Programme tritt immer wieder jene ſtereotype Wiederkehr weniger Werke in Erſcheinung, die angeſichts des großartigen Reichtums gerade der Klavierliteratur einfach unverſtändlich iſt. Die wenigſten Pianiſten — vor allem die des Nachwuchſes — ſind doch in der Lage, die letzten Sonaten Beethovens, ſeine „Appaſſionata“, Schuberts „Wanderer-Fantaſie“ und ähnliche ſchwierige Spitzenwerke der Klavierliteratur ſo erſchöpfend nachzugeſtalten, daß ſie mit den wenigen berufenen Interpreten dieſer Werke in die Schranken treten oder — einmal rein praktiſch gedacht — einen leidlich gefüllten Saal erzielen könnten. Die ſtändige Wiederholung weniger bekannter Werke iſt derart üblich, daß ſelbſt ein Spitzenwerk der Klavierliteratur wie Muſſorgskys „Bilder einer Ausſtellung“ ſehr lange nicht zu hören war; Sigfrid Grundeis erwarb ſich deshalb ein Verdienſt, als er dieſes Werk wieder einmal öffentlich zum Vortrag brachte, und zwar ausgezeichnet. Der vorwiegend virtuoſen Eigenart dieſes Pianiſten lagen auch die Paganini-Variationen von Brahms vorzüglich, deren gewaltige Schwierigkeiten ohne weiteres bewältigt wurden. Oder ein anderer ſeltener Programmfall: die Klavierſonaten von Mozart. In dem Konzert des vielverſprechenden jungen Leipziger Pianiſten Rudolf Fiſcher war eine ſolche ſowohl durch ihr Auftauchen wie durch ihre Wiedergabe der erfreulichſte Punkt, und man war Claudio Arrau dankbar, daß er ſeine beiden Klavierabende mit jeweils einem ſelten zu hörenden Werk einleitete: einer Mozart-Sonate und einem Präludium mit Fuge aus Bachs „Wohltemperierten Klavier“ (Stücke aus dieſem klaſſiſchen Werk ſind in der Bachſtadt Leipzig tatſächlich eine höchſt ſeltene Sache). Die beiden Abende Claudio Arraus waren im übrigen das pianiſtiſche Ereignis der letzten Zeit. Es iſt nicht nur die jeder Schwierigkeit gewachſene Technik und der unendliche Reichtum an Klangabſtufungen, die das Spiel dieſes Pianiſten zu einem unvergeßlichen Erlebnis werden laſſen. Vor allem packt die Vielſeitigkeit ſeines Einfühlungsvermögens und ſeiner Geſtaltungskraft, die ſcheinbar überhaupt keine Grenzen kennt und ſich — um möglichſt gegenſätzliche Pole zu nennen — an einem Bach ebenſo vollendet bewährt wie an Debuſſy. Mit einem ſelten zu

hörenden Werk, Webers As-dur-Sonate, begann auch Rosl Schmid ihren Klavierabend, und mit der Wiedergabe dieses Werkes wie mit der Durchführung ihres romantischen Programms überhaupt wies sich die hochbegabte junge Pianistin als ein außergewöhnliches Klaviertalent aus.

Es wäre unbillig, vom öffentlichen Musikleben zu verlangen, daß es nun den ganzen unendlichen Reichtum an hochwertiger Klaviermusik pflegen soll, den es tatsächlich gibt. Das heutige Verhältnis zwischen öffentlich gepflegter Klaviermusik und der wirklich vorhandenen Literatur ist jedoch derart kraß, daß sich die Pianisten doch einmal die Frage durch den Kopf gehen lassen sollten, ob sie nicht durch eine stärkere Berücksichtigung wenig oder nicht gespielter hochwertiger Klaviermusik ihren Konzerten gesteigerte Anziehungskraft verleihen könnten. Stoff ist in Hülle und Fülle da, und wer sich davor scheut, in einem Konzert nur wenig gespielte Klaviermusik zu bringen — vielleicht lockt gerade dies manchen Musikfreund zu einem Besuch! —, der hat immer noch die Möglichkeit, Bekanntes und wenig Bekanntes geschickt zu mischen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Nach allzulanger Pause hat die Staatsoper den uns längst versprochenen und immer wieder hinausgeschobenen „Palestrina" Hans Pfitzners nun endlich doch herausgebracht. Den nach den höchsten Kunstwerten Lechzenden unter den Wiener Opernbesuchern — es sind ihrer viel mehr, als man vielleicht annahm —, allen denen, die das hohe Werk mit tiefster Sehnsucht erwarteten und so lange entbehren mußten, obwohl es in den unvergeßlichen Aufführungen unter Schalk und Pfitzner selbst stets auch von einem großen Theatererfolg begleitet gewesen war, ist durch die Neustudierung und durch die glanzvollen Aufführungen ein Geschenk zuteil geworden, für das sie nicht genug danken können. Ist es doch das Hohelied von der Begnadigung des schöpferischen Geistes, aufgezeigt an einem der ehrwürdigsten Tonkünstler der Vergangenheit und voll Beziehungen und tiefen Einblicken in die Seele des schaffenden Meisters Hans Pfitzner selber, der in seinen theoretischen Schriften so oft und immer wieder das Wesen des Genialen in dem schöpferischen Einfall gesehen und erläutert hat und es dann auch durch seine eignen Werke immer wieder aufs herrlichste bestätigt und bekräftigt hat. Persönliches Schicksal und Zeitschicksal in der Musik sind hier zum erhabensten Kunstwerk verdichtet, durchgeistigt und getragen von ernstester Kunst- und Weltanschauung und lebendig geworden in dem größten und mit nichts vergleichbaren Werk des letzten wahren Romantikers Hans Pfitzner, des unstreitig größten unter den jetzt lebenden deutschen Tondichtern. Auf das vielberedete „Ende der Musik" wird auch hier angespielt, aber die überirdische Gnade straft den müden resignierten Mann, der nichts mehr schaffen zu können glaubt und nichts mehr schaffen will, Lügen und zwingt ihn in der gleichen Stunde zur Hergabe des neuen Wunderwerks. — Der musikalische Teil der Aufführung lag bei Bruno Walter sicherlich in guten Händen; er arbeitete alles zu spürbarer kräftiger Wirkung heraus, wenn ihm auch die innere Höhe der Aufführungen unter Franz Schalk mit ihrer unvergeßlichen Ausgeglichenheit und Transparenz nicht gegeben ist. Die Regie führte Otto Erhardt; er befolgte treulich die Anweisungen Pfitzners und brachte so das Bildhafte der Aufführung zu sichtlich starken Wirkungen. Darsteller des Palestrina war Josef Witt vom Landestheater in Braunschweig: die klare Ruhe der Gestalt, der leidende Zug seines Wesens, aber auch die weltentrückte Begeisterung im Moment des begnadeten Schaffenswunders kommt bei ihm im Gesang wie in der Darstellung ganz vorzüglich zur Geltung. Eine hervorragende schauspielerische Leistung bot, wie immer, Alfred Jerger, dem die führende Partie des Kardinals Borromeo anvertraut war. Die Erscheinungen der toten Meister bildeten durch die Herren Anton Dermota, Hermann Gallos, Wilhelm Wernigk, Franz Worff, Georg Monthy, Viktor Madin, Alfred Muzzarelli, Karl Ettl und Nicola Zec einen schönen stimmlichen Zusammenklang; nicht minder die Engelserscheinungen von Esther Rethy, Dora Komarek und Anny Gregorig. Zu den genannten männlichen Rollenvertretern gesellten sich im Konzilsakt noch der Morone von Fred Destal, der Kardinal von Lothringen von Bis-

ſuti, der Abdiſu von Georg Maikl, der Kardinal Madruſcht von Herbert Alſen (dem auch der Papſt im letzten Akt in ſeiner ganzen milden Würde gelang), ferner Anton Arnold, als Theophilus, und Hermann Wiedemann, als Avosmediano. Für den Ighino beſitzt Eſther Rethy ſowohl die anmutig knabenhafte Erſcheinung als auch den ausdrucksvollen Ernſt der Stimme, dagegen wendet Margit Bokor den Silla doch zu ſtark ins kokette, ja operettenhafte Genre. Von wahrhaftem Adel iſt der Geſang der toten Lukrezia durch Enid Szanthos ſchöne Altſtimme. — Alles in allem genommen eine würdige Aufführung des hohen Werkes und eine anerkennenswerte Großtat unſrer Staatsoper.

Von großem Erfolg war das Gaſtſpiel des amerikaniſchen Opern- und Film-Barytons Lawrence Tibett von der Metropolitan Opera in New York begleitet, der in Verdis „Othello" den Jago mit routinierter Bühnengewandtheit und mit der geſunden Kraft ſeiner anſprechenden Stimmittel ſang. Der Beifall blieb ihm auch im Konzertſaal treu, wo er, als Senſation erwartet und gewertet, in vier Sprachen ein recht gemiſchtes Programm mit dramatiſchem Ausdruck und charakteriſtiſchem Vortrag abſolvierte; eine vorzügliche Virtuoſin auf der Harfe, Liana Pasquali, beſorgte mit viel Geſchmack die zart abwechſelnden Zwiſchen-Nummern des Abends. — Eine Entdeckung vom vorjährigen internationalen Geſangswettbewerb her, den jungen und noch ſehr bildungsfähigen Tenoriſten Theodor Mazaroff, hatte ſich die Direktion der Staatsoper ſehr raſch durch ein langjähriges Engagement geſichert; die Stimme iſt blühend, geſchmeidig im Piano und ſtrahlend in der Höhe, und läßt viel Schönes erwarten, wie er als Radames zeigte; das Spiel freilich iſt derzeit noch auf ein Mindeſtmaß reduziert. — Als Amneris trat in einer ſpäteren „Aida"-Aufführung erſtmalig die Altiſtin Piroska Tutſek hervor und wirkte ſtimmlich wie darſtelleriſch ſympathiſch. Auch ſie iſt ein entſchiedener Gewinn für unſere Oper. — Ein guter Darſteller des Holländers war Georg Lofonczy von der königlichen Oper in Budapeſt, ſchon wegen der anerkennenswerten Behandlung des deutſchen Textes, gewinnender Erſcheinung und der warmen, dunkel gefärbten Barytonſtimme. — Endlich war ein Gaſt auch in „Margarethe" tätig, Albert Emmerich vom Züricher Stadttheater, ſein Mephiſto wußte ſcharf zu akzentuieren und das Dämoniſche der Figur wirkungsvoll herauszukehren; neben ihm Helge Roswaenge als ideale Verkörperung des Fauſt, mit dem ganzen weichen Schmelz ſeiner glänzenden Tenorſtimme.

Auch dem Ballett unſrer Staatsoper war es wieder einmal vergönnt, zu glänzen: in Schumanns „Carneval", den der verſtorbene Ballettmeiſter Heinrich Kröller mit einer Art Handlung ausgeſtattet hatte und der von Willi Fränzl neu einſtudiert war, ſodann in den ſchönen Bildern „Tſchaikowsky-Fantaſie", endlich in großen Gruppentänzen eines „Strauß-Divertiſſements". Dieſe 3 Stücke wurden hauptſächlich von dem jüngeren Nachwuchs des Opernballetts beſtritten, in dem die guten Traditionen der Schule und die Fähigkeiten der Vorgänger glücklich weiterleben; wenn wir die Damen Julia Drapal und Poldi Pokorny namentlich hervorheben, ſo ſoll damit keineswegs der Ruhm der Kolleginnen geſchmälert werden: das Enſemble des Wiener Opernballetts weiſt als Ganzes wie in den einzelnen Erſcheinungen eine Fülle von Begabungen und Leiſtungen auf, daß wir nur dringend unſern alten Wunſch wiederholen möchten, dieſer hervorragenden Künſtlergruppe neue Aufgaben zuzuweiſen, in denen ſie ſich bewähren und den alten guten Ruf der choreographiſchen Kunſt der Wiener Oper wieder lebendig werden laſſen kann.

Mit ganz großen Leiſtungen hat auch das Konzertweſen der neuen Spielzeit eingeſetzt. Von Dr. Böhms Wiener Erſtaufführung des Pfitznerſchen Cello-Konzerts, mit Caſſado als Soliſten, ſprach ich ſchon im vorigen Bericht. Oswald Kabaſta ſtellte in ſeinem dieswinterlichen Zyklus der von der Geſellſchaft der Muſikfreunde gemeinſam mit der Ravag veranſtalteten Orcheſterkonzerte zur Feier des 125jährigen Beſtandes der Geſellſchaft ſämtliche Sinfonien Beethovens in den Mittelpunkt ſeiner Programme und begann demgemäß an den beiden erſten Abenden mit der 1. und 2. Sinfonie; jeder von ihnen ließ er moderne Werke folgen: der 1. Sinfonie Paul Hindemiths ſinfoniſches Triptychon „Mathis, der Maler", das uns freilich auch trotz der ſeit der erſten Aufführung verſtrichenen zwei Jahre nicht um vieles genußreicher geworden iſt, weil über der hier verſuchten ſtärkeren Hinneigung zum klanglich Schönen und trotz der kontrapunktiſchen Vertiefung der Linienführung doch noch zu ſehr die eigen-

willigen Verſchrobenheiten dominieren, an denen die Hindemithſchen Schöpfungen kranken, um den freien und unbehinderten Genuß dieſer Muſik zu ermöglichen. Auf die Problematik dieſes gewiß noch im Ringen begriffenen Werkes ließ Kabaſta die perſonifizierte Echtheit und Klarheit muſikaliſcher Gedankenſprache folgen: in Geſtalt von Bruckners III. Sinfonie! Am zweiten Kabaſta-Abend beſtritten die zur Klaſſik kontraſtierende Werkgruppe Debuſſy, Pfitzner und Strawinsky, Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitte! „La mer" von Debuſſy, das gleichfalls längſt Zeit gehabt hätte, uns näher zu kommen, wirkt, bei aller Würdigung des techniſch und ſtimmungshaft Neuartigen, doch nur als die langweilige Arbeit eines ſehr begabten und in ſeiner Weiſe routinierten Muſikers, keinesfalls als belebend erhebender oder auch nur erfreulicher Gewinn. Dagegen gilt dies in vollem Maße von den zwei Geſängen Pfitzners, die uns durch die unvergleichlich große Liedkunſt von Gerhard Hüſch vermittelt wurden: Dietrichs Erzählung aus dem „Armen Heinrich" und die köſtliche Orcheſterballade von den „Heinzelmännchen". Die geſangliche Geſtaltungskunſt des Sängers iſt in ihrer Art etwas ſo Großes und Imponierendes, daß ſie bei uns, die wir derartiges auf dem Konzertpodium gar nicht mehr gewöhnt ſind, neu und unerhört wirkte. Den Abſchluß des 2. Abends bildete das zur Uraufführung gebrachte, zwiſchen 1928 und 1934 entſtandene „Divertimento" von Strawinsky, welches vorgibt, von der Muſe Tſchaikowskys inſpiriert zu ſein; es iſt dies eine mehrſätzige Ballettmuſik, die ſich höchſtens ganz allgemein vom Geiſte Tſchaikowskys anregen ließ, von der klaren Größe des ruſſiſchen Meiſters aber weit entfernt bleibt.

Auch Leopold Reichwein hat ſeine diesjährigen Konzerte zu einem Zyklus verknüpft, und zwar iſt es die 125. Wiederkehr von Wagners Geburtstag, die den Anlaß zur reihenmäßigen Aufführung ſämtlicher Orcheſtervorſpiele und andrer Stücke Wagners, die ſich zum Konzertvortrag eignen, bot. So begann Reichwein mit den Ouvertüren zu „Rienzi" und zum „Holländer", und den Abſchluß bildete auch für ſein Konzert die (Richard Wagner gewidmete) III. Sinfonie Bruckners. Helene Vierthaler ſang mit ſtark dramatiſcher Einfühlung die Ballade der Senta und außerdem fünf neue Orcheſterlieder des jungen Wiener Komponiſten Ernſt Geutebrück. Schon die Wahl der Textdichter nimmt für den Komponiſten ein; ſeine ſpezielle Begabung fürs Lyriſche zeigt ſich in der guten Behandlung des Geſanglichen, das durchaus natürlich und fließend geſchrieben iſt. Sehr gut gelingen ihm die einfachen Lieder (wie der „Kuckuck" von Hermann Löns), in anderen macht ſich eine überkünſtelte Note geltend, die er ganz gut ſein laſſen könnte, ohne ſeiner Originalität Abbruch zu tun. Bewundernswert waren die Leiſtungen des jungen, erſt im Vorjahre begründeten „Tonkünſtler-Orcheſters", das unter der vorzüglichen Schulung durch Reichwein ſo raſch zur Höhe emporgeſtiegen iſt und insbeſondere in der Brucknerſchen Schlußnummer für das vollendete und mitreißende Spiel zuſammen mit Reichwein für wohlbegründeten herzlichen Beifall danken konnte. — Zum drittenmale erklang Bruckners III. kurz darauf in dem von Hermann Abendroth mit den Wiener Philharmonikern gegebenen Konzert, im Aufbau von ſtärkſter Plaſtik und im Ausdruck von begeiſternder Schönheit; dies gilt nicht minder von der vorangeſtellten III. Leonorenouvertüre und von dem Mittelſtück des Abends, dem Brahms'ſchen Violinkonzert; Georg Kulenkampff ſpielte es individuell erlebt und holte aus dieſer Muſik ihre ganze Süßigkeit und melancholiſche Schwermut heraus, begleitet von einem Orcheſter von Virtuoſen, ſo daß jede Phraſe in ihrem eigenen Licht glänzte und doch alles wie aus einem Guß daſtand.

Der zweite Abend des Konzertvereins brachte eine würdige und ſtimmungsgeſättigte Aufführung des „Deutſchen Requiems" durch Dr. Böhm, die Singakademie, den Lehrer-a-cappella-Chor und die Wiener Sinfoniker. Soliſten waren Erika Rokyta, deren warmer Sopran in edlem Wohllaut über Chor und Orcheſter ſchwebte, und Alexander Sved, deſſen volle und kräftige Baritonſtimme für die Trauerſtimmung des edlen Klagegeſangs nur etwas zu unbehindert hervorſtrömte. An der Orgel ſaß Günther Ramin, der den Abend mit einem großen Bachwerk einleitete. Ramin ſchenkte uns noch einen zweiten bedeutenden Abend gemeinſam mit Paul Grümmer. Ramin ſpielte Bachs Goldberg-Variationen auf dem Cembalo und dann mit Grümmer zuſammen edelſte Gamben- und Cellomuſik.

Für das erſte Geſellſchaftskonzert war Bruno Walter gewonnen worden, der mit dem Singverein und einem aus Eliſabeth Schumann, Enid Szantho, Anton Dermota und

Herbert Alſen beſtehenden Soloquartett das Mozartſche Requiem und das Brucknerſche „Te Deum" in ſchön ausgeglichener Art zuſammengeſtellt hatte. — Weitere Orcheſterkonzerte unſerer diesmal ſo freigebig beginnenden Winterſpielzeit ſteuerten bei: Conſtant Donders van Eijck, ein junger holländiſcher Kapellmeiſter, der mit Geſchick und viel Geſchmack Berlioz' Ouvertüre zu „Beatrice und Benedikt" und Beethovens Fünfte vorführte; dazwiſchen ſpielte ein amerikaniſcher Pianiſt Walter Rummel mit großer techniſcher Vollendung das Tſchaikowſkyſche Klavierkonzert in b-moll. Endlich ſtellte ſich ein junger Wiener Dirigent vor, Kurt Wöß, mit ſeinem aus Abſolventen unſerer Muſikakademie rekrutierten, aber bereits wohlgeſchulten Orcheſter: die Freiſchütz-Ouverture, Schuberts Unvollendete und wiederum Beethovens Fünfte, von ihnen geſpielt, zeigten, daß die Bemühungen des Dirigenten und der ihm freudig folgenden Orcheſterſchar aller Achtung wert ſind. — Einen Genuß von wahrhaft erleſenſter Art hatten wir an dem Konzert des Leipziger Thomanerchors, das, infolge einer plötzlich eingetretenen Unpäßlichkeit ſeines Meiſterleiters Dr. Karl Straube, in deſſen Stellvertretung von dem erſten Präfekten der Thomaner, Herrn Tietze, geleitet wurde. Werke des 16. und 17. Jahrhunderts, von Ludwig Senfl bis zu Hermann Schein, dann aber auch von Bach und Bruckner, gaben uns erwünſchte Gelegenheit, den berühmten Kirchenchor in ſeiner unnachahmlichen Vollendung und den unſchätzbaren Qualitäten ſeiner Männer- und Knabenſtimmen kennen zu lernen, deren Geſang die ganze tiefe Inbrunſt, die dieſe edlen und koſtbaren Stücke beſeelt, vor uns lebendig werden ließ und in ſo gewaltigen Chorwerken, wie Bachs Motette „Jeſu meine Freude", den höchſten Gipfel in der Kunſt der Wiedergabe erklommen hat. Auch ein lebender Tondichter kam zu Worte, der jetzt in Leipzig lebende Öſterreicher Johann Nepomuk David, mit ſeiner vierſtimmigen Chorfantaſie „Ich wollt, daß ich daheime wär", einem Stück, das wert iſt, in ſolcher Umgebung in Wien zum erſtenmale zu erklingen. Franz Schütz vertiefte die ernſte Stimmung des Abends durch die Orgelvorträge von Bachs Fantaſie und Fuge in g-moll, die große Tokkata in d-moll und das ſchön überleitende Choralvorſpiel zu „Jeſu meine Freude".

Die Ausdehnung dieſes Berichts zwingt mich. die Beſprechung anderer wichtiger, insbeſondere ſoliſtiſcher Konzerte der letzten Wochen auf das nächſte Mal zu verſchieben.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

Von Prof. Kratzi, Bremen (Auguſtheft).

Aus den im Auguſtheft genannten Silben waren nachfolgende Worte zu bilden:

1. **Devon**	6. **van** **B**eethoven	11. **Cha**bert
2. **Kin**o	7. Paga**nini**	12. **Erd**mann
3. **Des**pres	8. **Che**rubini	13. Fer**ma**te
4. Elfen**bein**	9. **Ein**leitung	14. Mu**se**n
5. None**na**kkord	10. **Lieb**haber	15. Nikiſch

Zieht man aus dieſen Worten je drei bzw. zwei aufeinanderfolgende Buchſtaben, ſo ergibt ſich der Ausſpruch Friedrich Nietzſches:

„Von Kindesbeinen an bin ich ein Liebhaber der Muſik."

Und ſie ſprach auch aus den zahlreichen Einſendungen zu uns, dieſe „Liebe zur Muſik von Kindesbeinen an"! Mit großer Freude haben wir die lebhafte Anteilnahme an unſerer Aufgabe feſtgeſtellt, für die wir insgeſamt 110 richtige Löſungen zählen konnten.

Unter dieſen richtigen Einſendungen entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für stud. phil. Dieter Wulf, Hagen-Haſpe;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Hermann Horſtmann, Landsberg/W.;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Lehrer Joſef Kruſe, Coesfeld i. W. und

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Wilhelm Holtmann, Duisburg; Käthe Hupfer, Dresden; Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße und Wilhelm Sträußler, Breslau.

KMD Richard Trägner sendet diesmal den letzten Satz des schon letzthin gerühmten Streichquartetts (Introduktion und Rondo in d-moll), das sich seinen Vorgängern würdig anschließt. Die Rätselecke darf stolz sein, daß sie, wie KMD Trägner schreibt, Anregung wurde zur konsequenten Arbeit und nunmehrigen Vollendung des vortrefflichen Werkes. Wir dürfen aber auch das noch beigefügte kleine Orgelvorspiel über „Nun danket alle Gott!", das die „Liebe zur Musik von Kindesbeinen an" dartut, mit besonderer Anerkennung erwähnen. Wenn zwei so gewichtige Musiker wie KMD Richard Trägner, der reife Meister, und Helmut Bräutigam, der jugendlich stürmende, werdende Meister sich an der Rätselecke beteiligen, so ist das Sichten der Einsendungen wahrlich doppelt genußreich! Helmut Bräutigam hat Nietzsches „Sternenmoral" für sechsstimmigen gemischten Chor mit schöner, sanglicher Stimmführung und gutem harmonischen Zusammenklang bei wirkungsvoller Steigerung gesetzt, der einem guten Chor reine Freude bereiten muß. Auch Oberlehrer Martin Georgi-Thum sendet eine sehr hübsche musikalische Beigabe, ein kleines Variationenwerk für Blockflöte, Violine I, II und III und Violoncello über das Volkslied „Es taget vor dem Walde" — gute, echte Hausmusik. Kantor Max Menzel-Meißen fügt eine sehr innige, gefühlsmäßig gut erfaßte tonliche Ausdeutung des Schoberschen Gedichtes „An die Musik" für gemischten Chor, einen guten, wohlklingenden Satz, bei. Studienrat Curt Rorich-Nürnberg unternimmt in seiner „Studie" für zwei Violinen, Bratsche und Cello den interessanten Versuch, die Wandlung Nietzsches vom begeisterten Freund und Anhänger Richard Wagners zu einem Gegner des Meisters musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Dabei wird die 2. Hälfte des vortrefflichen kleinen Streichquartetts im Spiegel und zugleich im Instrumentenwechsel gespielt: Cello spielt die Spiegelschrift der 1. Violine, Bratsche das Spiegelbild der 2. Violine, 2. Violine den Spiegel der Bratsche und die 1. Violine den Spiegel des Cello. Auch unter den dichterischen Beigaben sind eine Reihe ganz vortrefflicher Arbeiten: an der Spitze Rektor R. Gottschalks, Berlin, Verse „Nietzsche und Wagner", die erneut seine große Beschlagenheit in allen Bereichen der Musikgeschichte dartun. Auch Studienrat Carl Berger, Freiburg, und KMD Arno Laube-Borna, Bez. Leipzig, sandten hübsche Verse an Nietzsche bzw. „Von der Liebe zur Musik". Allen vorgenannten Herren halten wir je einen Sonderbücherpreis von Mk. 8.— bereit. Der verfügbare Raum zwingt uns leider, uns kürzer zu fassen. So können wir die übrigen Sonderpreisträger lediglich noch kurz benennen.

Je ein Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— liegt bereit für die musikalischen Einsendungen von Studienrat Ernst Dahlke-Dortmund (wohlgelungener Kanon über das Lösungswort), Gymnasialmusiklehrer Bernhard Klein, Altenburg i. Th. (Vertonung des „Ecce homo" von Nietzsche für eine mittlere Singstimme und Klavier mit gutem, starkem Ausdruck); Lehrer Rudolf Kocea-Wardt („Nietzsche-Kanon", ein wohlgelungener dreistimmiger Kanon über das Nietzsche-Wort „Wer viel einst zu verkünden hat . . .", der zum Ausdruck bringt, daß Nietzsche als Musiker wohl zeitlebens „Wolke" geblieben ist und „Kleine Kontrapunktstudie" über das Liedthema von N. „O wenn es wahr, daß in der Nacht"), Studienrat Ernst Lemke-Stralsund (Vertonung von Nietzsches „Um Mitternacht" für Frauen-, Männerchor und Solostimme), Ernst Tanzberger-Jena (Vertonung von Nietzsches „Das trunkne Lied" für eine Singstimme und Klavier) und Rudolf Töpfer-Eisenach („Kanon" und eine originelle „Lustige Lösung" in Noten). Ferner für die Dichtungen von Benno Fischer-Halle/S. („Von der Wiege bis zum Grabe ist Musik der Götter edle Gabe"), Dr. Karl Förster-Bergedorf („Nietzsche und Wagner"), Walter Heyneck-Leipzig („Von Kindesbeinen an . . ."), Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf („Schicksal"), Hans Tornieporth-Hamburg („Lebenslauf") und MD Bruno Leipold-Schmalkalden/Th. („Von Kindesbeinen an . . .")

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—: Annina Colombara, Konzertsängerin, Berlin (kurze Verse), Lehrer Fritz Hoß, Salach (eine Zeichnung des Nietzsche-Hauptes), J. Kautz-Offenbach/M. (guter vierstimmiger Satz auf Schillers „An die Deutsche Muse", dem jedoch leider die Eingliederung des Themas der Lösung mißlungen ist).

Wir bitten um eine baldige Bekanntgabe der Wünsche unserer Preisträger.

Weitere richtige Lösungen sandten noch ein:

Carl Ahns, Jena — Heinrich Anke, Leipzig — Henry Apelles, Stettin — Franz Appel, Freising — Elly Arnau, Berlin-Steglitz — Kurt Arpke, Rositz i. Th. — Robert Aschauer, Linz a. D. —

Kantor Walter Baer, Lommatzsch — Hans Bartkowsky, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Berta Betz, Musiklehrerin, München — Ella Binding, Frankfurt/M. — Gerda Bornstedt, Hamburg — Marion Brand, Dortmund — Dr. O. Brauns-

dorf, Frankfurt/M. — Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg — Prof. Georg Brieger, Jena — Lehrer Brieger, Saarau — Dr. F. Brockmann, Güſtrow —
Helene Chriſtian, Muſiklehrerin, Neiße —
R. H. Dees, Mannheim — Paul Döge, Borna b. L. —
Manfred Fladt, Stuttgart — Herta Franze, Weimar — Joſef Friedl, Regensburg —
Annelieſe Gibhardt, Jena — Arthur Görlach, Poſtmeiſter, Waltershauſen i. Th. — Gertrud Grau, Jena —
Wilhelm Heinemeyer, Hamburg — Adolf Heller, Karlsruhe — Frau J. von Herff, Berlin — Kaſpar Heßler, Pianiſt und Klavierlehrer, Gronau i. W. — Ferd. Huißmann, Berlin-Grunewald — Joſ. Huber, Eſſen — Adolf Hupe, Halle/S. —
Domorganiſt Heinrich Jacob, Speyer — Leni Idelberger, Solingen —
Annelieſe Kaempffer, Privatmuſiklehrerin, Göttingen — Grete Katz, Hagen i. W. — Lehrer Karl Kranz, Schlotheim i. Th. — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Paula Kurth, Heidelberg —
Studienrat Erich Lafin, Greifenberg i. P. — MD Hermann Langguth, Meiningen — Styrbjörn Lindedal, Kapellmeiſter, Göteborg/Schweden — Martin Lorenz, Kammermuſiker, Coburg —
Hubert Meyer, Amtsſekretär, Walheim b. Aachen — MD Guſtav Mombaur, Langenberg/Rhld. — Hugo Müller, Dresden — Dominik Muffeleck, Wittlich —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
H. Okſas, Budwethen —
KM Dr. Hans Paulig, Dortmund — Friedrich Pieper, Muſikalien-Sortimenter, Dresden — Johannes Przechowſki, Berlin — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Theodor Röhmeyer, Pforzheim —
Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianiſt, Hagen i. W. — Hedwig Schmidt, Marburg/L. — Hans Schönnamsgruber, Nördlingen — Nora Schönfeldt, Berlin-Charlottenburg — Ernſt Schumacher, Emden — Heinz v. Schümann, Chordirigent, Königsberg/Pr. — Anton Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa —
Liſa Telſchow Zehdenick/Havel — Organiſt Fr. Tönnes, Duisburg — H. Tönſing, Minden i. W. — Stud.-Aſſeſſor R. Tretzſch, Auerbach i. V. — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Adam Weber, Reallehrer, Friedberg/Heſſen — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th. — Ingenieur Nikolaus Winter, Wien —
Dr. Hans J. Zingel, Halle/S. — Kurt Zöllner, ſtaatl. gepr. Muſiklehrer, Leipzig.

Coſima Wagner-Zahlen-Preisrätſel.

Von Joſef Schuder, Kötzting.

1. *ff* — 1 2 3 4 5 6

2. *ff* — 2 7 7 4 8 5 9 9

3. Sehr langſam *p* — 5 8 7 9 10 11 5 2 6

4. 11 12 11 7

5. *pp* *f* *pp* 8 7 13 4 7 12 14 9 15 16

6. *dolce* 7 20 5

7. *p* 4 12 7 9 19 12

8. *p* 6 12 7 8 7 16 21 7 12 2 7

9. Etwas langsamer *p* *f* *ff* 5 9 18 6 5 15 7

10. *p* *cresc.* 12 4 4 13 5 2 4 17

11. *p* 9 5 17 14 4

Die Zahlen neben den 11 Wagner-Motiven bedeuten deren Namen, jede Zahl ist ein Buchstabe. (Das Grundwort „Motiv" ist weggelassen.) Die Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen ergeben den Namen eines begeisterten Bayreuther Jüngers.

Die Zahlen mit den durch die Motivnamen gefundenen Buchstaben ausgewechselt, ergeben ein Urteil dieses Jüngers über die Bedeutung Cosima Wagners, das folgendermaßen lautet:

„12 2 4 21 5 4 7 16 20 3 4 8 7 2 5 6 17 7 9 10 7 16 11 7 12 16 17 7 4 16 21 7 4 18 5 14 12 14 7 8 7 4 16 7 12 9 7 9 17 3 10 2 12 9 5 14 16 19 14 7 4 2 5 6 17 7 9."

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. März 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Wilhelm Altmann: Handbuch für Klavierquartettspieler. Wegweiser durch die Klavierquartette mit 237 Notenbeispielen. Verlag für musikal. Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Joh. Chr. Friedr. Bach: Sonata a cembalo concertanto, flauto o violino. Rm. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

J. S. Bach: „Die Kunst der Fuge". III. Abt.: 2 Spielfugen für 2 Klaviere vierhändig. Neu geordnet und herausgegeben von Heinrich Husmann. Steingräber-Verlag, Leipzig.

J. S. Bach: Wenig bekannte Klavierstücke „Neues Bachheft". Zusammengestellt in unbearb. Notentext von E. Doflein. Bärenreiter-Verl. Kassel.

Walter Berten: „Lied im Volk". Drei Lieder. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Helmut Bräutigam: Vier kleine Weihnachtsmotetten für vierst. gem. Chor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Helmut Bräutigam: Sonata für Klavier zu zwei Händen. Werk 6. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bruckner-Album für Harmonium. Zusammengestellt und bearbeitet von Georg Trexler. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Kurt Brüggemann: Trio D-dur für Flöte, Violine und Viola. Rm. 2.50. Collection Litolff, Braunschweig.

Heinrich Brühl: „Laß doch der Jugend ihren Lauf" (Lobeda-Spielhefte, Reihe B, Heft 5). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Ferruccio Busoni: „Die Bekehrte" (Goethe) für eine Frauenstimme und Klavier. Rm. 1.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dietrich Buxtehude: Sonate I und II für Geige, Gambe und Cembalo, Werk 1, Nr. 1 und 2. Im Urtext herausgegeben von Bruno Grusnick. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Johann Nep. David: Choralwerk für Orgel, Heft VI. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Nep. David: Spruch von Angelus Silesius für 3st. Männerchor. Sängerpartitur Rm. —.25. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Nep. David: „Nun freut euch lieben Christen g'mein". Vier Sätze für Bläser. Rm. 1.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, herausgegeben vom Deutschen Volkslied-Archiv. 2. Band: Balladen. 2. Teil, 1. Hälfte Rm. 14.—. Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Hansmaria Dombrowski: Westfälische Bauerntänze für kleines Orchester. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Hansmaria Dombrowski: Drittes Liederheft für eine mittlere Stimme und Klavier nach Gedichten von Hermann Löns. Rm. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hermann Erdlen: „Musiken Klang". Kantate für großen einstimmigen und kleinen vierstimmigen Chor mit Streichorchester und Bläser oder Orgel nach Worten von Cornelius Becker. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Martin Frey: „Mit Siebenmeilen-Stiefeln", Heft 3 und 4. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Max Gebhard: Eine kleine Passion für Sopran, Tenor, Bariton, Solo, gem. Chor und kl. Orch., Werk 18. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hans Leo Haßler: Intraden aus dem „Lustgarten" für 6 Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Theodor Hausmann: Drei Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier. Werk 32. Rm. 2.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Theodor Hausmann: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Werk 27. Rm. 1.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Joseph Haydn: Konzert für Violine und Cembalo mit Begleitung des Streichorchesters in F-dur (Doppelkonzert). Herausgegeben und bearbeitet von Helmut Schultz. Partitur. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig-Wien.

Joseph Haydn: Trio für 2 Violinen und Violoncell. Rm. 1.80. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rudolf Hirte: Fantasie f-moll für Klavier. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Rudolf Hirte: Tokkata für Klavier. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Walter Höckner: Das Streichquartett. Leichte, originale Streichquartettsätze alter Meister. N. Simrock, Leipzig.

Paul Höffer: 100 Spielstücke zu deutschen Volksliedern aus sieben Jahrhunderten, Heft 1 bis 5. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Albert Hösl: Serenade für 2 Violinen u. Viola, Werk 3. Je Stimme Rm. —.60. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Albert Hösl: Sonate für Violine und Klavier, Werk 4. Rm. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Heinrich Lehmann: Die Thomaner auf Reisen. 120 S. mit zahlreichen Bildern. Kart Rm. 2.85. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Herman Lilge: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Partitur no. Rm. 1.50. Fünf Bläserstimmen je no. Rm. —.80. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

S. Lloyd: Music und sound. Oxford University Press, London.

Walter Lott: „Deutsche Chormusik". Singebuch des Reichsverbandes der gem. Chöre Deutschlands. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hans Joachim Moser: „Der klingende Grundstein". 8°. 232 S., 12 Abb. Geb. Rm. 5.80. Essener Verlagsanstalt, Essen.

W. A. Mozart: Adagio für Violoncello und Klavier. Nach der Originalskizze für Englisch-Horn und Streicher frei bearbeitet von Paul Klengel. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Heinrich Neal: Sonate in c-moll für Klavier, Werk 89, Nr. 2. Rm. 2.—. Selbstverlag, Heidelberg.

Heinrich Neal: Volksweise für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung, Werk 48. Rm. —.80. Selbstverlag, Heidelberg.

Heinrich Neal: Fantasie über den Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan" f. Orgel. Rm. 2.—. Selbstverlag, Heidelberg.

Otto Nicolai: Tagebücher. Soweit erhalten zum ersten Male vollständig herausgegeben von Prof. Dr. Wilhelm Altmann. Band 25 der „Deutschen Musikbücherei". 348 S. mit 1 Bild. Ballonleinen Mk. 5.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Walter Niemann: Musik für ein altes Schlößchen (für Klavier) op. 147. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Walter Niemann: Rokoko. Ballett-Suite für Klavier zu zwei Händen. Op. 148a. C. F. Peters, Leipzig.

Walter Niemann: Rokoko. Ballett-Suite für Kammerorchester. Op. 148b. Partitur. C. F. Peters, Leipzig.

Max Pauer: Aus der Werkstatt eines Pianisten. Fingertechnische Studien. Rm. 2.—. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Louis Pinck: Lothringer Volkslieder mit Bildern und Weisen. Rm. 1.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walter Rein: Variationen über ein Bauernlied für Kammerorchester, dgl. für Blasorchester. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Walter Rein: Zehn Volkstänze für drei Blockflöten (Lobeda-Spielhefte, Reihe C, Heft 17). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Walter Rein: Lieder für Blockflöten (Lobeda-Spielhefte, Reihe B, Heft 6). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Fritz Reuter: Sonatine für Klavier. Rm. 2.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Carl Schadewitz: Drei Lieder für gem. Chor, Werk 30a. Holm Pälz, Würzburg.

Carl Schadewitz: Vier Lieder nach alten Marienversen für eine mittlere Singstimme und Klavier. Holm Pälz, Würzburg.

Hans Schaeuble: Fünf Chöre a cappella für vierst. gem. Chor nach Worten von Rudolf Pestalozzi. Werk 21. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Hans Schaeuble: Musik für Streichquartett, Werk 19. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Fr. Schubert: Duo C-dur für Klavier zu vier Händen, Werk 140. Übertragung auf 2 Klaviere zu vier Händen von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Walter Schulz: Sonderstudien in der halben Lage f. Violoncello. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Hermann Simon: Sprache der Liebenden: Frauenlob für Männerchor und Minnegesang für Frauenchor. Partitur Rm. 1.50 bzw. Rm. 1.20. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Friedrich Smetana: Polkas für Klavier zu zwei Händen. Herausgeg. von Walter Niemann. C. F. Peters, Leipzig.

Isidor Stögbauer: Präludium und Fuge e-moll und Sonatine C-dur für Klavier zu zwei Händen. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Georg Stolzenberg: Weihnachten in alten Liedern und Legenden. Rm. 1.20. Litolff-Braunschweig.

Georg Stolzenberg: Heiliger Frühling. Volkslieder, Legenden und Liturgiegesänge. Litolff-Braunschweig.

Joh. Strauß: Kaiser-Walzer, Werk 417. Bearbeitet für zwei Klaviere von Hans Immetsberger. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Bruno Stürmer: „Vom Tode zum Leben". Weihnachtskantate, Werk 89. Rm. 4.50. Litolff-Braunschweig.

Giuseppe Tartini: Konzert in A-dur für Violoncello und Streichorchester. Herausgeg. von Rolf van Leyden. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig.

Karl Heinz Taubert: Drei volkstümliche Duette mit Klavier (Heft 4 der Reihe 2 der „Deutschen Hausmusik der Gegenwart"). Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

G. Ph. Telemann: Trio-Sonate in F-dur für 2 Blockflöten und Cembalo. Rm. 2.40. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Trio-Sonate in C-dur für Blockflöte, Violine und Cembalo. Rm. 2.40. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Heinz Tiessen: Drei Liebeslieder für gem. Chor a cappella, Partitur Rm. 1.20. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Schöne Weihnachts-Lieder. Mit Zeichnungen von Paula Jordan. Rm. —.90. Bärenreiter-Ausgabe 1210.

Jul. Weismann: Musikalischer Wochenspiegel. Einfache Morgen- und Abendmusiken für Klav. zu 2 Händen, Werk 123. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Wilh. Weismann: „Das Wessobrunner Gebet" für Bariton-Solo, 7stimmigen Chor und Orgel. Orgelpartitur Rm. 2.—; zwei Singstimmen je Rm. —.20. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Helmuth Weiß: Kleines masurisches Liederspiel für Singstimmen und Instrumente (Lobeda-Kantaten, Folge 7). Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Anna Charlotte Wutzky: Walzerklänge. Der Schicksalsroman der Walzer-Könige. Mit Abbildungen. 252 S. Ganzleinen Rm. 4.80. Koehler & Amelang, Leipzig.

Joseph Wölfl: Sonate d-moll für Violoncello und Klavier, Werk 31. Herausgegeben von Folkmar Längin. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Hermann Zilcher: Konzertstück über ein Thema von Mozart für Flöte und kleines Orchester. Werk 81. Rm. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ERICH VALENTIN: Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit und Werk. Mit einem Bild, 286 Seiten. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

„Noch ein Buch über Richard Wagner?", so höre ich manchen Leser unwirsch fragen. Gewiß, es gibt über diesen Großen, den in seinen letzten Wesenstiefen voll zu würdigen vielleicht erst unserer Zeit vorbehalten blieb, ein breit angeschwollenes, schier unübersehbares Schrifttum, das eher zu verwirren als zu klären scheint. Aber gerade deswegen wird jeder, den es ernstlich verlangt, sich mit dem Bayreuther Meister zu beschäftigen, eine Deutung willkommen heißen, der Erkenntnisdrang des wirklich Wesenhaften eignet, die zudem Wagners künstlerische Führerstellung in unserer Zeit erhärtet.

Was ist uns Richard Wagner, was muß er uns sein? — Darauf versucht Erich Valentin eine erschöpfende, nicht bloß den Musiker und Musikfreund, auch den politischen Menschen befriedigende Antwort. Es gilt dabei, einen Kreis zu durchmessen, der mehr als rein musikalisch fachliche und künstlerische Fragen umschließt. Unwillkürlich weitet sich das Buch damit nach Seiten des Weltanschaulichen.

Erich Valentin zeigt in einer Vertiefung, die den Musikforscher ebenso rühmt wie das Feinempfinden für kultur- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge, in großer Schau, die selbst scheinbar Entlegeneres beziehungsvoll einzuschmelzen vermag, Richard Wagners Umwelt und Zeit sowie jene entscheidenden Punkte, in denen der Meister, als Vertreter eines prophetischen, ewigen Deutschtums über beide hinauswuchs. Der Verfasser stützt sich dabei weniger auf die Literatur über Wagner als vielmehr auf eine genaue, geist- und gefühlsdurchlebte Anschauung der Werke und Schriften, deren liebevolle Kenntnis bewundernswert ist. Was vermag Valentin selbst über einen scheinbar so ausgepreßten Stoff wie „Die Meistersinger von Nürnberg" an neuen Gesichtspunkten und Erkenntnissen beizubringen! Wie wird uns Wagner in dieser Darstellung unwillkürlich zum Sinnbild eines wahrhaft dramatischen, kampfheroischen Charakters!

Die wenigsten Menschen unserer Zeit haben Muße, dickleibige Bände zu durchackern, selbst wenn sie es wollten. Über Richard Wagner möchte indes jeder Entscheidendes und Wesentliches erfahren und zuvörderst über die im Meister verkörperte Einheit vom Menschen, Künstler und Politiker. Da, dünkt mich, kommt Erich Valentins Buch gerade recht. Auf verhältnismäßig knappen Raum wird es jeder der drei vorerwähnten Wesenheiten gerecht. Und es handelt sich dabei keineswegs um ein Zusammen**drängen** aus Not, vielmehr um ein Zusammen**fassen** aus wirklicher Beherrschung des gewaltigen Stoffes. Selbst in dem gewiegtesten Wagnerkenner, dem das Buch inhaltlich nicht durchweg Neues sagt, wird es Bewunderung abzwingen durch die ihm innewohnende kompositorische Kraft, die aus der Formung spürbar wird. Etwas Künstlerisches eignet auch dem nicht mit falschen Tiefsinnsposen prunkenden, klaren und einprägsamen Stil, dem für die rechte Sache auch das richtige Wort nicht fehlt.

Gewiß, „noch ein Buch über Richard Wagner", aber kein überflüssiges, sondern ein notwendiges.

Dr. Wilhelm Zentner.

MUSEUM. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main. Von Helene de Bary. (H. L. Brönners Druckerei & Verlag, Frankfurt a. M. 1937.)

Eine junge Frankfurterin, Helene de Bary, hat in mehrjähriger Arbeit auf Grund eingehender Forschungen und unter Heranziehung von sorgfältig ausgewähltem, einwandfreiem Quellenmaterial die Geschichte der Frankfurter Museumsgesellschaft geschrieben. Die sehr fesselnde und flüssige Darstellung der **Entwicklung eines der ältesten** und bedeutendsten deutschen, ja, man darf sagen, **europäischen Konzertinstitute** (das im Herbst 1933 sein 125jähriges Bestehen feierte) gibt über die Aufzählung der äußeren Ereignisse hinaus in geistiger, gesellschaftlicher, politischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht wertvolle Aufschlüsse zu der allgemeinen Kulturlage in Frankfurt um die Wende zum 19. Jahrhundert. Das der „Wissenschaft und Kunst (am 11. März 1808) geweihte Museum", von dem man „viel Nutzen in Hinsicht auf Literatur und Kunst" erwartete (zumal die Kunstpflege damals in Frankfurt mehr dem privaten Interesse überlassen war), war, wie Goethe 1816 schreibt, „eine bedeutende Anstalt im schönsten Flor", die anfangs unter Ausschluß von Damen und zumeist auch der Öffentlichkeit nur ihre Mitglieder, Gelehrte und Künstler, zu „Sitzungen" lud, in welchen diese sich selbst zur Mitwirkung durch Vorträge usw. verpflichten mußten. Nach den ersten oft mit großen Schwierigkeiten verknüpften Arbeitsjahren, in denen der Schauplatz der „vaterstädtischen Kunstwissenschaftlichen Anstalt" vom „stattlichen Saale des großen Gasthauses zum englischen Hof" ins „Rote Haus" und dann (bis 1860) in den „Weidenbusch, den glänzendsten und geräumigsten Saal der Stadt" auf dem „Roßmarkt" wechselte- kam — nach den Ereignissen von 1848/49 — der Aufschwung und die endgiltige Wendung des „Museums" zum Konzertinstitut

(wobei die längst überlebte „literarische" und „bildnerische Klasse" ganz aufgehoben wurde), das mit seinem „ersten, ordentlichen Museumskonzert" im eigenen Saal, im „Junghof", dem Saalbau, am 20. Nov. 1861 den Beginn einer neuen Zeit in der gesamten Konzertgeschichte der alten Goethestadt kündete. Als musikalische Leiter klingen Namen von Rang auf: Ludwig Spohr, Karl Guhr (der einen wahren Beethovenkult trieb), Karl Müller, Gustav Kogel, Siegmund von Hausegger, Willem Mengelberg, Clemens Krauß.

Helene de Barys Chronik der Museumsgesellschaft ist gleichzeitig ein sehr wertvoller Beitrag zur deutschen Konzert-Geschichte, die gerade durch die umfangreiche Tätigkeit des „Museums" in Frankfurt a. M. ein selten hohes geistiges und künstlerisches Plus erhielt, dokumentiert durch die von ihrer Gründung (1808) bis zum Jahre 1886 angeführten Vortragsfolgen (unter Heranziehung namhafter Solisten) und Übersichten der Komponisten, von welchen von 1886—1936 Werke im Museum zur Aufführung gelangten. Ein dem über 300 Seiten starken Band beigefügtes Namensverzeichnis ermöglicht schnelle Orientierung. August Kruhm.

Musikalien:

für Gesang

HELMUT BRÄUTIGAM: Vier kleine Weihnachtsmotetten: 1. „Und unser lieben Frauen"; 2. „Still, still, still"; 3. „Auf, auf! ihr Buben"; 4. „Singet frisch und wohlgemut". — Sängerpartitur. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Volksweisen polyphon-motettisch auszuformen ist durchaus keine einfache Angelegenheit. Viele Volksweisen eignen sich von vornherein hierfür nicht, und dem polyphonen Satz darf nicht der Geruch des beschwerlich Gemachten, geklügelt Gewollten anhaften, weil sich sonst zwischen der Schlichtheit der Volksweise und seiner Verarbeitung allerhand Gegensätze auftun, die der einheitlichen Wirkung des Kunstwerkes gefährlich werden. Helmut Bräutigams kleine Weihnachtsmotetten sind jedoch durchweg von den günstigen Voraussetzungen des Gelungenseins getragen: der Komponist verfügt über ein echtes und enges Verhältnis zum Volkslied, er traf mit richtigem Instinkt eine Auswahl des Geeigneten, und vor allem ist ihm der polyphone Satz nicht mehr mühseliges Problem, sondern natürlich und ungezwungen gehandhabtes Kunstmittel. So ergeben diese Motetten erfreulich geschlossene Eindrücke; am nachhaltigsten wirkt vielleicht die zweite, weil hier eine besonders schöne Volksweise in einer besonders prägnanten Form polyphon durchgestaltet ist.

Dr. Horst Büttner.

GEORG STOLZENBERG: Weihnachten in alten Liedern und Legenden. Collection Litolff Nr. 2848.

GEORG STOLZENBERG: Heiliger Frühling. Volkslieder, Legenden und Liturgiegesänge. Collection Litolff Nr. 2859.

In beiden von dem Verlag geschmackvoll ausgestatteten Heften macht Georg Stolzenberg den begabt und feinsinnig gelösten Versuch altdeutsches geistliches Volksliedgut, alte geistliche Legenden sowie gregorianische Gesänge durch Bearbeitung für mittlere Singstimme und Klavier neu zu beleben. Beide kleine Sammlungen dürfen als eine wertvolle Bereicherung der geistlichen Liedlyrik für eine Solostimme angesehen werden. In der Klavieruntermalung der Gesänge offenbart der Komponist wie z. B. bei den verdeutschten gregorianischen Gesängen der Fasten-, Oster- und Pfingstzeit ebenso feinen künstlerischen Geschmack wie ausgeprägten Stilsinn. Dr. Johannes Maier.

BRUNO STÜRMER: Vom Tode zum Leben. Eine Weihnachtskantate für gemischten Chor, Kinderchor, 3 Solostimmen, Sprecher und Orgel. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

In diesem Werk 89 legt Bruno Stürmer eine positiv zu bewertende, abendfüllende Weihnachtskantate vor, die schon wegen der Beschränkung der herangezogenen Mittel in der Besetzung für die Ausgestaltung von kirchlichen Weihnachtsfeiern eine sehr willkommene Gabe bedeutet. Die von Volker Wulf unter Zuhilfenahme von Bibeltexten gestaltete Dichtung „Vom Tode zum Leben" führt aus ernster Adventsstimmung zu lichter weihnachtlicher Freude und mündet aus in den Paulinischen Hochpreis der Liebe. Die musikalische Vertonung Bruno Stürmers offenbart durchgängig begabte thematische Arbeit in dem sehr ausgearbeiteten Orgelpart, in abwechslungsreich gegliederten und wirkungsvoll gesteigerten Chören und und Solis, die jedoch in ihren gesanglichen Ansprüchen über einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht hinausgehen. Auch der pastorale Charakter geht dieser zeitgenössischen Weihnachtskantate nicht ab, einmal erscheint das alte Weihnachtslied „Es ist ein Ros entsprungen" als Cantus firmus innerhalb des pastoral umrankenden Solo- und Chorstimmengefüges. Der Orgelsatz, dessen sorgsamste Durcharbeitung auf Registrierung, Fußsatz, Fingersatz Rudolf Zartner-Nürnberg besorgt hat, erfordert einen beweglichen Organisten und eine gut und farbig disponierte, bewegliche Orgel.

Dr. Johannes Maier.

HANS FISCHER: Die Weihenacht ist kommen. Lieder zur Julzeit für Klavier oder mit 3 Melodieinstrumenten bearbeitet. Mk. 1.60. Chr. Vieweg Verlag, Berlin.

Lieder zur Wintersonnenwende; die Weisen stammen von Hans Fischer, Kurt Brüggemann, H. R. Flurschütz u. a., die beweglich gesetzte und dem jeweiligen Charakter des Liedes angepaßte dreistimmige Harmonisation Hans Fischer.

Dr. Johannes Maier.

HEINRICH MÜNZ: Kleine Kantate über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, o Englein kommt" für Singſtimmen, Blockflöten und Geigen. Partitur 30 Pfg., ab 20 Stück 20 Pfg. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Eine duftige ſchlichte Weihnachtsmuſik für einfache Muſizierverhältniſſe, insbeſondere für das Hausmuſizieren im Familienkreiſe.

Dr. Johannes Maier.

KURT BRÜGGEMANN: Kleine Muſik zur Julzeit. Partitur Mk. 2.—, Chorſtimmen Mk. —.30, Orcheſterſtimmen Mk. —.30. Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Nach Dichtungen von Hartmann, Claudius, Greif geſtaltete Kurt Brüggemann hier eine wirkungsvolle kleine Kantate zum häuslichen Muſiziergut für die Zeit der Winterſonnenwende in der Beſetzung für Sopran, dreiſtimmigen Jugend-(Frauen-)Chor, Flöte und Streicher. Das kleine Werkchen kann für ſolche Gelegenheit gut empfohlen werden. Dr. Johannes Maier.

für Klavier

WALTER NIEMANN: Rokoko. Ballettſuite für Kammerorcheſter. Op. 148 b. Partitur. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Noch immer iſt die Zahl jener zeitgenöſſiſchen Orcheſterwerke viel zu klein, die leichte Eingänglichkeit mit kultivierter Haltung ſinnvoll zu vereinigen wiſſen, alſo einen Unterhaltungswert im guten Sinn des Wortes aufzuweiſen haben; zu klein iſt dieſe Zahl vor allem für den an ſich großen Bedarf an derartigen Werken. Mit der neuen Suite Walter Niemanns, der Inſtrumentation einer urſprünglichen Klavierſuite, ſtellt ſich erfreulicherweiſe ein Werk dieſer Art vor. Die melodiſche und rhythmiſche Eingänglichkeit der alten Tanzformen bedingt in erſter Linie die leichte Verſtändlichkeit; jene Vorzüge, die ſich bereits der Klavierfaſſung nachrühmen ließen, verleihen der Suite den eigenwertigen Charakter. Beide Seiten des Werkes erfahren nun durch den Orcheſterklang noch eine weſentliche Steigerung; denn die Inſtrumentation ſtellt nicht nur eine einfache Überſetzung ins Orcheſtrale dar, ſondern durch einen wachen und findigen Orcheſterklangſinn wird das Werk auf eine höhere Ebene gehoben und dadurch weſentlich bereichert. Durchſichtigkeit der Inſtrumentation im allgemeinen, reichliche und glückliche Verwendung der Bläſer als Melodieträger im beſonderen ſind die Hauptvorzüge dieſer Orcheſterfaſſung. Vor allem wird das Verfahren reichlich angewendet, ſchnell wechſelnde Klangfarbenkontraſte einander folgen zu laſſen; dadurch wird aber auch der Unterhaltungswert dieſer Suite nicht unweſentlich geſteigert, denn gerade ſo etwas liebt das Volk.

Niemann ſollte ſeine erneut bewieſene Fähigkeit, hochwertige Unterhaltungsmuſik zu ſchaffen, noch viel mehr zur Auswirkung kommen laſſen, da Werke dieſer Art ſehr notwendig ſind.

Dr. Horſt Büttner.

WALTER NIEMANN: Rokoko. Ballettſuite für Klavier zu zwei Händen. Op. 148 a. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Wohl ſind dieſe reizvollen kleinen Stücke aus dem Geiſt der Barockſuite heraus geformt, doch bleiben ſie nicht in der Nachahmung alter Tanzformen haften. In der melodiſchen Erfindung und Fortſpinnung ſteckt viel Eigenes; romantiſche Harmonik und vollere Griffigkeit werden ebenſo maßvoll wie ſinnvoll in die Melodik und Rhythmik barocker Tanztypen einbezogen, und ſo entſteht durchaus etwas Neues, Eigengeprägtes, das noch dazu — bei Niemann eine Selbſtverſtändlichkeit — den Vorzug der Klaviergemäßheit hat. Dieſer Vorzug verträgt ſich durchaus mit der Tatſache, daß die Suite auch den Klang des Orcheſters in ſich trägt, und dies nicht nur in dem „flötenden" zweiten Satz. Ganz folgerichtig hat der Komponiſt eine Inſtrumentierung für Kammerorcheſter ſelbſt vorgenommen; ſie iſt gleichzeitig erſchienen. Ein beſonderer Treffer des Werkes iſt der dritte Satz, der eine außerordentlich glückliche melodiſche Eingebung mit rhythmiſcher Grazie und harmoniſcher Feinheit anſprechend durchführt. Am ſtärkſten „angelehnt" an einen alten Tanztypus iſt der vierte Satz, eine Canarie-Gigue; doch erweiſt ſich das als künſtleriſche Abſicht, da ſich an den eigentlichen Tanz eine in den alten Vorbildern nicht übliche Coda anſchließt, die in einer überraſchenden harmoniſchen Wendung gipfelt; nach dem bewußt archaiſierenden Tanz wirkt dies dann umſo eindringlicher.

Klavierwerke, die ſich der alten Barockſuite eigenſchöpferiſch bemächtigen, hat Niemann ſchon mehrere geſchrieben, ſo die d-moll-Suite und die „Galante Muſik". Sie gehören zum Beſten in ſeinem Schaffen, und die neue „Rokoko"-Suite reiht ſich hier mit ein. Dr. Horſt Büttner.

MARTIN FREY: „Mit Siebenmeilen-Stiefeln". 20 melodiſche Etüdchen für Anfänger im Klavierſpiel. Heft 2. Steingräber-Verlag.

Stets bedeutet es eine Freude, neue Kompoſitionen von Martin Frey kennen zu lernen. Vorliegende Etüden ſind ſo recht geeignet, feines muſikaliſches Empfinden bei den Kindern zu wecken. Ebenſo wertvoll iſt dieſe neue Etüdenſammlung aber auch für den Lehrer. Es iſt bei M. Frey ſelbſtverſtändlich, daß dem Schüler techniſch keine Aufgaben geſtellt werden, welche ihm etwa ſchaden könnten, vielmehr iſt alles bedacht, was zur techniſchen Heranbildung des jungen Spielers nötig iſt, ebenſo wie beide Hände abwechſelnd gleiche Aufgaben erhalten, was ſich belebend und anſpornend zugleich auswirkt. Auch iſt beſonderer Wert auf die Unabhängigkeit beider

Hände gelegt, was im Anfangsunterricht so leicht unberücksichtigt bleibt. Es ist eine Freude, zu erleben, daß das Technische in feine musikalische Gebilde gelegt ist, die in rhythmischer, harmonischer und formaler Hinsicht den Sinn und das Verständnis für Musik ungemein vertiefen können. Welche Grazie liegt über der Etüde Nr. 5, die viel rhythmisches Feingefühl zur Wiedergabe verlangt. In den Etüden 6 und 7 wird der Schüler auf echt musikalische Art mit dem Wesen der Variation vertraut gemacht. Die Etüden 12 und 13 regen dazu an, die Feinheiten in der Abwandlung desselben Themas zu vergleichen. Leicht beschwingt und melodiös mutet uns Nr. 14 an, die die kleine dreiteilige Liedform aufweist. Nr. 19 und 20 bringen dem Schüler den Begriff der Mehrstimmigkeit hinsichtlich harmonischer oder polyphoner Wesensart nahe. Als Tonarten sind nur jene mit wenigen Vorzeichen gewählt und Moll (a-moll) ist nur einmal berücksichtigt. — Die nähere Taktangabe überläßt der Komponist auch hier wieder dem Kinde. Auf einige Druckfehler möchte ich noch hinweisen: In Nr. 1 fehlt im Schlußtakt das zweite Viertel, bzw. die Viertelpause. In Nr. 7 fehlt in der rechten Hand der Verlängerungspunkt hinter den Viertelnoten. Nr. 16 bringt im Schlußtakt eine Viertelnote-Zählzeit zu viel, da die Etüde mit einem Auftakt beginnt. In Nr. 20 fehlt im 7. Takt vor dem Ton a der rechten Hand das Kreuz. In Nr. 14 ergeben der Auftakt und Schlußtakt zusammen genommen mehr als nur einen Takt. Liegt hier ein Irrtum vor? Anneliese Kaempffer.

HEINRICH KAMINSKI: Klavierbuch für Klavier zu zwei Händen in drei Teilen (Teil I: Suite, Teil II: Tanzspiel, Teil III: Präludium und Fuge, Präludium und Sarabande). Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

Klaviermusik von reicher Verinnerlichung und Vergeistigung — dieses Wort nicht im trivialen Sinne auf dichterische oder gegenständliche Inhalte, sondern mit dem Blick auf die Zusammenfassung aller musiktechnischen Seiten angewandt. Der polyphone Satz, an Meistern des Barock geschult, ist äußerst fließend und durchaus klaviermäßig, erfordert aber einen technisch weit vorgeschrittenen und musikalisch hochstehenden Mittler.

Dr. Max Unger.

CESAR BRESGEN: Konzert für 2 Klaviere Werk 13. Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.

JULIUS WEISMANN: Partita für zwei Klaviere vierhändig op. 107. Edition Steingräber, Leipzig.

Julius Weismann geht in der Partita den in den Inventionen (op. 101) beschrittenen Weg weiter. Die absolute Stimmigkeit verdichtet sich immer mehr. Im zweiten Satz schreibt er zum Spiegelkanon des ersten Klaviers weitgespannte freie Kontrapunkte, bringt nach kurzem Mittelteil den Kanon in umgekehrter Reihenfolge. Der vierte Satz „Due vie alla stessa fine“ vereint zwei Fugen in verschiedenen Rhythmen und gegensätzlichem Charakter. In der Mitte ein lustiges Presto, „Zwei Katzen im Schnee“, ein feines Spielstück. Den äußeren Rahmen geben zwei bewegte Sätze. Sie stehen der Sonatenform nahe; beide thematisch reich und kontrastierend, leichtere (impressionistische) Zwischenspiele lockern hier die konsequente Strenge der langsamen Sätze. Ist Weismanns Partita mehr für den Pianisten von hohem Reiz, so wendet sich das Konzert von Bresgen auch an den Liebhaber. Bresgen versucht mit gutem Glück die Concerto grosso-Form der alten Meister auf zwei Klaviere zu übertragen, nutzt weitgehend die im Instrument gegebene Rhythmik und Klanglichkeit aus, schreibt eine Musik, der die ganze Musizierfreudigkeit des Barock anhaftet (ohne sich jedoch in bloßer Kopie zu verlieren), echte Spielfiguren, frisches Laufwerk in den Ecksätzen. Das Adagio in dreiteiliger Liedform mit einer großen Kadenz des ersten Klaviers gehört auch inhaltlich mit zu dem tiefsten, was wir bisher von Bresgen kennen lernten. Gustav Adolf Trumpff.

für Orgel

JOSEPH AHRENS: Passamezzo und Fuge g-moll für Orgel.

JOSEPH AHRENS: Praeludium, Arie und Toccata a-moll für Orgel. Verlag Böhm & Sohn, Augsburg-Wien.

Diese fünf Veröffentlichungen aus der Feder von Joseph Ahrens zeigen, daß der Berliner Organist an der Hedwigs-Kathedrale, der konzertierend reproduktiv sehr rührig tätig ist, auch produktiv die zeitgenössische Literatur an Orgelmusik mit wertvollen, beachtlichen Schöpfungen zu bereichern begabt ist. Sehen wir uns die erstgenannten Choralbearbeitungen näher an, so wird einem bewußt, daß Ahrens altbewährte Formen der Cantus firmus - Bearbeitung der barocken Orgelmeister wieder aufnimmt, sie aber begabt mit neuen Gehalten und Formungen zu erfüllen weiß. Die kleine, Prof. Dr. Thiel gewidmete Orgelpartita „Zu Bethlehem geboren“ wird bestimmt für manches Organistenpult eine freudig begrüßte Gabe an zeitgenössischer Orgelliteratur zu Weihnachten bedeuten, ebenso der thematisch zugig und feierlichst ausgearbeitete Orgelhymnus Pange lingua. Von den weiterhin genannten größeren Orgelkompositionen von Ahrens macht insbesondere der Prof. Karl Walter-Wien gewidmete Passamezzo mit Fuge in g-moll einen sehr guten Eindruck in seinem thematischen Aufbau; die stürmisch bewegte Fuge erheischt allerdings einen gewappneten Organisten.

Dr. Johannes Maier.

für Violine

JOSEPH HAYDN: Konzert für Violine und Cembalo mit Begleitung des Streichorchesters in F-dur (Doppelkonzert). Herausgegeben und bearbeitet von Helmut Schultz. Partitur. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig-Wien (1937).

Die Concerto grosso-Musizierweise des Hochbarock klingt in der Wiener Klassik durchaus nach, mag Beethoven ihr auch nur mehr mit einem Werk, dem Tripelkonzert, gehuldigt haben. Doch hat noch Mozart mehrfach Gebrauch von dem Gestaltungsprinzip gemacht, mehrere Soloinstrumente dem Orchester gegenüberzustellen, und vollends der junge Haydn steht generationsmäßig der Barockzeit viel zu nahe, als daß er sich dem mächtigen Einfluß des Concerto grosso hätte entziehen können. So liegt auch das Doppelkonzert in F-dur rein zeitlich noch sehr nahe am Barock; Haydn hat es zwischen 1760 und 1765 komponiert, also in den ersten Jahren seiner Tätigkeit beim Fürsten Esterhazy. Reizvoll mischen sich deshalb in diesem Werk Elemente des Barock und der Frühklassik; so ist etwa im letzten Satz die immer weiter gehende „Unterschreitung" eines Spitzentones (c'' in Takt 14 bis 17) noch völlig im Barocksinne gebraucht, während der Beginn des Largo bereits der neuen expressiven Haltung der Frühklassik verpflichtet ist. Die Frische eines jugendlichen, werdenden Stils liegt über diesem Werk, noch ist die erfinderische Feinheit der thematischen Arbeit, wie sie dann die Hochklassik auch eines Haydn pflegte, nicht erreicht. Dafür packt jedoch die strömende, unverbrauchte Klanglichkeit des Konzerts, der Komponist kann sich gar nicht genug tun im Kontrastieren sowie Zusammenführen der Solovioline und des Cembalos; in dieser ebenso elementaren wie kultivierten Äußerung des Klangfarbensinnes begründet sich auch der Hauptwert dieses Konzerts, dessen Erschließung unsere Kenntnis von Haydns Frühwerken bemerkenswert erweitert. Der Weg in die musikalische Praxis dürfte ihm nicht schwer werden.

Helmut Schultz hat in sorgfältig sichtender Arbeit aus verschiedenen Quellen eine zuverläßige Partitur sichergestellt, deren klarer Druck und geschmackvolle Ausstattung keinen Wunsch offen lassen. Dr. Horst Büttner.

für Violoncello

GIUSEPPE TARTINI: Konzert in A-dur für Violoncello und Streichorchester. Herausgegeben und bearbeitet von Rolf van Leyden. Kadenzen von Richard Krotschak. Partitur und Klavierauszug. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig-Wien.

In der Geschichte des Cellokonzerts spielen — wie bekanntlich überhaupt in der Entwicklung der Musik — die Italiener neben den Deutschen eine hervorragende Rolle. Als erster Komponist von „Concerti per camera a 3 e 4 c. Vc. obl. e B. c." trat mit seinem op. 4 der Bologneser Cellist Giuseppe Jacchini um 1700 an die Öffentlichkeit. Es folgten in Deutschland seinem Beispiel Anton Filtz und Ignaz Holzbauer (beide in Mannheim), während in Italien Giuseppe Tartini und Luigi Boccherini die von den letzteren auf dem Gebiet des Konzerts für die Kniegeige betretenen Pfade weiter ausbauten. Von diesen beiden italienischen Meistern des XVIII. Jahrhunderts kannte man im allgemeinen in Musikhochschule und Konzertsaal bisher nur je ein Violoncellkonzert. Allerdings waren von Boccherini außerdem in Paris 4 weitere „Concertos" mit Klavier erschienen, deren Echtheit aber immer bezweifelt worden ist, sodaß wir Cellisten von diesem großen italienischen Meister unseres Instruments wohl nur auf sein berühmtes op. 34 in B-dur angewiesen bleiben werden. Von Tartini, dem bedeutungsvollen Violinvirtuosen und Entdecker der sogen. Kombinationstöne, besaßen die Geiger außer der „Teufels-Sonate" zwar einige Neudrucke von Violinkonzerten, aber der Violoncellist mußte sich bislang mit dem D-dur-Konzert des Paduaner Meisters begnügen, dessen Mittelsatz zu ganz besonderer Berühmtheit gelangte.

So ist es jedenfalls als verdienstvolle Tat zu bezeichnen, daß der als Bearbeiter von älterer Literatur bereits namhafte Violoncellist Rolf van Leyden die in Paduas „Santo" aufgefundene Handschrift des vorliegenden wertvollen Werks veröffentlicht hat. Das dankbare Konzert ist etwa 1740 entstanden und war für den Solocellisten Antonio Vandini der Kapelle der Antoniuskirche in Padua bestimmt, auf dessen bei Schott in Mainz erschienene Sonaten in diesem Zusammenhang hingewiesen sei. Durch die bei G. Kallmeyer-Wolfenbüttel 1935 verlegte Arbeit von Minos Dounias über die Violinkonzerte Tartinis sind wir über dessen musikalisches Schaffen „als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche" gründlich unterrichtet worden. Es muß also für jeden denkenden Cellospieler eine Freude sein an Hand dieser Untersuchungen und der erstmaligen Veröffentlichung dieses bisher unbekannten Konzerts in den Stil des bedeutenden italienischen Violinmeisters Tartini einzudringen.

Darüber hinaus aber wird das klangvolle Werk, dessen Aufführungsdauer ca. 15 Minuten beträgt, besonders auch durch die beiden von dem Solocellisten der Wiener Staatsoper und Philharmoniker Prof. Richard Krotschak (Leiter der Konzertklassen am Konservatorium) geschaffenen Kadenzen-„Vorschläge" für den I. und III. Satz auch für die Aufführungspraxis seinen unbestreitbaren Wert beweisen. Die mit jenen versehenen Ecksätze (Allegro und Allegro assai) zeigen deutlich „das Überwinden barocker Elemente", während der

melodiöfe Mittelfatz (Larghetto) in a-moll mit feinem charakteriftifchen achttaktigen Orgelpunkt auf E noch gewiffe Refte eines barocken Continuo aufweift. Diefes gefangreiche Konzert Tartinis, das bereits die „fortfchreitende Vereinfachung, unter gänzlicher Abkehr vom Virtuofen in den Werken nach 1750" vorausahnen läßt, ift infolgedeffen in hervorragendem Maße für die Aufführung der collegia musica an Schulen und Univerfitäten, von Liebhaber- und Kammerorcheftern ufw. geeignet. Es fteht aber außer Zweifel, daß es auch im Konzertfaal und Rundfunk — von Künftlerhand gefpielt — fowohl mit Klavier- als Streichorchefterbegleitung immer gefallen wird, wobei die Continuoftimme fowohl von der Orgel als vom Cembalo ausgeführt werden kann.

Dem rührigen „Mufikwiffenfchaftlichen Verlag, G. m. b. H., Leipzig" gebührt Dank für diefe neuefte „Ausgrabung", die für manchen Fachgenoffen eine hochwillkommene Gabe für Weihnachten darftellen dürfte. Die vorzügliche Ausftattung (Stich und Druck O. Brandftetter) ift über alles Lob erhaben. Rolf van Leyden hat ein auffchlußreiches Vorwort dazu gefchrieben, das eine ausgezeichnete Einführung in die Stilperioden Tartinis, fowie in Geift und Anlage diefes Werks enthält.

F. Peters-Marquardt.

KREUZ UND QUER

Felix von Kraus †.

Von Prof. Dr. Wilhelm Zentner, München.

Nach längerem Leiden ift in München, 67jährig, Profeffor Felix von Kraus, der große Gefangs- und Vortragsmeifter, geftorben. Der am 3. Oktober 1870 zu Wien geborene Künftler war ein klaffifcher Vertreter deutfchen Lied- und Oratorienftils, und jeder, dem noch vergönnt war, ihn zu hören, das Unvergleichliche feines Vortrags, der fich vom Ausdruck nahezu verhauchender Zartheit bis zum wildeften Leidenfchaftsausbruch zu recken vermochte, zu erleben, wird diefen Schatz der Erinnerung wie ein heiliges Vermächtnis wahren. Felix von Kraus war mit feinem ganzen Wefen Sänger; Sänger fein bedeutete indes für ihn nichts anderes als unbedingte Mufikerfülltheit der ganzen Perfönlichkeit. Man wäre niemals verfucht gewefen, Felix von Kraus einen Stimmvirtuofen zu nennen, fo fehr und tief empfand man ihn von den erften erklungenen Tönen an, ungeachtet feines erftaunlichen technifchen Könnens, das er zum großen Teil auf autodidaktifchem Wege erworben hatte, als Künftler und Offenbarer des Vorgetragenen.

Nach feiner Doktorpromotion auf mufikwiffenfchaftlichem Gebiete wandte fich Felix von Kraus, der nur zwei Monate Schüler Stockhaufens gewefen, völlig der Gefangskunft zu, denn „das war ein Müffen, war ein Zwang", der Zwang der urmächtigen, elementaren Begabung. Sein edelgetönter voluminöfer Baß fchien fchier unbegrenzt, unbegrenzt nicht allein, was die eherne Gewalt und großartige Dramatik des Ausdrucks anlangte, unbegrenzt auch nach Seiten verinnerlichtften und vergeiftigtften Ausdrucks, der ihn zu den feinften dynamifchen und vortraglichen Zwifchenwerten befähigte. Bloßer Technik, einem felbftzweckhaften Stimmezeigen ift diefer Künftlerfänger ftets abhold gewefen. So ift Felix von Kraus, der fo oft unter dem wefensverwandten Felix Mottl gewirkt und in letzterem den wahrhaft kongenialen Klavierpartner bei feinen Liederabenden befaß, ein großes Vorbild deutfchen Lied- und Oratoriengefangs geworden, den er ftets vom Opernmäßigen, vom Stil der Bühne ftrengftens zu fcheiden wußte. Das vom Durchfchnittsfänger als „undankbar" oder „fpröd" verfchriene Liedgut reizte ganz befonders feinen Geftaltungsehrgeiz. Daher ift es Felix von Kraus vorbehalten geblieben, für die „vier ernften Gefänge" von Johannes Brahms die entfcheidenden Brefchen des Verftändniffes zu fchlagen. Dabei vermochte fich fein Mufikertum in die verfchiedenften Stilarten, Empfindungs- und Ausdruckswelten einzuleben. Er, der bedeutende Brahmsfänger, ift nicht minder leidenfchaftlich für Richard Wagner eingetreten. Einzig im Dienfte des letzteren hat er fogar die Bühne betreten und ift von 1899—1912 der Bayreuther Hagen in der „Götterdämmerung", im „Parfifal" bald Titurel, bald Gurnemanz gewefen. Seit 1908 wirkte der Künftler als Lehrer für Sologefang an der Münchener Akademie der Tonkunft, kurze Zeit auch als Vortragsmeifter an der Bayerifchen Staatsoper.

Aus der Öffentlichkeit hat ſich Felix von Kraus auf der meiſterlichſten Höhe ſeines Könnens, ſeines Geſtalterruhms zurückgezogen. So umleuchtete ihn, für die jüngere Generation faſt ſchon Legende, der Glanz des unerreichten Vorbilds, der ſängerlichen Einzigartigkeit. Die letzten Jahre lebte und litt Felix von Kraus in der Stille, in ſeinem geliebten Zell am Ziller, wo er jetzt auch die letzte Ruheſtätte gefunden hat.

Bernhard Chriſtian Weber.

Zum 225. Geburtstag, dem 1. Dezember 1712.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 1. Dezember 1712 wurde in einem Dorf im Schwarzburgiſchen Bernhard Chriſtian Weber geboren. Sein Vater, der dort Schuldiener war, führte ihn in die Anfangsgründe des Schulwiſſens und der Muſik ein. Der Jüngling bildete ſich in der Muſik auf eigene Fauſt weiter. Im Alter von 20 Jahren wurde er in Tennſtedt zum Organiſten gewählt. Zwei Jahre ſpäter heiratete er. Von den ſechs Kindern ſtarben fünf. Aus wirtſchaftlichen Sorgen kam die Familie nicht heraus. Not und Entbehrung ſchwächten die Geſundheit Webers, ſo daß er bereits im Alter von 46 Jahren ſtarb. Das letzte Drittel ſeines Lebens wurde dadurch erhellt, daß er mit der Kunſt Johann Sebaſtian Bachs bekannt wurde. 1745 wurde nämlich in Tennſtedt ein gewiſſer Noah Kantor. Der hatte in Leipzig als Student dem großen Thomaskantor wertvolle Dienſte geleiſtet; und der Meiſter hatte ihm dafür einige ſeiner Kompoſitionen überlaſſen.

Weber ſtudierte nun fleißig Bachſche Muſik und ſchrieb auch ein — Wohltemperiertes Klavier[1]. Es trägt denſelben weitſchweifigen Titel wie Bachs Meiſterwerk und enthält 24 Präludien und Fugen. Die erſten 6 Fugen ſind zwei-, die nächſten 6 dreiſtimmig und ſo fortſchreitend bis zu fünf Stimmen. Die einzelnen Nummern können ſich natürlich nicht an Bachs Präludien und Fugen meſſen. Obwohl ſie für die Orgel beſtimmt ſind, laſſen ſich die meiſten Stücke auch auf dem Klavier ſpielen. Es finden ſich verſchiedene Anklänge an Bachſche Werke.

Das Thema der g-moll-Fuge bringt des Meiſters Name in Tönen:

B a c h

Die As-dur-Fuge beginnt ſo:

Das iſt die Melodie „Ich bin ſo lang nicht bei dir gweſt", die J. S. Bach in der „Bauernkantate" und in der Schlußnummer ſeiner Goldbergvariationen verwendet hat!

[1] 1933 als Veröffentlichung der Neuen Bach-Geſellſchaft bei Breitkopf & Härtel erſchienen.

Siegfried Kallenberg.

Zum 70. Geburtstag des Komponisten am 3. November 1937.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Fast möchte man es nicht glauben: Siegfried Kallenberg, der unermüdlich tätige, spannkraftdurchnervte Meister hat nun die Schwelle der Siebziger überschritten. Diese schier unerschöpfliche Arbeitskraft ist freilich stets nur dem Schaffensvorgang selber, niemals aber der reklamehaften Durchsetzung des Geschaffenen zugute gekommen. Darin mag wohl ein Grund liegen, weshalb Siegfried Kallenberg, zumal außerhalb seiner Wahlheimat München, der er seit nahezu 30 Jahren die Treue hält, nicht so allgemein geschätzt und gekannt wird, wie er dies als durch und durch aufrichtiger, mit Leidenschaft um höchste Gestaltungsprobleme ringender und deutschbewußter Künstler verdiente. Wie dem auch sein mag, jedenfalls fand der so ausschließlich mit seinem Werke beschäftigte Meister keine Muße, sich um die ihm minder wichtig dünkende Organisation des Erfolges zu bemühen, weshalb es doppelt schade ist, daß der in dieser Hinsicht tätige Kallenberg-Verein vor einigen Jahren seiner Auflösung verfiel.

In Siegfried Kallenbergs Adern fließt das Blut Jean Pauls, der des Komponisten Urgroßvater mütterlicherseits gewesen, während der Vater des Künstlers, der Großkaufmann Kallenberg, einem alten schwäbischen Geschlechte aus dem oberen Donautal entstammend, ein Freund des Turnvaters Jahn, der eigentliche Begründer der deutschen Turnerschaft geworden ist. Seinem am 3. November 1867 zu Schachen bei Lindau geborenen Sohne Siegfried gab er keinen Geringeren als den italienischen Freiheitskämpfer Garibaldi zum Paten.

Ein Eroberer neuer, jedoch mit der Wurzel stets im angestammten Volkstum verhafteter musikalischer Ausdrucksgebiete drängte es auch den jungen Kallenberg nach Vollendung seiner Studien auf den Konservatorien in Stuttgart und München zu werden, und darin gründet vielleicht auch jener des öfteren festgestellte Dualismus seines Wesens, das einerseits eingeborene Neigung empfindet zum Bodenständigen der Volksmusik, für den schlichten Herzenston des Volksliedes, zugleich aber auch, möglicherweise durch die leidenschaftliche Versenkung in die Gebiete der musikalischen Folklore, nach Vielgestalt und Farbigkeit des Ausdrucks trachtet. Der Romantiker, der den Nachfahren Jean Pauls im Blute pulsierte und dementsprechend die Bahnen seiner schöpferischen Phantasie zum Flug in Traumfernen bestimmte, glaubte zunächst verwandte Saiten im Impressionismus anklingen zu hören, der die Verfeinerung der Mittel, das Klangbild mancher Kompositionen wohl in mancher Hinsicht befruchtet, aber den inneren Gehalt im Grunde unangetastet gelassen hat. Den Künstler reizte, zumal bei einem Ehrgeiz höchster technischer Könnerschaft der Vorstoß in harmonisch kühne, zuweilen sogar gewagte Gefilde, die mitunter hart an die Polytonalität grenzten, wobei Kallenberg — und das ist das Entscheidende! — stets einen bewußten Trennungsstrich zu ziehen wußte zwischen dem Experiment als Selbstzweck und dem Versuch als mutigem Ausdrucksstreben einer romantisch schweifenden, ins Unermeßliche trachtenden, entdeckerfreudigen inneren Haltung. In dem Augenblick, da Kallenberg fühlte, seine Musik könne ins Spielerische und rein Ästhetische abgleiten und als solche nicht mehr als Spiegelung wahrer Empfindungsinhalte gelten, ist stets die Rückkehr zum innersten Kern seiner Musikerpersönlichkeit erfolgt, nämlich zur kraftvollen, von aller impressionistischen Lockerung befreiten Melodik, zum Muttergrund des Tonalen, zur volkhaften Bindung, kurzum zu jenen Wesenswirklichkeiten, in denen sich insbesondere das Schaffen des zu letzter Meister- und Erkenntnishöhe aufgestiegenen Kallenberg beheimatet fühlt. Ist es nicht bezeichnend, daß sich der Komponist so unmittelbar in das innerste Wesen des Volksliedes einzufühlen vermag, daß man beim ersten Hören seiner „Volksliederkantate" zunächst der Ansicht sein mußte, es handle sich hier tatsächlich um Übernahme bereits vorhandenen Melodiegutes, während Kallenberg sein Werk durchaus aus dem Quell eigener Eingebung gespeist hatte?

Ein bestimmender Grundzug des Kallenbergschen Schaffens ist des Meisters leidenschaftliches Ringen um Erfassung und möglichste Erschöpfung nahezu sämtlicher musikalischer Formen und Gattungen. Der Komponist hätte sich vielleicht leichter getan, wenn er sich mit der Spezialisierung auf ein oder das andere Gebiet begnügt hätte und auf diesem immer wieder mit der

ihm eigenen Schaffenszähigkeit nachgestoßen wäre. Da Siegfried Kallenberg vor allem auf dem Gebiete der Liedlyrik schöne Erfolge erblüht sind, lag diese Versuchung sogar nahe; sie hat indes nichts an der Grundveranlagung des Meisters, sich künstlerisch vielfältig auszustrahlen, ändern können. Kallenbergs Sehnsucht nach der großen, zusammenfassenden Form offenbart sich bereits hier, denn fast immer zeigt er sich bemüht, das Einzelgebilde als Bestandteil einem größeren Kosmos einzureihen und seine Lieder zu Zyklen zu binden. Auf diese Weise sind die Liebeslieder der Haitang, der Rosetti-, Rilke-, Stefan George- und, als jüngster, der Storm-Zyklus entstanden. In Kallenbergs lyrischer Melodie zittert fast stets das Verlangen nach Dramatik, das dem dafür erschlossener hörenden Ohre bald bewußt wird. So mächtig waren diese Impulse, daß es den Komponisten immer wieder zur Oper hinzog, unbekümmert darum, ob nun die Bühne solches Liebeswerben erwiderte oder nicht. Wohl hat dem Meister mit dem reizenden „Zauberbaum", einem Spiel von der Entstehung des Walzers, das Bühnenglück gelächelt, wohl haben „Die lustigen Musikanten" bei ihrer Wiedergabe im Funk in jedem romantikempfänglichen Gemüt helles Entzücken geweckt, aber noch immer harren andere Opernschöpfungen des Meisters wie „Sun Liao", „Das goldene Tor" oder „Der Diener zweier Herren" der Aufführung. Gegenwärtig arbeitet Siegfried Kallenberg unentmutigt, wie's dem echten Künstler ziemt, abermals an einer volkstümlichen Oper. Vielleicht schlägt diese sich und den älteren Schwesterwerken die entscheidende Bresche zum Erfolg!

Stärkere Beachtung hat im allgemeinen das ausgedehnte kammermusikalische Schaffen, haben die Chor- und Orchesterwerke gefunden. Zu Ehren des Siebzigers plant zudem die Stadt München in Erfüllung einer Ehrenpflicht zwei Kallenberg-Konzerte, denn man hat längst eingesehen, daß es bei diesem Meister mit einer billigen Einschachtelung in leere Schlagworthüllen, mögen diese nun „Impressionismus", „Neuromantik" oder „Expressionismus" heißen, keineswegs getan ist, sondern daß er als ein Eigener und Eigenwilliger, der nie auf der großen Heerstraße der Mode gezogen, unserer Zeit gar manches zu sagen hat. Die ungemeine Lebendigkeit der Kallenbergschen Künstlernatur hat niemals eine strenge Festlegung oder gar ein Verliegen in einem Stil gestattet, trachtet sie doch nach Fülle, nach romantischer Unermeßlichkeit und versinnbildlicht damit einen Ur- und Grundzug deutschen Wesens.

Zudem zählt Siegfried Kallenberg zu jenen Künstlern romantischen Geblüts, die viel und tief über sich, über ihre Kunst und das Schaffen anderer, vor allem auch über das Verhältnis von Kunst und Volkstum nachgedacht und geforscht haben. So danken wir dem Musikschriftsteller Kallenberg eine tiefschürfende Studienreihe über die Musik der nordischen Völker (die Aufsätze sind im „Völkischen Beobachter" erschienen), eine vortreffliche Harmonielehre und zwei bei Reclam herausgekommene Monographien über Max Reger und Richard Strauß, die beide beispielhaft überzeugend dartun, wie sich gründlichstes fachliches Wissen, tiefe Kunsterfahrung mit verständlicher, wahrhaft volkstümlicher Darstellung vermählen lassen. Auch in der musikalischen Tageskritik hat der Meister stets Wesentliches zu sagen.

Wenn dem Jubilar vielleicht auch nicht alle Blütenträume reiften und er auf sein reiches Werk von der Warte der Siebzig aus nicht ohne Wunschlosigkeit zurückblickt, die für so manche seiner Schöpfungen noch erst den verdienten Platz an der Sonne zu ersehnen hat, eine tiefste Befriedigung darf Siegfried Kallenberg doch empfinden: das Bewußtsein wahren Künstlertums, nichts geschrieben zu haben, zu dem nicht der Aufruf der inneren Notwendigkeit, eines heiligen Müssens ergangen wäre.

Ein Kulturdokument!

Professor Dr. Peter Raabes Erscheinen in der Tschechei verboten.

Das Tagblatt der Sudetendeutschen Partei „Die Zeit" berichtet in seiner Folge vom Donnerstag, den 18. November aus Karlsbad: „Die Ortskulturkammer des Bundes der Deutschen wollte am 5. Dezember gemeinsam mit dem Karlsbader Volksbildungsverein ein Konzert veranstalten und hatte dazu den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe-Berlin und Hans Grohmann-Breslau gewonnen. Heute traf nun das Auftrittsverbot für den Dirigenten des Konzertes, Prof. Dr. Peter Raabe, ein. Dieses Auftrittsverbot eines international anerkannten Künstlers bedeutet eine weitere Einschränkung der kulturellen Belange des Sudetendeutschtums und hat in der Bevölkerung große Erregung hervorgerufen."

Sonderſchau und Veranſtaltungen der Städtiſchen Muſikbücherei Charlottenburg zum Tag der Hausmuſik.

Aus zwiefachem Anlaß: zur Feier ihres 25jährigen Beſtehens und zugleich zur Förderung des Tages der Hausmuſik hatte die nunmehr älteſte und bedeutendſte Muſikbücherei Berlins zur Eröffnung einer Noten-, Buch- und Inſtrumentenſchau eingeladen, in deren Rahmen eine Reihe jedermann unentgeltlich zugänglicher Hausmuſikabende ſich einfügten. Getreu dem bei Eröffnung der neuen außergewöhnlich ſtimmungsvollen Räume der Bücherei (ZFM, H. 8/37) verkündeten Grundſatz, der lebendigen Muſikpflege zu dienen, wechſelten auch an dieſem Abend die Anſprachen (Bezirksſtadtrat Lüdersdorff, Stadtbibliotheksrat Dr. Janſen, Muſikbüchereiverwalter Schermall) mit muſikaliſchen Vorträgen, die bemerkenswert waren durch die Auswahl ſelten gehörter, zur Hausmuſik vorzüglich geeigneter Werke: Mozarts Quartett C-dur für Flöte, Violine, Bratſche und Cello; Paul Höffers gleichermaßen beſetzte Serenade „Innsbruck ich muß dich laſſen"; und zwiſchen beiden Mozarts Klavierſonate D-dur; eine Auswahl, die Klaſſik und zeitgenöſſiſches Werk in muſikaliſch geſchmackvoller Weiſe zuſammenſtellte. Zum anderen trat aber auch bei dieſem Muſizieren der Gedanke wirklichen Gemeinſchaftsmuſizierens, dieſe wichtigſte Forderung der Hausmuſikpflege, in den Vordergrund; vereinten ſich doch hier Berufsmuſiker und Laien (d. h. muſikaliſch gut gebildete Laien, nicht Dilettanten!) zur gemeinſamen Hingabe an das Kunſtwerk, wobei jegliche Namensnennung unterblieb. Die Ausführenden aller dieſer Muſikabende in der Hausmuſikwoche ſetzten ſich aus den Spielkreiſen zuſammen, die ſich durch die Vermittlungsſtelle für Hausmuſikpartner an der Bücherei fanden.

Im engen Zuſammenhang mit dem Prinzip der lebendigen Muſikpflege ſtand denn auch die kleine, ſorgſam ausgewählte Schau, die nichts bot, was nicht einer Vertiefung des Hausmuſikzieles dienlich wäre. Eine überſichtliche Orientierung insbeſondere für den Laien über Notenwerke der Vorklaſſik und Klaſſik; Muſik um 1500—1600; Muſik um Bach; Volkhaftes Alt und Neu unter dem Kennwort: „Volk muſiziert"; für Mutter und Kind: Frauenliederbücher und Kinderlieder; und ſelbſtverſtändlich eine Überſicht über zeitgenöſſiſche Muſik in dem erforderlichen Rahmen. Die ſtaatliche Inſtrumenten-Sammlung und Privatbeſitz hatten dazu wertvolle alte Inſtrumente beigeſteuert, die nicht nur eine tote Schau darſtellten, ſondern die zum Erklingen zu bringen ein Abend auserſehen war, der großem Intereſſe begegnete.

A. Ch. W.

Der Aachener Madrigalkreis.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Bei Gelegenheit des Aachener Chorkreisfeſtes vor zwei Jahren hatte ſich zum erſten Male der Anlaß geboten, die Leiſtungen des Aachener Madrigalkreiſes zu würdigen. Er war damals der kleinſte der mitwirkenden Singvereine und außerdem noch recht unbekannt; dennoch fanden ſeine Vorträge ſofort ſtärkſte Beachtung und Zuſtimmung. Der Grund war unſchwer zu erkennen: der junge Chorleiter Joſef Kuck war ein ebenſo gründlicher wie glückhafter Stimmbildner und beſaß außerdem Geſchmack in der Auswahl des erarbeiteten Singgutes. Infolgedeſſen zeigte ſeine Schar eine erſtaunliche Sprechkultur, überſchrie ſich nie und ſang nur wertvolle Werke. Selbſtverſtändlich bildete die Pflege des alten Madrigals und der ihm in den choriſchen Anſprüchen wie in der zeitlichen Folge verwandten Formen ein Hauptanliegen des Kreiſes. Als eine weitere, immer wieder aufgeſuchte Quelle edlen Chorgutes weiſen die Programme das Schaffen Johannes Brahms' auf. Deſſen Liebesliederwalzer (mehreremale von Peter Noever eindrucksvoll begleitet) ſtellen durch ihre Zartheit wie durch ihren federnden Schwung ſogar einen Höhepunkt nachſchaffender Künſtlerſchaft des allezeit reſtlos ſtrebenden Kreiſes dar. Als dritte „Domäne" iſt das Volkslied zu nennen; Joſef Kuck entnahm ihm allemal köſtliche Perlen. Beim neueren ſog. volkstümlichen Liede fehlt ihm allerdings noch die unbedingte Sicherheit des Stilgefühls, ſo daß hierbei gelegentlich ein Abgleiten ins Sentimentale ſtörte.

Der ernſten künſtleriſchen Arbeit des Madrigalkreiſes iſt der verdiente Erfolg nicht vorenthalten geblieben: der Rundfunk verpflichtete ihn zu einer Morgenfeier, die Aachener Kur-

verwaltung zu einem Sonderkonzert „Von der Liebe Luſt und Leid", die Deutſchniederländiſche Geſellſchaft zu einer Altniederländiſchen Hausmuſik im herrlichen Couvenhaus (Städtiſches Rokokomuſeum) und zuletzt die Kgl. Niederländiſche Geſangvereinigung „Maastreechter Staar" zum erſten „Star"-Konzert in Maastricht (im Couvenhaus und in Maastricht ſpielte Detlev Grümmer eine ſchöne Violinſonate des Holländers Willem de Feſch).

Man darf demnach mit Recht behaupten, daß der Aachener Madrigalkreis ſich in kurzer Zeit zu einer beachtlichen Kraft im Muſikleben des äußerſten deutſchen Weſtens emporgearbeitet hat. Man darf hierbei aber auch nicht vergeſſen, die Rührigkeit Karl Scheins, des Vorſitzenden des Madrigalkreiſes gehörig in Anſchlag zu bringen. Seiner Umſicht und Tatkraft iſt der Aufſtieg des Madrigalkreiſes nicht zum wenigſten zu verdanken.

Strafprozeß um die Meyer-Heide-Geigen.

Von Alfred Braſch, Eſſen.

Im letzten Februar-Heft der ZFM berichtete ich unter der Überſchrift „Geigenbau als techniſche Wiſſenſchaft" über das „Tonſicherungsverfahren" des Robert Meyer, das das Arbeitsverfahren des Ingenieurs in den Geigenbau einſchaltet mit dem Ziel, mit abſoluter Sicherheit geſunde und klangſchöne Inſtrumente im Serienbau zu erzielen. Veranlaſſung dieſer Veröffentlichung war damals eine Vorführung der „Meyer-Heide-Geigen" durch die Landesſtelle Eſſen des Reichsminiſteriums für Volksaufklärung und Propaganda, durch die Meyers Arbeit, die ich ſeit vier Jahren verfolge, erſtmalig weiteren Kreiſen vorgeſtellt wurde. Zu dem Echo, das dieſe Vorführung fand, gehörten auch Kundgebungen von Seiten einiger Geigenbauer, die ſich gegen das „Tonſicherungsverfahren" — ſeine ſachliche Begründung wie ſeine wirtſchaftliche Ausnützung — wandten. Sie haben letztlich zu einer Anklage wegen Betrugs und unlauteren Wettbewerbs geführt, die der Staatsanwalt auf Veranlaſſung der Kreishandwerkerſchaft, zu der die Geigenbauer gehören, beim Landgericht Duisburg erhob. Am 28. Oktober iſt dieſer Prozeß verhandelt worden, der in der Geſchichte des Muſikinſtrumentenbaues einzigartig ſein dürfte. Um es vorweg zu ſagen: nach der Beweisaufnahme, bei der eine beträchtliche Anzahl verſchiedenartiger Sachverſtändiger gehört wurden, beantragte der Staatsanwalt Freiſpruch für den Angeklagten, und das Gericht ſchloß ſich dieſem Antrag in vollem Umfang an.

Bei der Beweisaufnahme handelte es ſich einmal um Feſtſtellung der Berechtigung, den Bau der Meyer-Heide-Geigen einen Serienbau zu nennen, dann, ob der Erfinder Meyer tatſächlich am Bau dieſer Geigen weſentlich beteiligt ſei, dann aber darum, ob ein „Tonſicherungsverfahren", wie es der Angeklagte zu beſitzen behauptet, objektiv überhaupt möglich ſei oder ob etwa nur ein Geheimnis als Attraktion vorgegaukelt würde. Die beiden erſten Punkte waren zugunſten des Angeklagten ſchnell geklärt; der Geigenbauer Dürrſchmidt aus Markneukirchen, in deſſen Werkſtätten ein Teil des Baues der „Meyer-Heide-Geigen" vor ſich geht, umriß den weſentlichen Anteil der Arbeit Meyers in den Heide-Werken in Friedrichsfeld (Niederrhein). Auch die Frage nach dem Serienbau war durch eine Reihe von Sachverſtändigen aus der Welt der Technik ſchnell geklärt, die in dem von Meyer geſchilderten und durch Zeugenausſagen beſtätigten Arbeitsvorgang alle Merkmale des Serienbaues erfüllt ſahen. Schwierig wurde für das Gericht die Spruchfindung erſt bei Behandlung des Tonſicherungsverfahrens. Ich habe damals dargeſtellt, worum es im Grunde geht: um die techniſch-praktiſche Anwendung der bereits von Helmholtz erwieſenen Tatſache, daß die Inſtrumente keine akuſtiſche, ſondern eine mechaniſche Funktion (als Schwingungserzeuger) zu erfüllen haben. Nach den Darlegungen der Sachverſtändigen erkannte das Gericht, daß auf dieſer Baſis ein Tonſicherungsverfahren, wie es der Angeklagte zu beſitzen behauptete, zum mindeſten möglich und dem Angeklagten daher der gute Glauben zuzubilligen ſei. (Eine verbindliche wiſſenſchaftliche Entſcheidung für oder gegen konnte das Gericht natürlich nicht fällen.) Ein einziger Sachverſtändiger, ein Geigenbauer, auf deſſen Gutachten die Anklage fußte, erklärte ein ſolches Tonſicherungsverfahren für unmöglich, mit der Begründung, die Geige ſei doch ein akuſtiſches Inſtrument; die Ergebniſſe der Arbeit Robert Meyers, die von ihm gebauten Geigen, waren ihm nach eigener Ausſage unbekannt.

Interessante Einzelheiten brachten die Ausführungen der Sachverständigen aus dem technischen Lager. Nach allen Seiten hin ist die Geige als mechanisches Instrument errechnet worden. So führte Marinebaurat Krüger (Düsseldorf) aus, ein Streifen des Geigenbodens an dem rechten Mittelbügel habe einen Druck von 100 kg/m² auszuhalten; nach einem von ihm und Meyer zusammen gehaltenen Patent wird nun der Boden an dieser Stelle, wo er oft besonders dünn gebaut war, besonders kräftig bemessen. Über die neben solchen statistischen Berechnungen für das Tonsicherungsverfahren wesentliche Materialprüfung jeder einzelnen verwandten Platte, die dann nach der Schlüsselung im Blindverfahren rein handwerklich bearbeitet wird, sprach Oberingenieur Dr. Briefs (Krefeld). Wie auf allen technischen Gebieten, so würde in Zukunft auch im Geigenbau die exakte Materialprüfung am Anfang der Arbeit stehen müssen, so führte er aus.

Der Duisburger Prozeß hat gerade durch diese verschiedenartigen Sachverständigen-Gutachten, die das Problem eines mechanisch eingestellten Geigenbaues von bisher noch nicht in der Öffentlichkeit erörterten Seiten her beleuchteten, erst recht die eigentliche Leistung Robert Meyers herausgestellt. Sie besteht darin, daß durch sie in einer Lebensarbeit die Erkenntnisse und Errungenschaften der technischen Wissenschaften auf den Geigenbau bezogen und zugleich praktisch nutzbar gemacht wurden. Helmholtz' theoretische Erkenntnis ist hier sozusagen von der anderen Seite her experimentell bewiesen worden; das „Tonsicherungsverfahren" ist im Geigenbau die gleiche Umwälzung wie sie Helmholtz' Lehre in der Akustik war. Dem deutschen Geigenbau hat Robert Meyer den Vorrang auch in unserem technischen Zeitalter gesichert.

Als Wanderkantor unterwegs.

Von Reinhold Münch, Dillenburg (Nassau).

Vor kurzem jährte es sich zum 3. Male, daß wir als kleine Gruppe anfingen, altklassische Kirchenmusik in solche Dörfer und Städte Mittel- und Westdeutschlands zu tragen, die noch keine selbständige Kirchenmusikpflege haben. 130 Veranstaltungen liegen nun hinter uns. Daß uns diese Art des Musizierens so sehr ans Herz gewachsen ist, daß wir sie nicht mehr missen möchten, hat zwei Gründe. Einmal: uns selbst ist sie ein Stück unseres Lebens geworden, zum andern: es gibt nun schon eine ganze Reihe von Gemeinden, wo unsere Abendmusiken zur festen Einrichtung geworden sind.

Es braucht wohl nicht betont zu werden, daß die alte Musik niemals nur Anlaß sein kann, virtuoses Können zu zeigen und so Lorbeerkränze auf dem eigenen Haupt zu versammeln, nein, das Können als Selbstverständlichkeit steht im Dienste der Anbetung und Verkündigung, den Grundelementen der alten Kirchenmusik. In einem Bericht über eine unserer Abendmusiken stand einmal: „Man spürte so etwas wie ein Glücksgefühl heraus, so schöne Sachen musizieren zu dürfen, nicht etwa den landläufigen Stolz darauf, so etwas zu können." Diese Grundvoraussetzung des Dienstes bestimmt nun auch maßgeblich die äußere Form unserer Veranstaltungen. Daß diese Abendmusiken bei freiem Eintritt stattfinden, ist deshalb selbstverständlich, weil sie ja Gottesdienst sind. Da hat jeder das Recht zu kommen, ob begütert oder nicht. Zum andern bestimmt diese Grundvoraussetzung auch die Programmgestaltung.

Es ist nun nicht etwa so, daß wir der Dorfgemeinde nur die einfache Form (geistliche Lieder usw.), dem Städter dagegen, der gewöhnt ist, gute Orchester und Solisten zu hören, die höher entwickelte Form (Arie, Fuge usw.) brächten — der Schwerpunkt dieser Musik liegt beim Hörer jenseits von formalem Verständnis. Wir haben es erlebt, daß der verwöhnte und kritische Konzertbesucher überwältigt war von einem ganz einfachen geistlichen Lied, wir haben es auch ebenso oft erlebt, daß der Bauer bei einer Bacharie etwas von der tiefen und fröhlichen Frömmigkeit spürte, die Ausgangspunkt und Endziel der alten musica sacra ist. Wir haben fünfstimmige Schützmotetten und Bachs „Jesu meine Freude" in einem kleinen abgelegenen Dorf gesungen — nie habe ich gehört: „Das war uns zu hoch!" Nur dankbare und frohe Gesichter und: „Kommt wieder!" Das einstimmige Lied und die große Fuge, die achtstimmige Motette und das Secco-Rezitativ, nur der Form nach verschieden flossen sie

doch alle aus dem gleichen Quell, dem gläubigen Herzen, das nur die eine Weise kannte: Singet dem Herrn ein neues Lied!

Die Programmgestaltung richtet sich also nicht nach „Dorf" oder „Stadt"; maßgebend ist allein der Gesichtspunkt: Wie bringe ich es fertig, das Eigentliche, das „Wesen"tliche dieser Musik so zum beherrschenden Faktor der Folge zu machen, daß es durch nichts gestört wird. Oder: die Musik muß leuchten, nicht wir. Was muß ich also tun bei der Zusammenstellung des Programms? Ich könnte auch so fragen: Was darf ich nicht tun?! Das Programm darf — obwohl ich soviel schöne Sachen im Schrank habe — nur so lange dauern, wie es die Aufnahmefähigkeit des Hörers gestattet. Wird der richtige Zeitpunkt auch nur um 5 Minuten überschritten, so ist der Sinn der ganzen Abendmusik zerstört. Ich muß mich ferner ganz streng an einen logischen gedanklichen Aufbau halten. Immer ist es der gedankliche Aufbau, der ge- oder verbietet. Darüber darf aber nicht vergessen werden, daß der musikalische Aufbau ebenso organisch sein muß bezüglich der Form und der Aufeinanderfolge der darstellenden Mittel. Ich habe mich oft 14 Tage und länger mit dem Programmbau abgegeben, bis es stimmte. Zur Lösung führte immer der Mut zum Wiederwegstreichen. Die Tatsache, daß wir die Werke der altklassischen Meister darstellen, verpflichtet bei der Programmgestaltung in höchstem Maße. Aus Walzern und Intermezzchen darf man getrost ein Potpourri bauen, nicht aber aus den Werken eines Bach, Buxtehude, Schütz. Mit unfehlbaren Rezepten ist es ganz und gar nichts! — So freut man sich dann doppelt, wenn eine Besprechung u. a. so lautet: „Eine so edle Vortragsfolge, nicht nur nach der musikalischen Seite hin, sondern gerade auch inbezug auf inneren Aufbau und Zusammenhang der Worte findet man nicht oft in geistlichen Abendmusiken".

Wie ich zum „Wandern" kam.

Es ging mir nach dem Studium, wie es Tausenden ging: es fand sich lange Zeit durchaus keine Stelle. Drei Jahre Arbeitslosigkeit sind keine Kleinigkeit. So war niemand glücklicher als ich, als endlich Ende 1933 die Orgelbank in einem kleinen Residenzstädtchen frei wurde, wenn auch nur mit der nebenamtlichen Besoldung des bisherigen Lehrerorganisten. Aber 60.— Mk. im Monat sind ein Vermögen, wenn die junge Hausfrau neben ihrer ausgebildeten und für alte Musik geradezu praedestinierten Stimme auch hervorragende Küchentalente besitzt. — Bald aber wird die Freude an der Musik zum inneren Müssen, das keine Ruhe gibt. Der Chor, der zuerst noch nach den altgewohnten süßlichen Weisen jammert, greift bald freudig nach Bach, Schütz und anderer gesunder Kost. Aber wir können ja nur einmal wöchentlich proben, das genügt der Arbeitswut nicht. So kommt ein Frauenchor und ein Soloquartett zustande; einer spielt Querflöte und entdeckt seine Freude an alter Musik. Eine junge Musiklehrerin Leipziger Schule kann es nun kaum noch erwarten, bis sie ein Neupert-Cembalo hat. Abendmusiken finden in regelmäßigen Abständen statt und die kleine verschlafene Residenz reibt sich erstaunt die Augen. So ergibt es sich von selbst, daß wir auch mal in Kirchen von Nachbardörfern musizieren. Zuerst zu zweit, weil das Motorrad nicht mehr befördert. Dann nehmen wir uns eine Taxe und schließlich auch mal einen Omnibus, in dem der ganze Chor Platz hat. Inzwischen haben wir unsere erste Bachkantate geschafft und manchen schönen Satz. Der Chor ist stolz und will sein Licht nicht unter den Scheffel stellen. — So geht das fröhlich weiter. Aber schon lange schiele ich über die Grenzen unseres Ländchens hinaus. Dieser Wunsch wird zur Wirklichkeit in dem Augenblick, wo sich mein Motorrad in einen Viersitzer-Wagen verwandelt. (Natürlich auf „Stottern"). Jetzt steht uns die Welt offen und es werden Reisen über 8 bis 14 Tage organisiert mit einem Kilometerverbrauch von 1500 bis 2000 km.

Wie aber kommt so eine Reise zustande? Man läßt sich Anfragen drucken, auf denen alles Notwendige zu lesen ist. Rot unterstrichen wird vor allen Dingen das Folgende: „Eine Garantiesumme wird nicht verlangt. Das geschäftliche Risiko tragen wir grundsätzlich allein. Eine Kollekte am Ausgang . . ." usw. Dann arbeitet man sich anhand der Landkarte eine Reise aus und schickt die Anfragen (20 bis 30) an die Pfarrämter. Ein Teil der Befragten legt die Anfrage wegen anderweitiger schlechter Erfahrungen mißmutig beiseite, der größere Teil antwortet: „. . . leider keinen Gebrauch machen" oder warnt uns wegen zu erwarten-

dem finanziellen Fiasko. Als günstigstes Ergebnis kommen vielleicht 8 Zusagen. Natürlich liegen sie gar nicht vorschriftsmäßig zeitlich hintereinander; hier sind 3 Tage offen, da einer, da sogar 4. Da heißt es entweder zusammenrücken (= Unmenge neuer Korrespondenz) oder aber durch Neuanfragen ausfüllen. Hierbei geht es natürlich wieder: siehe oben. Aber schließlich ist dann alles in Ordnung. (Hatte ich geglaubt!) Drei Tage vor dem Start kommen Brandbriefe: „. . . plötzlich andere Veranstaltung angesetzt“ oder „Heizung geplatzt, Kirche nicht zu benutzen“. Es liegen auch sonst noch so viele Tücken auf der Lauer, daß man manchmal schier verzweifeln möchte. Schon beim Start gibts Überraschungen. Fröhlich drückst du den Starter und fährst den Wagen aus dem „Kraftstall“, da ertönt ein vernehmliches pfff — Panne! Raus und Reifenwechsel mit denselben Fingern, die abends geschmeidig sein sollen. Nun aber ab mit 70 km! Inzwischen hast du vergessen zu tanken, und auf freier Landstraße steht der Wagen und rührt sich nicht mehr. Die nächste Tankstelle, die du schweißtriefend zu Fuß erreichst, hat gerade ausverkauft. Also dann noch 3 km weitergetippelt. Wenn dann die Maschine wieder läuft, muß die versäumte Zeit wieder eingeholt werden, denn um 4 Uhr nachmittags müssen wir in der betreffenden Kirche mit der Probe anfangen. Die Tatsache, daß wir unser Programm ja „können“, nützt uns gar nichts. Eine neue Serie von Schwierigkeiten wartet schon auf uns: Die liebe Orgel steht auf einmal einen halben oder einen g a n z e n Ton zu hoch. Da muß die Geige raufstimmen. Daß eine Geige aber vom vielen Umstimmen krank wird, wird jeder Streicher zugeben. Auch die Stimme muß sich umstellen. (Wehe denen, die das absolute Gehör haben.) Nun zeigt es sich, daß die Orgel als leisestes Begleitregister nur einen dicken Fuß hat. Oder der Raum hat eine so verzwickte Akkustik, daß von manchen Bänken aus nichts zu hören ist. Nach längerem Abhorchen hat dann jeder seinen „Standpunkt“. Meistens kommt dabei heraus, daß ich die Mitwirkenden von der Orgelbank aus nicht mehr sehen kann. Da bildet sich dann langsam ein 6. Sinn aus, der auch ohne Augenkontakt eine für exaktes Zusammenspiel notwendige Verbindung herstellt. Ein weiterer Mißstand ist, daß manche Orgeln „hängen“, d. h.: Der Ton kommt im Ohr später als die Taste gedrückt wird. Was tun? Zähne zusammenbeißen und ein Sechzehntel bis ein Achtel vor-„synkopieren“. Unvergeßlich ist mir eine Orgel, deren Spieltisch 50 m vom Werk entfernt auf der gegenüberliegenden Seite stand.

Wenn kein Windmotor an der Orgel ist, muß der „geistliche Windmacher“ her, der entweder zu wenig Luft liefert oder für Vibrato schwärmt. Ist aber ein Windmotor da, so vollführt er oft einen gar unchristlichen Lärm. Es kommt auch vor, daß eine Orgel auch nicht einen richtigen Ton mehr hergibt. Kriecht man dann hinein, um ihr wieder „Stimmung“ zu machen, verliert man nicht selten die eigene, wenn man sieht, daß ihre Eingeweide kaum noch zu unterscheiden sind von der städtischen Schuttabladestelle. Nur der Holzwurm findet den Zustand angenehm. Aber auch die Bekämpfung dieses Kulturverächters hat ihre Schattenseiten. Wenn nämlich der Orgelbauer kurz vorher eine übelriechende Flüssigkeit auf die bedrohten Teile gestrichen hat, entgeht man nur mit Mühe einer Ohnmacht. Was aber, wenn der Ortsorganist verreist ist und der Schlüssel ist nicht aufzutreiben? Oder was, wenn sich bei der Ankunft herausstellt, daß der Pfarrer vor acht Tagen weggezogen ist und dich vergessen hat?

Es ist 8 Uhr abends. Die Gemeinde sitzt erwartungsvoll da, ich schalte den Motor ein. Statt des vertrauten Anlaufgeräusches gehen plötzlich alle Lichter aus. Eine Sicherung, die ein wirklich lobenswerter Küster in Reserve hat, behebt den Schaden. Der Motor läuft an — und schon erhebt sich das Klagegeheul einer vox (in)humana, die inzwischen an Beklemmungen erkrankt ist. Die meisten Orgeln haben allerdings den nötigen Respekt und warten, bis das Postludium begonnen hat. Ich nehme jedenfalls an, daß das Musizieren ihnen solchen Spaß gemacht hat, daß sie nun auch von sich aus unbedingt mittun wollen. In vornehmer Zurückhaltung beschränkt sie sich auf das Pedal, brummt einen vergnüglichen Orgelpunkt und überläßt mir das nun erforderlich gewordene Improvisieren auf dem Manual. Warum soll ich mit sturem Ernst noch am Schluß alles dadurch verderben, daß ich das im Programm angegebene Stück spiele mit obligatem Heuler!? Wo doch die Orgel anders will?! Natürlich muß beim Schlußakkord mit allen eben entbehrlichen Gliedmaßen das ganze Werk ausgeschaltet

werden, eine wahrhaft artistische Leistung bei Orgeln ohne Spielhülfen. Das hier Erzählte ist nur ein kleiner Ausschnitt aus unseren tatsächlichen Erlebnissen.

Nicht wahr, da sollte man doch eigentlich die Lust zu weiteren Taten verlieren. Aber es geht uns umgekehrt. Diese kleinen und großen Schwierigkeiten sind nur das „Salz an der Suppe"; sie zu überwinden und ihren störenden Einfluß durch Geistesgegenwart auf ein Mindestmaß zu verringern, gibt der Arbeit einen Reiz, den man kaum entbehren möchte. Und dann steht ja doch auf der anderen Seite mit überlegener Heeresmacht all das Schöne, das das Reisen mit sich bringt. Schon die tägliche Autofahrt durch die verschiedensten Landschaften! Wir haben manche Burg besichtigt, haben entzückende Dörfer und Täler und Flüßchen kennengelernt und so ein schönes Stück unseres schönen Landes gesehn. Wir haben echte Gastfreundschaft genossen und Freundschaften geschlossen, wir haben manch ehrliches Dankeswort gehört oder Blumen und Zettel am Auto gefunden. Wir haben immer wieder durch die feierliche Stille in der Kirche die Verbindung mit der Gemeinde gespürt. Da fielen die Grenzen zwischen Ausübenden und Hörern und wir waren alle zusammen eine Gemeinde, die sich freudig und andächtig vor ihrem Schöpfer neigte. Ich wüßte keinen schöneren Dienst, als Gott zu ehren durch die Werke seiner Getreuen. — Wir wollen zum Schluß nicht vergessen, daß auch die „greifbare" Quittung unserer Arbeit, die Kollekte, ein Grund zur Freude ist, denn wir sind nicht reich und müssen leben, uns kleiden, dem Auto sein Futter geben und neue Noten kaufen. Wir sind niemals enttäuscht worden, das muß ich dankbar gestehen.

Unser Wimpel trägt stolz die Buchstaben S. D. G. (Soli Deo Gloria.) Das ist unsere Devise und soll es auch bleiben. Jetzt erst recht, wo eine Stadt mich aufgrund von zwei Abendmusiken an ihre Orgel berief und mir die Sorge ums tägliche Brot abnahm. Drum weiter zum fröhlichen „Wandern"!

Ein Gespräch.

Personen: Ein bekannter älterer Komponist und ein junger Kapellmeister; Ort: ein süddeutscher Badeort; Zeit: Sommer 1937.

Komponist: Aha, da sind Sie Sünder ja! Gut, daß ich Sie hier gleich beim Kragen nehmen kann.

Kapellmeister (überrascht und betroffen): Was ist los? Was habe ich denn verbrochen? Wir waren doch gestern noch friedlich beieinander. Woher plötzlich dieser rauhe Wind?

Komponist: Man kann sich nicht gut alle Tage zanken. Aber wenn Sie sich unseres Gespräches vom vorigen Jahre entsinnen und wenn ich Ihnen im Zusammenhang damit jetzt dies hier zeige (er zog das vorhin an sich genommene Werbeheft aus der Tasche und hielt es dem Kapellmeister vor), werden Sie den Wetterumschlag begreifen.

Kapellmeister: Offen gestanden: ich begreife nicht. Die Meinungsverschiedenheit von damals war doch wohl zu augenblicks- und zufallsbedingt, als daß sie heute noch Bedeutung haben könnte, und was sie mit meinem Winterspielplan zu tun haben soll, ist mir gänzlich schleierhaft.

Komponist: Da wird mir nichts anderes übrig bleiben, als diesen Schleier von Ohren und Augen zu entfernen, junger Mann! Falls es ein bißchen unsanft geschehen sollte: nichts für ungut! Und immer hübsch bedacht: ich rede nicht in erster Linie für mich — wenn ich mich dazu einmal banal ausdrücken darf: ich habe es nicht mehr sehr nötig —, sondern ich rede für meine Kunstgenossen, die sich noch nicht durchgekämpft haben, und ich rede nicht zuletzt für die deutsche Musik überhaupt.

Kapellmeister: Aber ich bitte Sie! Jetzt verstehe ich Sie noch weniger! Haben wir nicht ein erstklassiges Programm aufgestellt?! Und werden bei uns nicht auch die lebenden Tonsetzer aufgeführt?!

Komponist: Jawohl, Ihr Spielplan ist erstklassig, will sagen: in erster Linie klassisch! Nichts gegen unsere Klassiker, beileibe nicht! Und von mir aus, der ich ihnen mein Bestes danke, schon gar nicht. Aber besteht denn das Ganze der deutschen Musik wirklich bloß aus

den paar ewig wiederholten, himmelhohen Meiſterwerken?! Und ſind unſere Kunſtinſtitute ſamt ihren Kapellmeiſtern wirklich nur dieſer zwei oder drei Dutzend Werke wegen da?!

Kapellmeiſter: Sie tun mir und meinen Kollegen Unrecht . . .

Komponiſt: Beſtreite ich, Verehrteſter! Beſehen Sie ſich doch Ihren vorjährigen Spielplan nochmal! Und halten Sie nun dieſen hier daneben: das *innere* Programm der beiden iſt genau das gleiche! Vergangenheit und Klaſſik ſind hier Trumpf; wir Lebenden *beſtehen* für Sie gar nicht.

Kapellmeiſter: Aber erlauben Sie: ſteht hier nicht groß und deutlich gedruckt: „Das zeitgenöſſiſche Schaffen wird in den *Volkskonzerten* ausreichend Berückſichtigung finden"?

Komponiſt: Habe ich geleſen. Aber weshalb nur in den *Volks*-, weshalb nicht auch in den *Geſellſchaftskonzerten*?! Was ſpricht hieraus bloß für eine Einſchätzung der „Geſellſchaft"?! Man müßte ſich hiernach ja faſt ſchämen, zu ihr zu gehören. Wozu *haben* die oberen Zehntauſend denn ihre höhere Bildung, wenn ſie ſie nicht anzuwenden brauchen, d. h. wenn man ihr Urteil bezüglich neuer Werke nicht herausfordert, ſondern es hinter die Ofenbank zum Eintrocknen legt?! Und wozu *ſchaffen* wir Nichtklaſſiker, aber immerhin doch auch *Schaffenden*, denn, wenn man es nicht wagt, uns einem gebildeten Hörerkreiſe vorzuſetzen?! Bei Licht beſehen, iſt das doch nichts weiter als eine Degradierung von *beiden*, Hörern und Schaffenden.

Kapellmeiſter: Nun ja: wir Dirigenten haben eben ſo unſere *Erfahrungen*. Jedenfalls finde ich Ihre Schärfe übertrieben.

Komponiſt: Ich umſo weniger, als die einzigen Erſtaufführungen, die Ihr Entwurf mit Namen nennt, *ausländiſche* Werke betrifft. Stehen wir *deutſchen* Tonſetzer wirklich ſo weit unter allen fremden, daß man ſich mit uns vor einem anſpruchsvollen Publikum nicht hören laſſen dürfte? Wenn Ihre Werkwahl *das* beſagen ſollte, dann wäre das doch wirklich die Höhe.

Kapellmeiſter: Jetzt übertreiben Sie aber unerträglich, Herr N.! In der Wiſſenſchaft, in der Wirtſchaft, in der Politik — kurz, überall, wohin Sie ſehen, *ſucht* man heute die Verbindung mit dem Auslande. Und da ſollten wir Muſiker allein die Pflege einer ſolchen Verbindung ablehnen dürfen?

Komponiſt: Tut kein vernünftiger Menſch. Und tue ich als weitgereiſter und auch im Auslande viel geſpielter Autor erſt recht nicht. Wogegen ich mich wende und wogegen ich mich auch nur wehre, iſt, daß *nur* Ausländer mit neuen Werken auf Ihren Programmen ſtehen und wir Inländer daneben alleſamt in den Mond gucken. Das iſt einfach eine *Unart* — wenn nicht noch mehr.

Kapellmeiſter: Aber wir brauchen doch auch *beſondere Zugſtücke* für unſere Konzerte! Und der Deutſche . . .

Komponiſt: . . . iſt nun mal ſo ein trauriger Fremdartbewunderer, daß ihm jenes Zugeſtändnis einfach gemacht werden muß, wollten Sie doch ſagen, nicht wahr? „*Der*" Deutſche iſt dies nun glücklicherweiſe *doch* nicht in dem Ausmaße, wie Sie annehmen. Aber einfach, ſehr einfach iſt es, von einer Vorausſetzung wie der Ihrigen auszugehen und ſich ihr entſprechend einzurichten, ſtatt ſeine Stellung und ſeinen Einfluß zu benutzen, um gerade jene zweifelhaften Deutſchen zur Erkenntnis und Wertſchätzung der *eigenen* Schaffensart zu *erziehen*. Aber laſſen wir das jetzt dahingeſtellt ſein und kehren wir zur Hauptſache zurück. Da finde ich: auf zwei klare Nenner gebracht, heißt Ihr Programm: *Klaſſik und Senſation*. Wie die beiden ſich innerlich vertragen ſollen, habe nicht *ich* zu verantworten . . .

Kapellmeiſter: Wenn Sie an meiner Stelle wären, würden Sie wahrſcheinlich milder urteilen.

Komponiſt: Ich glaube kaum. Ich halte es vielmehr mit unſerem Präſidenten der Reichsmuſikkammer, der in ſeinem neuen Büchlein ſchreibt . . . einen Augenblick bitte, gleich habe ich die Stelle (er blätterte in *Raabes* „*Deutſchen Meiſtern*", die er ſcheint's ſtändig bei ſich trug) . . . hier iſt ſie, Seite 47: „Es iſt nicht ſehr ſchwer, ſich für die Werke bekannter und beliebter Meiſter einzuſetzen; aber es gehört einiger Unternehmungsgeiſt dazu,

dem Unbekannten in der Öffentlichkeit zum Wort zu verhelfen." Das sind mehr als wahre Worte, wie überhaupt diese ganze Rede Raabes über „Franz Liszt und das deutsche Musikleben" eine wahre Fundgrube praktischer Weisheiten darstellt. Ich empfehle sie gerade Ihrer Aufmerksamkeit angelegentlichst.

Kapellmeister: Ich werde mir Ihren Hinweis nicht zweimal sagen lassen. Im übrigen aber haben Sie mich mit Ihrer herben Kritik schwer getroffen. Ich weiß nicht, wie ich jetzt noch mit Freuden an meine Winterarbeit gehen soll.

Komponist: Tut mir leid, mein Lieber! Aber ich konnte es nicht ändern. Außerdem: in diese Winterarbeit müssen Sie sich nun nochmal mit allem Eifer stürzen. Da hilft Ihnen nichts. Aber es kommen ja noch weitere Winter; wenn ich Ihnen für deren Vorbereitung heute einen Anstoß gegeben haben sollte, wäre unser Gespräch nicht vergebens gewesen. Und dann noch eins: bedenken Sie, daß es nicht nur geistliche, sondern auch andere große und gute Chorwerke gibt! Und holen Sie gelegentlich auch mal eine schöne Komposition aus unverdienter Zurücksetzung oder gar aus der Vergessenheit hervor! Und ganz zum Schlusse: wenn Sie als Gastdirigenten wieder Ausländer kommen lassen — soviel ich weiß, hatten Sie bisher nur solche —, dann verpflichten Sie diese doch, zum größten Teile Werke ihres eigenen Volkes zu dirigieren! Das wäre eine feine Sache ...

Kapellmeister: Schon gut, schon gut! Ich weiß fast nicht mehr, wo mir der Kopf steht. Sie sind heute wirklich unerbittlich ... Theodor Ernst.

Kleine Geschichten nach alten Berichten.

Mitgeteilt von Friedrich Rücker, Wien.

Nicolò Porpora (der verschiedentlich auch in Deutschland, Österreich und England gewirkt hat) besuchte einst in Italien ein Kloster. Die Mönche waren auf ihren Organisten besonders stolz und erhofften Porporas Lob für ihn. Als dieser mit der Sprache nicht heraus wollte, glaubte der Prior seine gute Meinung sagen zu müssen: „Nicht wahr, ein geschickter Musiker, ein braver Mann und voll evangelischer Einfalt". „Ganz recht", erwiderte Porpora, „diese habe ich wohl an ihm bemerkt; denn seine Linke weiß nicht, was seine Rechte tut."

*

Der große (und vornehme) Gluck ging einmal in Paris durch die Straße St. Honoré und zerbrach versehentlich eine Glasscheibe. Sie hatte einen Wert von dreißig Sous. Er reichte dem Inhaber des Ladens einen Thaler. Der Mann konnte den Mehrwert nicht herausgeben und wollte sich entfernen, um das Geldstück zu wechseln. „Behalten Sie den Thaler", sprach Gluck — und stieß eine zweite Scheibe durch.

*

Der noch immer nicht gebührend gewürdigte Michael Haydn war gleich seinem Bruder Josef Kapellknabe zu St. Stefan in Wien. Bald hatte er es auch im Orgelspiel zu solcher Fertigkeit gebracht, daß er den Domorganisten — besonders beim Frühgottesdienst — vertreten konnte. Hiefür erhielt er ein Honorar von einem Groschen; diesen versprach er in den Wintermonaten einem Mitschüler, wenn er ihn rechtzeitig wecken wollte. Bald trat er von dem Vertrag zurück, denn er hätte den Groschen zu gern zur Aufbesserung des Frühstücks verwendet. Und nun verschlief er öfter die Stunde, er wurde abgesetzt. Ein anderer Kapellknabe trat an seine Stelle, der jedoch so wenig entsprach, daß Michel bald wieder gerufen wurde. Da aber erklärte er stolz, er werde um keinen geringeren Betrag als 7 Kreuzer die Orgel spielen, was ihm auch zugestanden wurde. Vielleicht war dies — fügt der Erzähler bei — das einzige Mal in seinem Leben, daß er im Bewußtsein seines Wertes eine Forderung aussprach.

*

Paganini, dem einer, der viel Zeit hatte, im Jahre 1831 in Paris nachrechnete, er habe für jeden gespielten Takt 12 Franken verdient, zeigte (im gleichen Jahr) seine Kunst in vornehmer Gesellschaft in Dublin. Der Vizekönig von Irland bot ihm eine prachtvolle Tabakdose an. Paganini, der zwar etwas Französisch, nicht aber Englisch verstand (das er ebensowenig zu erlernen vermochte wie die deutsche Sprache) erwiderte: „Ich danke, Mylord, ich schnupfe nie Tabak". — „Ich will Sie keineswegs zwingen, Tabak zu schnupfen", bemerkte

der Vizekönig, „ich biete Ihnen diese Dose als Geschenk an, damit Sie sich meiner erinnern.“ Da machte Paganini ein vergnügtes Gesicht und sprach: „Ich danke ehrerbietigst, ich werde mich der Gnade erinnern, so oft ich aus dieser schönen Dose schnupfe“.

*

Graf Wenzel Trautmannsdorff, oberster Gestütsmeister Kaiser Karl VI. in Böhmen, kaufte einem reisenden, ziemlich bejahrten Virtuosen die Geige (von Jakob Stainer) unter folgenden Bedingungen ab: Kaufsumme 300 Gulden, dann: jährlich ein Kleid mit goldenen Treffen, Verpflegung an der Offiziantentafel, täglich 1 Maß Wein, Bier zum Nebentrunk, freie Wohnung, Holz, Licht, monatlich 10 Gulden bar, im Falle der Verheiratung jährlich 12 Scheffel Feldfrucht, für eine alte Base lebenslänglich 6 Scheffel; endlich so viele Hasen, als der Mann für seine Küche noch nötig hatte. Er lebte sechzehn Jahre. Sein Gesamtbezug hatte einen Wert von 9797 Gulden, wobei ein Hase mit 20 Kreuzern berechnet wurde.

*

In einer Dorfkirche, in der ein Organist eine alte Orgel ohne Pedal zu spielen hatte, wurde endlich eine neue aufgestellt, mit deren Pedal er absolut nichts anzufangen wußte. Mit vieler Mühe lernte er es endlich mit dem linken Fuße benützen und glaubte nun, Anspruch auf eine Zulage zu seiner Besoldung zu haben. In seiner Eingabe an den Eigentümer des Kirchspiels führte er aus, daß durch die stete Bewegung der Füße jährlich wenigstens ein Beinkleid und ein Paar Stiefel mehr zugrunde gingen. Auf seine Eingabe erhielt der Supplikant folgenden Bescheid: Da man wisse, daß er bisher immer nur mit dem linken Fuße das Pedal gespielt habe, solle ihm jährlich die Hälfte der erbetenen Zulage bewilligt werden und zwar für eine halbe Hose und für einen Stiefel. Sobald er sich die Geschicklichkeit zu eigen gemacht haben werde, das Pedal mit beiden Füßen zu benützen, werde ihm das Zeug für eine ganze Hose und die Zulage für ein Paar Stiefel ausgefolgt werden.

*

Zu Madrid befand sich eine alte Grabschrift für den Sänger Juan Pinto (die jetzt wohl verschwunden sein dürfte): „Hier ruht Juan Pinto, Spaniens Orpheus. Bei seiner Ankunft im Himmel vermischte sich seine Stimme mit den Stimmen der Engel. Kaum aber hörte der Herr seinen Gesang, so wurde er dermaßen von ihm gerührt, daß er den himmlischen Geistern zurief: „Schweigt und laßt meinen Kammermusiker Juan Pinto singen!“

„Der Glückliche gibt keine Stunde“.

Der witzige Wiener Konservatoriumsdirektor Hellmesberger hatte am Leipziger Konservatorium sein Gegenstück in Oskar Paul, dessen Todestag sich im neuen Jahre zum 40. Male jährt. Paul war ein eifriger Förderer der begabten, aber ein Feind der unbegabten Schüler: „Seien Sie froh, daß das Schießpulver schon erfunden ist — Sie hätten nicht einmal das Zahnpulver erfinden können!“ Wurden ihm gar unfähige Elementarschüler im Klavierspiel zugewiesen, so gab er ihnen anstelle der Dammschen Klavierschule die Appassionata von Beethoven: „Sauber einstudieren; wenn's tadellos sitzt, wiederkommen!“ Der Ärmste kam nie wieder . . . „Der Glückliche gibt keine Stunde!“ frohlockte Paul dann. Er war in der Tat ein vielbeschäftigter Mann, als Universitätsprofessor, Konservatoriumslehrer, Redakteur und Musikkritiker, und er machte oft selbst die schönsten Glossen über seinen chronischen Zeitmangel: „Warten Sie hier im Kaffeehaus 10 Minuten auf mich, ich muß drüben rasch noch eine Privatstunde geben!“ Sein Theorieunterricht begann stets genau eine halbe Stunde nach der angesetzten Zeit. War er durch Zufall doch einmal pünktlich, so war natürlich noch kein Schüler zur Stelle. Paul pflegte dann seinen Stuhl oben auf den Flügel zu stellen — zum Zeichen, daß er dagewesen — und schleunigst wieder nach Hause zu gehen. Die Schüler nahmen sichs zu Herzen und waren beim nächsten Mal pünktlich. Als aber der Herr Professor aus lieber Gewohnheit diesmal wieder erst eine halbe Stunde später erschien, fand er — sieben Stühle oben auf dem Flügel vor; zum Zeichen, daß seine sieben Schüler dagewesen . . . Dies sind Mären aus alter Zeit, die in einen heutigen Konservatoriumsbetrieb nicht passen würden; doch Friede seiner Asche und Dank seinem Humor! A. B.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hermann Ambrosius: „Singen ist der Silberquell" für Männerchor und Blasorch. (24. Nov., Leipzig unter Reinhold Wächter).

Erich Anders: „Capriccio" für Orchester (Weimarische Staatskapelle unter Leitung von GMD Paul Sixt).

Kurt Atterberg: Ballade und Passacaglia (deutsche UA, 8. Nov., Krefeld).

Theodor Berger: „Malinconia" für Streichorchester (Zeitgenössisches Musikfest Lübeck, 7. Nov.).

Hans Brehme: „Triptychon" (Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel) Werk Nr. 33 (3. Nov., Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempen).

J. N. David: „Nun freut euch, lieben Christen gmein", Choralsuite f. drei Solotrompeten, Soloposaune, drei Waldhörner, Posaunenchor und drei Pauken (Deutsches Kirchenmusikfest, Berlin).

Wilhelm Furtwängler: Symphonisches Konzert für Klavier und Orchester (26. November München, Berliner Philharmoniker unter Leitung des Komponisten mit Edwin Fischer am Flügel).

Martin Georgi: Sonatine in 3 Sätzen für Violetta und Klavier (Auerbach i. V. durch Rudolf Tretzsch und Fr. Kunad).

Kurt Hessenberg: Kleine Suite für Orchester (Städtisches Orchester Frankfurt/M. unter GMD Franz Konwitschny).

Wilhelm Jerger: Symphonische Variationen (Städtisches Orchester Aachen unter GMD H. von Karajan).

Wilhelm Kempff: „Deutsches Schicksal", dramatische Kantate, Werk 40 (Remscheid unter Horst-Tanu Margraf).

Zoltan Kodaly: Te Deum (Duisburg, städt. Gesangverein, Männergesangverein, städt. Orch. unter Otto Volkmann).

Gottfried Müller: Serenade für Kammerorch. „Abschied von Innsbruck" (Jenaer Sinfonie-Orchester unter Prof. Rudolf Volkmann).

Werner Penndorf: Messe für vierstimm. Chor a cappella (Deutsches Kirchenmusikfest, Berlin).

Werner Penndorf: Messe a cappella für gem. Chor (Bremer Domchor unter Liesche).

Carl Rorich: „Aus der Jugendzeit". Kleine Suite (Bad Steben unter KM Kittelmann).

Gustav W. Schlemm: „Sinfonietta" (Hannover unter Prof. Krasselt).

Heinz Schröter: Variationen und Fuge über ein Thema von Reger (Frankfurt/M.).

Robert Schumann: Violinkonzert in d-moll (26. Nov., Prof. Kulenkampff, Berlin, Krolloper, Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude").

Heinrich Sutermeister: „Divertimento für Streichorchester" (Karlsruhe unter GMD Joseph Keilberth).

Hermann Wagner: „Orgelmusik zu drei Stimmen" (6. Nov., Herbert Collum in der Kreuzkirche zu Dresden).

Hans Wedig: Nachtmusik für kleines Orchester (23. Nov., Gürzenich Köln, städt. Orchester unter GMD Eugen Papst).

Hans Wedig: „Das Wessobrunner Gebet" (Bielefeld, städtisches Orchester, Männergesangverein „Arion" und Lehrergesangverein unter MD Werner Gößling).

Wilh. Weismann: „Das Wessobrunner Gebet" für Baritonsolo, 7stimm. gem. Chor und Orgel (Chemnitzer Lehrergesangverein unter KM E. Seebohm).

Hugo Wolf: „Penthesilea". Urfassung (24. Nov., Wien unter Oswald Kabasta).

Bühnenwerke:

Renzo Bossi: „Volpino, der Kupferschmied" (7. Nov., Stadttheater Lübeck, deutsche UA).

Chr. W. Gluck: „La Corona". Einaktige Oper in der Bearbeitung von Dr. Erich H. Müller (15. Nov., Wiener Akadem. Mozartgemeinde).

Joseph Haas: „Tobias Wunderlich" (24. Nov., Staatstheater Kassel).

M. P. Mussorgsky / A. N. Tscherepnin: „Die Heirat" (Essen).

Igor Strawinsky: „Das Kartenspiel", Ballett (Dresdener Staatsoper).

Karol Szymanowski: „Der Brautraub", Ballett (12. November, Staatsoper Hamburg).

Winfried Zillig: „Das Opfer" (Hamburg).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Josef Lichius: „Der Sohn" (Städtisches Theater Königsberg).

Johann Strauß: „Der Friedenstag" (Münchener Festspiele, Sommer 1938).

Konzertwerke:

B. Bettingen: „Wächterruf" für großes Orch. (15. Febr. 1938 Gürzenich, Köln, städt. Orchester unter GMD Eugen Papst).

Boris Blacher: „Konzertante Musik" (6. Dez., Berliner Philharmoniker unter GMD Carl Schuricht).

Kurt Hessenberg: „Wunderhorn-Lieder" (Frankfurt/M., Arbeitskreis für neue Musik).

Roderich von Mojsisovics: „Hindenburg"-Ouvertüre (Reichssender Saarbrücken).

Casimir von Paszthory: „Das Jahr“, Orchesterlieder nach Gedichten von Josef Weinheber (Anfang 1938 durch Kammersänger Hüsch).

Carl Orff: „Catulli carmina“ (Frankfurt/M., Arbeitskreis für neue Musik).

Hans Pfitzner: Duo für Violine und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters, Werk 43 (3. Dez., Frankfurt/M. durch Ludwig Hoelscher und Max Strub).

Hugo Rasch: Toccata für Orchester (Oberhausen unter Werner Trenkner).

Julius Weismann: „Sinfonisches Spiel“ (Duisburg).

Winfried Wolf: Klavierkonzert, Werk 9 (6. Dez., Berliner Philharmonisches Orchester unter GMD Carl Schuricht und mit dem Komponisten als Solisten).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

KIRCHENMUSIKFEST IN PERUGIA UND ASSISI.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Florenz hat seinen Musik-Mai im wesentlichen mit dem Blick auf seine bedeutende Überlieferung auf dem Gebiete der Oper angelegt, Venedig sein internationales Tonkünstlerfest in Erinnerung an seine große konzertgeschichtliche Vergangenheit. Diesen Städten will sich nun Umbrien, eine Provinz, deren Name mit goldenen Lettern in die Geschichte der Kirchenmusik eingeprägt ist, mit einer Sagra Musicale an die Seite stellen. Perugia und Assisi, herrliche und geweihte mittelalterliche Städte, laden nunmehr — so wird wenigstens versprochen — alljährlich die Freunde der kirchlichen Tonkunst in ihre Mauern. Der Gedanke dazu geht von Guido Visconti di Modrone aus, einem tatkräftigen Manne, der Musikpolitiker und Berufsmusiker ist, als Lehrer der Geschichte der Tonkunst an der Fremdenuniversität in Perugia wirkt und sich als Mitglied des Reichssenates um die Förderung des öffentlichen Musiklebens, zumal der Konservatorien und Musikbibliotheken des Landes sehr verdient gemacht hat.

Der Musikausschuß hatte einen reichen und vielseitigen Vortragsplan aufgestellt: Volle 2 Wochen waren mit alter und zeitgenössischer Kirchenmusik, mit Kammerwerken, geistlichem Theater und Vorträgen gefüllt. Für ein größeres Chorwerk mit Orchester war ein „Visconti die Modrone-Preis“ ausgesetzt worden. Als Sieger ging aus dem Wettbewerb ein bisher noch wenig bekannter Tonsetzer namens Marino Cremesini (Florenz) mit einer Passion hervor, einer Arbeit, die sich stark auf den psalmodierenden Chor stützt und reiche innere Beteiligung mit verantwortungsbewußter, gemäßigt moderner Haltung verbindet. Das Werk und die Wiedergabe, die der Tonsetzer selbst am Dirigentenpulte leitete, erwarben sich freudige Zustimmung. In Uraufführung erklang eine weitere zeitgenössische Arbeit geringeren Umfangs: ein Stabat mater eingänglicher und gepflegter Haltung von Mario Labroca. Die stärkste Anteilnahme unter den großen Chorwerken beanspruchte jedoch Berlioz' „Kindheit Jesu“, eine „kirchliche Trilogie“ von reichen lyrischen Werten, wundersamer Innigkeit des Ausdrucks und fein gelöstem Orchestersatz. Die Wiedergabe war auch als erste italienische Gesamtaufführung überhaupt ein hervorragendes Ereignis der Tagung. Sie unterstand dem Stabe des geschmeidigen und überlegenen Maestro Gino Marinuzzi, eines der ersten heutigen italienischen Opern- und Konzertkapellmeister. Dem Visconti di Modrone fiel die Leitung des lieblichen und immer noch berührenden Stabat mater von Rossini zu; es erklang in natürlich nachempfundener Wiedergabe unter Mitwirkung eines erlesenen Einzelquartettes. Mit einer Reihe kürzerer Stücke anderer namhafter Meister der Vergangenheit — zwei Psalmen von Benedetto Marcello, einem Graduale von Mozart, Lobgesängen an die Jungfrau Maria von Verdi und einem Credo aus einer Schubertschen Messe — schloß sich der Kreis der kirchlichen Gesangswerke. Dieses Konzert leitete Fernando Previtali, einer der hoffnungsvollsten jüngeren Kapellmeister Italiens.

Hauptsächlich mit klassischer Musik waren zwei Kammermusiken besetzt. Aus zwei Abenden mit „geistlichem Theater“ seien Vorführungen von Respighis „Ägyptischer Maria“, die nach und nach zum bevorzugten Festspiel italienischer Musiktagungen geworden ist, und der „Heiligen Darstellung Abrahams und Isaacs“ von Ildebrando Pizzetti hervorgehoben, eines Werkes, das durch bedeutende Könnerschaft stark zu fesseln vermag. Maestro Franco Capuana, der letzthin den großen Sprung von der sommerlichen Oper zu Vichy in die Mailänder Scala gemacht hat, leitete diese Aufführungen schlagfertig und mit innerer Anteilnahme.

Hauptsächlich zur Einführung in die Wiedergaben dienten verschiedene Vorträge: Der Visconti di Modrone ging auf Berlioz und das romantische Oratorium im 19. Jahrhundert ein, Monsignore Onorio Magnoni auf den gregorianischen Gesang, Fausto Torrefranca auf die Formen der Orgelmusik, Henry Prunières auf das geistliche Theater. Über das weitestgespannte Thema „Italien und die mittelalter-

liche Kirchenmusik" äußerte sich Johannes Wolf (Berlin). Der Gelehrte behandelte die verschiedenen Formen des alten Kirchengesangs, die des umbrischen mit besonderem Nachdruck, ließ kurze Streiflichter auf den italienischen Anteil an der Entwicklung von Schrift und Theorie fallen, verfolgte die Frage der Mehrstimmigkeit nach Theorie und Praxis bis zum 15. Jahrhundert und vertiefte die Eindringlichkeit seiner Mitteilungen durch eine Fülle von Beispielen.

Dies alles ging in Perugia vor sich, der etwa 40 000 Einwohner beherbergenden umbrischen Provinzhauptstadt. Wegen seiner großen kirchenmusikalischen Überlieferung, seiner musikalischen Erziehungsanstalten und geeigneten Aufführungsstätten — der eindrucksvollen St. Peter-Kathedrale, des Morlacchi-Theaters und der „Sala dei Notari" im mittelalterlichen Rathaus — war es für die Tagung der gegebene Platz. Allerdings ermangelt es sowohl eines vielköpfigen ständigen Gesangschores wie eines leistungsfähigen, genügend großen Orchesters. Diese Hindernisse wurden jedoch durch Bildung eines ansehnlichen Festchores und Verpflichtung einer Anzahl römischer Orchestermusiker, die den einheimischen Instrumentalkörper an den weniger zulänglichen Pulten ergänzten, glücklich überwunden.

An zwei Tagen fuhren die Festteilnehmer auf der Straße, auf der schon der Heil. Franciscus oft geschritten sein soll, nach einem der von allen katholischen Gläubigen am meisten ersehnten irdischen Ziele: Assisi. An einem Sonntagvormittag waren sie zu einer Gregorianischen Messe geladen, die in der nach jenem Heiligen benannten Kirche unter Leitung des Monsignore Magnoni (Rom) mit gepflegtem Stimmklang von Alumnen aus Assisi und Perugia dargeboten wurde — in der großen Form, die auch an dieser geweihten Stätte nur ausnahmsweise verwendet wird. Nicht am Platze war freilich die ausgiebige Stütze der Orgel, und einem bedeutenden Kenner gregorianischer Kunstübung mißfiel sogar die rein gesangliche Wiedergabe als zu konzertmäßig vollendet — ein „Mangel", den der mehr künstlerisch Genießende wohl gern mit in Kauf nahm.

Am Schluß des Festes gab die Sixtinische Kapelle unter der mitreißenden Leitung von Lorenzo Perosi in San Francesco noch ein Konzert nach einem Vortragsplan von großer italienischer Überlieferung. Es soll einen letzten glanzvollen Höhepunkt gebildet haben. (Leider konnte ich nicht der ganzen ausgedehnten Tagung beiwohnen, doch glaube ich, wenigstens die wesentlichsten Ereignisse vor dem Schlußabend mitbekommen zu haben.) Ihm wohnte auch die Fürstin von Piemonte, Italiens Kronprinzessin und Schutzherrin des Festes, bei, die für sehr musikalisch gilt und es als Klavierspielerin weit gebracht haben soll.

Soweit ich bei den Aufführungen zugegen sein konnte, zeigte sich die Hörerschaft sehr dankbar und beifallsfreudig — auch in der Kirche. (Besucher von Kirchenkonzerten in Italien wissen, daß man dort auch im Gotteshause seine Zustimmung durch Klatschen äußert und die Mitwirkenden herausruft.)

Der große äußere und gewiß vor allem auch innere Erfolg der Tagung sollte die künstlerisch Verantwortlichen bestimmen, das Unternehmen, wie beabsichtigt, zu einer alljährlichen Einrichtung werden zu lassen.

BERGISCHES BRAHMS-FEST.

Von Carl Müller-Sohler, Solingen.

Auf Schloß Burg an der Wupper, das alljährlich Mittelpunkt der Komponistentagung ist und für die Professor Paul Graener die Bezeichnung „Ordensburg der deutschen Musik" geprägt hat, erhielten die laufend veranstalteten Burgmusiken einen Höhepunkt in einem zweitägigen Brahms-Fest. In geschickter Werkwahl wurde ein Querschnitt gegeben durch das kammermusikalische Schaffen des Meisters (die Aufführung größerer Werke verbietet sich durch die Raumenge). Von den Instrumentalwerken fand das von dem Kölner Professorentrio Hasse, Beerwald, Münch-Holland aus dem Manuskript gespielte Klaviertrio besondere Beachtung, das kürzlich von Prof. Ernst Bücken, Köln, wiederentdeckt worden ist. Bücken gab eine aufschlußreiche Einführung in das Jugendwerk, wobei er es als ein Kind des Rheinlandes bezeichnete und der Zeit zuwies, in der Brahms, von Hamburg kommend, zum ersten Mal die Schönheiten des Rheinlandes erlebte, die auf ihn wirkten wie Sonne, Farben und Luft Italiens auf die Maler. Anklänge an Schumann sind unverkennbar, aber die Eigenart des jungen Brahms ist doch schon so stark, daß sich dieser Einfluß verflüchtigt. Gerade in diesem Trio tritt das Ringen Brahms' um die Durchsetzung der eigenen Persönlichkeit deutlich in die Erscheinung. Von Wuppertaler Musikern hörte man zwei weitere Trios, Werk 40 für Klavier, Horn und Violine, und Werk 114 für Klavier, Klarinette und Cello, und schließlich das Streichquintett in G-dur, Werk 11. Ein Solistenquartett der Bergischen Bühne sang Vokalquartette zur Klavierbegleitung, und der Frauenchor des Städt. Singvereins Solingen bot unter der Leitung von Werner Saam vier Gesänge zur Begleitung von zwei Hörnern und Harfe. In den Wechsel von Instrumental- und Vokalwerken schaltete sich noch Fred Driffen ein mit seltener gehörten Liedern. Die Konzerte beider Tage wurden in dem ehrwürdigen Rittersaal des Schlosses zu tief erlebten Feierstunden.

MUSIK UND VOLKSTUM.

Die 17. Deutschkundliche Woche in Danzig vom 21.—23. Oktober 1937.

Von Heinz Kühl, Danzig-Langfuhr.

Es war ein überaus glücklicher Gedanke, die vom Senat der Stadt Danzig veranstaltete „Deutschkundliche Woche" in diesem Jahre unter einen musikalischen Leitgedanken zu stellen. Wohl keine ihrer Vorgängerinnen hat einen so starken Widerhall in der breiten Öffentlichkeit gefunden wie die diesjährige mit ihren großen musikalischen Veranstaltungen, niemals vorher war eine so große Zahl einheimischer Kräfte zu aktiver Mitarbeit herangezogen worden wie in diesem Jahre.

Im Mittelpunkt der Tagung standen Vorträge bedeutender Vertreter der Musikwissenschaft und der musikalischen Praxis. Einleitend sprach der verdienstvolle Organisator der Woche, Kultussenator Adalbert Boeck, nach grundsätzlichen Ausführungen über die Bedeutung von Kultur und Kunst im Leben unseres Volkes über die verschiedenen Aufgabengebiete der öffentlichen Musikpflege, von denen hier nur die Ankündigung einer takräftigen Unterstützung des einheimischen Chorwesens und der Hausmusikpflege genannt seien. Anschließend folgten die beiden ersten Vorträge der Tagung: Professor Dr. Müller-Blattau (Freiburg i. Br.) sprach über „Die Musik des deutschen Mittelalters (bis 1550) in ihrer Aufgliederung und Entwicklung", Prof. Dr. Walter Vetter (Greifswald) über „Die Musik im Leben von Bürger und Bauern bis zur Auflösung der Musikerzünfte unter Berücksichtigung der Danziger Verhältnisse". (Die Themen waren sämtlich von der Tagungsleitung bestimmt worden.) Müller-Blattau legte anhand zahlreicher Beispiele dar, wie gewisse — für die älteste Zeit allerdings nur auf Grund von Rückschlüssen anzunehmende — melodische Urformen als germanische Eigenart im Verlauf der musikalischen Entwicklung immer erkennbar bleiben, trotz aller Einflüsse von außerhalb, die stets in charakteristischer Weise umgeformt werden. Vetter entwickelte ein Bild der Musikpflege bis zur Entstehung der modernen Konzertform im 18. Jahrhund. unter besonderer Betonung der innigen Verbindung von Musik und Lebensformen in dieser Zeit. Am zweiten Tage sprach zunächst Prof. Dr. Heinrich Besseler (Heidelberg) über „Die Kunstmusik der deutschen Klassik und Romantik in ihrer Beziehung zu unserem Volkstum", der in überzeugender Weise zeigte, wie die Entwicklung nach Haydn und Mozart, deren Schaffen noch berufen schien, eine Zeit völkischer Erfüllung der deutschen Musik einzuleiten, in der Richtung einer immer stärkeren Loslösung der Musik aus den Bezirken völkischen Lebens vor sich ging. Der bewundernswerte Aufstieg der großen Konzertmusik seit Beethoven, deren Ziel es war, den Menschen, und zwar den Einzelmenschen, über sich selbst hinaus zu führen, wurde mit großen Opfern auf der anderen Seite bezahlt. Die jüngere Generation des 19. Jahrhunderts (Wagner, Bruckner, Brahms) suchte verschiedene Auswege aus der immer stärker werdenden Isolierung des Künstlers, jedoch konnten alle diese Versuche immer nur einen Weg, nicht den Weg weisen. Prof. Dr. E. Bücken-Köln, der anschließend über „Die deutsche Volksmusik im 19. Jahrhundert und der Niedergang der Kunstmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts" sprach, würdigte die volksmusikalischen Bestrebungen des vorigen Jahrhunderts von Webers „Leier und Schwert" bis zu Wagners Bemühungen um die Schaffung einer Einheit von Musik und Volkstum, um dann sachlich aber schonungslos die Verfallserscheinungen nach der Jahrhundertwende bloßzulegen. Der letzte Tag brachte als Ergänzung zu den vorangegangenen geschichtlichen Themen die Vorträge zweier Praktiker zu Fragen der Gegenwart. Der Präsident der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, sprach zu dem Thema „Volkhafte Musik im dritten Reich", wobei er die mannigfaltigsten Probleme heutiger Musikpflege und Musikpolitik berührte, sodaß es unmöglich ist, in Kürze den Inhalt der Rede wiederzugeben. Im wesentlichen folgten die Ausführungen Prof. Raabes jedoch seinen bereits in den beiden Schriften „Die Musik im dritten Reich" und „Kulturwille im deutschen Musikleben" ausgesprochenen Gedanken. Der Vortrag rief die stürmische Zustimmung aller Teilnehmer hervor. Als zweiter behandelte Prof. Walter Rein (Berlin) das Thema „Die volksmusikalischen Aufgaben im Rahmen der musischen Erziehung". Seine Worte gipfelten in der Forderung, die Volksmusik als Grundlage jeder gesunden Musikkultur wieder in einen neuen Lebenszusammenhang zu stellen, eine Aufgabe, die nur in der Erziehung der Jugend in Familie, Schule und Jugendorganisation gelöst werden kann.

Begleitet wurde die Tagung durch eine Reihe musikalischer Veranstaltungen: Das Staatstheater brachte die Oper „Der Bettler Namenlos" von Robert Heger unter Leitung des Komponisten zur gelungenen Erstaufführung. Allerdings darf bezweifelt werden, ob das musikalisch nicht sehr ursprüngliche Werk gerade in diesen Rahmen gehörte. Den musikalischen Höhepunkt bildete das Konzert des Danziger Staatstheaterorchesters unter der Leitung von Peter Raabe mit Bruckners 1. Sinfonie (Linzer Fassung) und Werner Trenkners Variationen und Fuge über ein eigenes Thema. Zur Eröffnung der Tagung erklang, ausgeführt vom Danziger Lehrergesangverein unter Leitung von Carl Alexander Häfner, die „Feierkantate" (nach Worten von Brockmeier) von Wolfgang Fortner, eine wahrhaft feierliche Musik neuzeitlicher Haltung. Eine Ergänzung nach

der volksmusikalischen Seite erfuhren diese Aufführungen durch eine zweimalige Turmmusik, ausgeführt von der Kapelle der Danziger Schutzpolizei, mit der ein alter Danziger Brauch wieder aufgegriffen wurde, durch ein offenes Singen von 3000 Danziger Schülern und Schülerinnen auf dem „Langen Markt" (Gesamtleitung: Walter Karp), durch die Aufführung von Sing- und Spielmusiken von Walter Rein durch eine Danziger Schule und Mitglieder des Danziger Landesorchesters unter Leitung des Komponisten, endlich die Abschlußveranstaltung, die Volkssingen, Volksspiel und Volkstanz in einer großen Gemeinschaftsdarbietung vereinigte.

Parallel zur Tagung wurde eine von dem stellvertretenden Leiter der Abteilung Musik in der Landeskulturkammer Danzig, Hugo Socnik, unter Mitarbeit von Dr. Helmuth Sommerfeld und Heinz Kühl vorbereitete Ausstellung „Musikschaffen und Musikpflege in Danzig" gezeigt, die erstmalig neben historischen Musikinstrumenten eine Zusammenstellung von Zeugnissen des Musikschaffens und der Musikpflege in Danzig von den Anfängen bis zur Gegenwart bot.

ZEITGENÖSSISCHES MUSIKFEST IN LÜBECK.

6./7. November.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Das auf Anregung und unter künstlerischer Gesamtleitung von GMD Heinz Dressel durchgeführte zeitgenössische Musikfest erstrebte Förderung des gegenwärtigen Musikschaffens im Sinne der Worte, die Dr. Peter Raabe in seiner letzten Schrift „Deutsche Meister" aussprach: „In Zeiten der Ordnung muß man auch den Künstler zu Worte kommen lassen, der nicht das Allerletzte zu sagen hat; man schließt sonst vor lauter Warten auf das Genie das Talent aus, das ein Recht hat, gehört zu werden . . . verkannte Genies gibt es nicht, verkannte Talente viele!"

Vier auf engsten Raum zusammengedrängte Veranstaltungen vermittelten einen aufschlußreichen Querschnitt durch den Besitzstand und die Stilströmungen der zeitgenössischen Musik im In- und Auslande. In einer Morgenfeier im Rathause, an der die Komponisten Renzo Bossi (Mailand), Max Donisch, Hermann Reutter, Hans Brehme, Theodor Berger und Hans Uldall teilnahmen, veranschaulichten Wilhelm Malers Streichquartett in G-dur und Hermann Schröders Streichtrio op. 14 eigenwüchsigen Kräfteeinsatz für neuzeitliche Kammermusik. Die religiöse Empfindungswelt der jüngeren Musikergeneration sprach aus Hermann Simons „Liedern aus dem Deutschen Psalter". Den stärksten Erfolg errangen hier Simons drei Goethe-Gesänge. Günter Baum sang diese Vokalschöpfungen mit besinnlicher Empfindung und feingeprägter Klangfassung seines kernigen Baritons.

Der seit 1935 als freischaffender Komponist in Berlin lebende Österreicher Theodor Berger leitete die Uraufführung seiner im Jahre 1933 entstandenen „Malinconia" für Streichorchester. Das ursprünglich für ein Wiener Solistenorchester geschriebene Werk dieses vorwiegend vom Naturerlebnis her beeinflußten Künstlers zeigt schöpferische Eigenprägung. Eine lyrisch fließende Harmonik weist hier auf eine impressionistische Musik, deren klangkoloristische Ausmalung und melodische Führung talentiertes Können zeigen. In der stimmungssatten polyphonen Substanz des schwermuterfüllten Satzes spiegelt sich das inbrünstige Naturempfinden des jungen Musikers. Man möchte diese am Urquell der Natur empfangenen Klänge im Sternenschein eines stillen Sommerabends auf friedsamer Waldhöhe hören — sie drängen hinaus in die Freiheit der Landschaft! Die „Malinconia" erfuhr seitens des Städtischen Orchesters eine seelisch warm durchleuchtete und klanglich pflegsame Wiedergabe. Der Hörerkreis bedachte sie mit freundlichem Beifall.

Paul Graeners „Sinfonietta für Streichinstrumente und Harfe" ist eine gedanklich ernstgestimmte, in der romantischen Gefühlssphäre sich verbreitende Musik, deren feingeistige klangliche Durcharbeit den Meister von Rang am Werke sah. Heinz Dressel sicherte der Komposition eine stilvolle und sauber gefeilte Ausdeutung.

In der Feier der Jugend sprach Hans Uldall in kurz skizzierten Worten über den künftigen musikalischen Einsatz der Jugendorganisation der Bewegung. Erich Lauers „Deutsche Suite" und Wilhelm Malers „Drei kleine Festmusiken" waren ansprechende Beispiele aus der neuen musikalischen Wegrichtung der Jugend. In dieser von Dr. Wilhelm Haas geleiteten Feierstunde, in der die Jugend allerdings fast ausschließlich als Hörende, nicht als Mitwirkende zugegen war, lernten wir noch Hermann Reutters idyllischen Liederzyklus „Der glückliche Bauer" kennen, bis die gemeinsam gesungene Schlußstrophe aus Hermann Roths „Erntelied" in der Vertonung durch Heinrich Spitta die Veranstaltung beschloß.

Der Abend dreier zeitgenössischer Bühnenwerke erzielte einen ehrlich empfundenen Beifall. Hier stand zunächst 31 Jahre nach seiner Lübecker Kapellmeisterzeit Renzo Bossi (jetzt Direktor des Mailänder Konservatoriums) wieder am Pult des Stadttheaters, um die deutsche Uraufführung seines Operneinakters „Volpino, der Kupferschmied" zu leiten. Das Werk bringt in der Textdichtung Luigi Orsinis eine abermalige Behandlung des Motivs vom verlumpten, armen Schlucker, der nach übermütiger Laune des Grafen

die Rolle des großen Herrn ſpielen darf. Der anfangs nur zum Genuß des ihm gewordenen neuen Daſeins aufgelegte Kupferſchmied erfährt die echte Liebe in der Zuneigung der Lidia. Ein grauſames Sly-Schickſal braucht er nicht zu befürchten. Er rächt ſich mit kräftigen Peitſchenhieben an ſeinen Feinden und bleibt Sieger. Die Oper, die recht charakteriſtiſch mit einer hinter dem Vorhang geſungenen Serenade des Kupferſchmiedes beginnt, will als beluſtigende Muſikkomödie gewertet ſein. Sie entwickelt ſich aus der ſprühend aufgelockerten Form des kammermuſikaliſchen Elements zum breit ausſchwingenden lyriſchen und großbogigen Enſembleſatz. Der ergreifende Monolog des Volpino („Iſt's ein Spiel nur oder wahrer Ernſt?") und das Liebesduett heben ſich als ſelbſtändige Epiſoden aus dieſer mit routinierter Inſtrumentationskunſt geſchaffenen Partitur ab. Boſſi beſitzt für die Dramaturgie ſeiner Oper den ſicheren Bühneninſtinkt. Textliche und muſikaliſche Form ſind ſtraff gefaßt. Im Orcheſter treffen wir den duftigen, farbigen kammermuſikaliſchen Stil der kunſtvoll charakteriſierten Begleitſtimme und klangſchwelgeriſche Lyrismen. Renzo B o ſ ſ i dirigierte die auf der Bühne von den trefflichen Leiſtungen Max v o n W i ſ t i n g h a u ſ e n s, Arno V o r b e r g e r s und Marga H o f f r i c h t e r s beſtrittene Aufführung mit muſikantiſcher Friſche und belebendem Temperament. Das Orcheſter ſpielte mit ſorgſamer Exaktheit und aufmerkſamer Einfühlung in die Abſichten des Komponiſten.

Für Max D o n i ſ c h' im Jahre 1922 komponiertes muſikaliſches Luſtſpiel „S o l e i d a s b u n t e r V o g e l" ergab ein kleines Märchen aus 1001 Nacht die von Curt Böhme herrührende Textgrundlage. Die Oper erlebte zunächſt in der abendfüllenden Faſſung in Roſtock (1927) ihre Uraufführung, wurde dann aber in einen Einakter umgearbeitet. Das Werk, das die Überliſtung des alten Achimed durch ſeine junge Favoritin in einem humorvollen Liebesgeplänkel — unter Zutat der Rolle eines wachſamen Papageis — ſchildert, verträgt auch in ſeiner augenblicklichen Faſſung noch weitere Kürzung. Doniſch ſchreibt den Darſtellern dankbare Geſangspartien und zeigt im Orcheſter eine einfallsreich ſchimmernde Inſtrumentation. Die muſikaliſche Subſtanz des Werkes vereinigt die Formen des reinen Buffo-Elements mit dem ſchlichten Volkslied und den lyriſch quellenden Zwiegeſängen. Ein köſtlicher Humor ſteckt in der Kleinmalerei dieſer aus echter Luſtſpiellaune entſtandenen Partitur, durch deren exotiſches Kolorit dennoch das Gemüt des deutſchen Muſikers zu uns ſpricht. Mit dieſem Liebesſcherz iſt unſere Spieloper um ein unterhaltſames Werk bereichert. Heinz D r e ſ ſ e l war eine blitzſaubere Wiedergabe zu danken, die an Klangreiz und echter Buffolaune keine Wünſche übrig ließ. Robert L u d w i g s Spielleitung wahrte den beſchwingten Luſtſpielton und ſparte nicht mit dem Parfüm des Orients. Walter N o t e b o h m s humorvoll gezeichneter Achimed, Maud C u n i t z als verführeriſch anmutige Favoritin und Auguſt Wilhelm E r n ſ t als ſchmunzelnder Hausgaſt waren verdienſtvolle Träger der Hauptpartien.

Seinem legendären Ballett „D i e K i r m e s v o n D e l f t" ſchuf Hermann R e u t t e r eine bildkräftige, von der Volkskunſt her genährte Muſik. Verdichtung und Geſchloſſenheit des ſzeniſchen Aufbaus vom luſtigen Kirmestreiben bis zum ſtrahlenden Ausgang, bunte Farbigkeit der Inſtrumentation, Plaſtik der leitmotiviſch verwobenen Thematik und die im tänzeriſchen Element verankerte rhythmiſche Grundlegung des architektoniſchen Gefüges ſichern dem Werk auch von der muſikaliſchen Seite her tiefe Wirkung. Der Komponiſt wahrt den Einklang zwiſchen ſzeniſchem und orcheſtralem Pulsſchlag und charakteriſiert ungemein farbig und lebendig. Heinz K l e e s choreographiſche Kompoſition des anſpruchsvollen Werkes bedeutete nach phantaſievoller Erfindung und Gewiſſenhaftigkeit der künſtleriſchen Durchführung eine auszeichnende Leiſtung der Lübecker Bühne. In der Aufgelockertheit tänzeriſcher Gebundenheit, in der Gelöſtheit des Bewegungsſpiels zur Darſtellung menſchlicher Leidenſchaft — eben in der ungezwungenen Natürlichkeit der Ausdrucksmittel prägte ſich der Wertgehalt dieſer Einſtudierung aus. Der anweſende Komponiſt zeigte ſich dem begeiſterten Publikum.

Auch die von Heinz D r e ſ ſ e l getroffene Werkwahl des S i n f o n i e k o n z e r t s ermöglichte eine Urteilsbildung über Grundtendenzen im muſikaliſchen Schaffen der Gegenwart. Robert H e g e r s ernſtes Präludium und heitere Fuge für Orcheſter (op. 26) enthält im erſten Teil klare Thematik von romantiſchem Klanggepräge und beweglichem lyriſchen Fluſſe. Auch die ſpieleriſch aufgelockerte Fuge — ein Stück beflügelter muſikaliſcher Fabulierungsfreude — legt dem Hörer keine Rätſel auf. Der Farbenfrohſinn dieſer Klangphantaſie und die Meiſterſchaft kontrapunktiſcher Durchführung wurden bewundert.

Die Probleme um modernes Muſikſchaffen ergaben ſich aus Bela B a r t ó k s „Muſik für Saiteninſtrumente, Schlagzeug und Celeſta", Henk B a d i n g s „Vorſpiel zu einer Tragödie" und Hans B r e h m e s „Konzert für Klavier und Orcheſter" (op. 32). Hier ſtockte das Mitſchwingen des Publikums. Die Werke von Bartók und Brehme — ſo verſchieden der Eigenwuchs ihrer Schöpfer auch ſein mag — tragen ſymptomatiſche Züge für eine Gruppe der zeitgenöſſiſchen Tonkunſt. Es iſt jenes beſtechende Können einer Virtuoſität der Orcheſterbehandlung, jene ſchier unerſchöpf-

liche Klangphantasie, die wir etwa bei Bartóks kühnen Klangmixturen spüren. Es ist weiter aber auch der Wille zum Rhythmus, der schneidend und entfesselt die Ballungen der Tonmassen beherrscht. Eine zu rein intellektualistischer Virtuosität gesteigerte Instrumentationskunst also und der bald gebändigte, bald ekstatisch stampfende Rhythmus sind charakteristische Merkmale dieser Musik, die den Verstand beschäftigt, die Seele aber hungern läßt. Solche moderne Musik ist für den Durchschnittshörer gewiß nicht leicht zugänglicher Eigenbereich ihrer Meister, die im Sturm und Chaos der Zeit eben ihre musikalische Sprache suchen und finden. Mit dem Komponisten am Flügel — eine glänzende pianistische Leistung! — hörten wir Brehmes Klavierkonzert in authentisch beglaubigter Wiedergabe. Hans Badings (Holland) „Vorspiel zu einer Tragödie" bringt in vier Sätzen eine vorwiegend intellektualistische Gedankenverarbeitung, deren Eklektik breit dahinströmt, in der Stimmungszeichnung jedoch manche feinen Einzelzüge aufweist.

Den heiteren Ausklang dieses viel umstrittenen Abends erbrachte Werner Egks „Georgica". In diesen vier Bauernstücken für Orchester schrieb der Komponist der „Zaubergeige" eine herzerfrischende Parodie auf die musikalische Volkskunst seiner bayrischen Heimat: ein Werk voll drastischen Humors und erfindungsreicher Scherze in der Instrumentation.

Heinz Dressel und das Städtische Sinfonie-Orchester widmeten diesem Musikfest in monatelangen Proben eine gewissenhafte Vorbereitung. Die Wiedergabe der stilistisch weit auseinanderstrebenden und technisch oft über die Maßen schwierigen Werke auf der Bühne und im Konzertsaal geschah in der Klarheit ihrer Partiturforderung und mit unbekümmertem Mute zum Experiment. So blieb die Musikstadt Lübeck auch mit diesem Bekenntnis zur zeitgenössischen Tonkunst ihrer in jahrhundertlanger Überlieferung begründeten Verpflichtung getreu.

DIE PARISER KIRCHENMUSIKTAGUNG.

24.—27. Oktober 1937.

Von Prof. Dr. Heinrich Lemacher, Köln.

Im zehnten Jahre ihres Bestehens konnte die „Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik" (I. G. K.) ihr erstes Musikfest im Ausland feiern. Die vorausgegangenen vier Arbeits- und Festwochen waren dreimal in Frankfurt a. M. (1927, 1930 und 1936) und einmal in Aachen (1934), über die Reinhold Zimmermann im Februarheft 1934 der ZFM eingehend berichtete. Als deutsche Gründung — der „Sommer der Musik" in Frankfurt war ihr Ausgangspunkt — hat die Gesellschaft ihren Sitz in Frankfurt, doch erstreckt sich ihr Wirkungsbereich bisher über zwölf Nationen, von denen in Paris Deutschland, Frankreich und Österreich im Vordergrund standen.

Die Programmaufteilung der zehn künstlerischen Veranstaltungen ergab außer nach örtlichen Gesichtspunkten (Kirche und Konzertsaal) deutliche Gliederungen im Hinblick auf die Nationen, auf die ausführenden Chöre und Organisten und auf die Stoffanordnung. Was diese angeht, so wurde an der Gepflogenheit der Gesellschaft, die Bindung der neuzeitlichen Kompositionen an die Tradition dadurch lebendig aufzuzeigen, daß Meisterwerke der Vergangenheit gleichsam die Eckpfeiler des Ganzen bilden, in Paris um so mehr festgehalten, als in dieser konservativen Umgebung sogar das Werk des Kirchenmusikers Bruckner noch völliges Neuland war. So muß es dem „Aachener Domchor" unter Th. B. Rehmann als ein historisches Verdienst angerechnet werden, die e-moll-Messe Anton Bruckners in Paris zur Erstaufführung gebracht zu haben, wenn auch nicht in einer der Kirchen, in denen der große Meister vor seinem Bekanntwerden als Komponist seiner Zeit als Organist sich einen europäischen Ruf erwarb. Die epochemachende Aufführung der „Aachener" darf in ihrer künstlerisch durchbluteten und klanglich weihevollen Art, wie als Höhepunkt der Tagung, so als beispielgebend für die kommenden Aufführungen in Paris gelten. Wie wir hören, wird dieser Bruckner in dieser rheinischen Verlebendigung in Kürze auf Platten aufgenommen. Schon zweimal am Tage vorher hatte der Aachener Chor, der anschließend an die Tagung eine Konzertreise durch Belgien unternahm, in den Schranken gestanden und sich glänzend behauptet: einmal im „Deutschen Orgelkonzert" und dann bei seinem eigenen Konzertabend. Vorwiegend neuzeitliche Werke kamen zum Vortrag. Die Rheinländer waren dabei mit vier Motettenwerken vertreten: einem geistig und technisch höchst anspruchsvollen, konstruktiv gehaltenen Triptychon von Kaspar Roeseling, der beliebten für Ludwig Weber (Essen) so charakteristischen Weise: „Fröhlich soll mein Herze springen", einer linear feingefügten, festlich aufblühenden Hymne des temperamentvollen Duisburgers W. Waldbröl und einem persönlich profilierten Erstlingswerk von Albrecht von Hohenzollern auf Burg Namedy. Den Osten vertrat der nervige Schlesier G. Strecke, Süddeutschland der Augsburger Otto Jochum mit der lebensprühenden Chorsuite „Gott und die Welt" und der Schwabe Hugo Hermann mit einem festfreudigen Chorstück. Ein besinnlicher Hymnus von Josef Lechthaler (Wien) und das effektvolle „Te Deum" von Josef Meßner (Salzburg), Arbeiten zweier anerkannter österreichischer Meister, waren in die deutschen Klang-

bezirke einbezogen. Den instrumentalen Widerpart zu diesen vokalen Vorführungen bildete das Orgelkonzert des Berliner Hochschullehrers Prof. Joseph Ahrens. Dieser gebürtige Westfale trat mit einem männlichen Bekenntnis zu Bach (C-dur-Toccata) und einer vollen Aufgeschlossenheit für Max Reger (Passacaglia in d) und für die Moderne sein hervorragendes technisches Vermögen und seine gesunde, aufs Große gerichtete Gestaltungskraft in reichem Umfange und mit stärkstem Nachdruck hervor. Die neue Zeit stellte er mit der klaren und kraftvollen „Media vita"-Suite des Regensburgers Max Jobst, mit einer kontrastreichen, kernigen eigenen Satzfolge und einer eigenwilligen Toccata des Münchners Karl Marx in besten Proben heraus.

Mit einem einzigen, aber um so repräsentativeren Werk war die altklassische Polyphonie vertreten, mit Palestrinas sechsstimmiger Missa „Assumpta est", die der „Frankfurter a cappella-Chor" unter dem Freiherrn Clemens von Droste-Vischering in der Feinheit des linearen Gefüges und reicher Farbigkeit ausdeutete. Seine Freude an klangsattem Musizieren wußte der geistig bewegliche Chor außer mit altklassischer und barocker (Schütz) mit moderner Literatur beredten Ausdruck zu verleihen, so besonders mit Max Regers achtstimmigem „Der Mensch besteht nur eine kleine Zeit", dem melodienseligen Zyklus „Unserer lieben Frau" von Franz Philipp, sowie Motetten von dem originellen I. B. Hilber (Schweiz), von dem Badenser E. L. Wittmer und einem eigenen „Erntedanklied der Deutschen". Im Zusammenhang mit diesen Chorvorführungen steuerte das junge Rheinland drei Orgelwerke bei: die temperamentvolle „Fantasie" des an der Spitze der jungen deutschen Kirchenmusik marschierenden Hermann Schroeder (Köln) und eine genial hingesetzte Toccata sowie ein kammermusikalisch zartes Choralvorspiel des impulsiven Aacheners Heinrich Weber, der diesen Vorträgen selbst eine rhythmisch packende Prägung angedeihen ließ.

Der eigene Abend, der dem „Wiener Kammerchor" im letzten Drittel des Programms eingeräumt war, galt inhaltlich vorzugsweise den lebenden österreichischen Komponisten. Von ihnen waren mit wertvollen Beiträgen vertreten der besinnliche Salzburger J. Hafner, die jungen Wiener F. Krieg und H. Bauernfeind aus der Schule Lechthalers, die Innsbrucker Karl Senn und Karl Koch, der Organist von „St. Stephan", Karl Walter, und der Dirigent des Chores, A. Weißenbäck (Klosterneuburg), dessen warmherzige Musizierfreude diesen und einigen tschechoslowakischen und Schweizer Arbeiten zu schönem Erfolge verhalf; es waren Motetten des Pragers O. A. Tichy und der beiden Luzerner Fr. Brenn und J. B. Hilber. Der Wiener Chor zeigte die Vorzüge seiner Stimm- und Vortragskultur und sein rückhaltloses Einsatzvermögen für ausgesprochen „moderne" Kirchenmusik vor allem bei der vorbildlichen Wiedergabe der organisch gewachsenen, bedeutsamen Missa „Gaudeamus omnes" von Ernst Tittel (Wien) und dem eigenstarken, lebensvoll geformten „Veni creator" des Sudetendeutschen R. Quoika (Saaz), der am schärfsten profilierten schöpferischen Begabung der tschechoslowakischen Kirchenmusik. Das mit diesen österreichischen Gesangsvorführungen korrespondierende Orgelkonzert von Karl Walter aus Wien ließ neben plastisch geformten alten Meistern eine Reihe lebender Komponisten Österreichs mit starker Suggestivkraft in charakteristischen Werken erstehen: Max Springer mit dem zweiten Satz aus seinem Konzert für Orgel und Violine, den Erny Alberdingk großzügig und intensiv vortrug; Karl Koch mit einem kernigen Präludium und einer gerade gewachsenen Fuge; Josef Lechthaler mit einer groß angelegten, individuell gearteten Choralimprovisation; H. P. Huber-Jacquemont (Salzburg) mit einer wirkungsvollen Fantasie. Diese Veranstaltung schien dem Geschmack der französischen Zuhörer am meisten zu entsprechen, zumal Karl Walter in Paris kein Unbekannter mehr war.

Die Franzosen wiesen als stärkste Positiva die Pflege des Chorals und einen Hochstand an künstlerischem Orgelspiel auf. Bei ihnen war im mehrstimmigen unbegleiteten Satz ein Beharren in der aufs Harmonische eingestellten Tradition offenkundig, während bei allen anderen Nationen der Durchbruch der Polyphonie und eine scharf umrissene neuzeitliche a cappella-Literatur klar zutage trat. Größere Gegensätze im Kompositionsstil und Spiel im Sinne einer romanisch eleganten, virtuos gefälligen, und germanisch oft problematischen, auf Tiefe und aufs Wesentliche gerichteten Orgelkunst lassen sich kaum denken. Den stärksten und geschlossensten Eindruck französischerseits hinterließ die Schlußveranstaltung, die eine doppelte Überraschung brachte: eine vokale, nämlich den vorzüglichen Kinderchor der „Mécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois" und eine instrumentale, das überragende Orgelspiel von M. Duruflé. Der Chor, der schon in allen Erdteilen gesungen hat und zu einer Konzerteise in Deutschland sich rüstet, verfügt über ein alle Stilarten gleich meisterlich beherrschendes Können und eine Klangformung von seltener Eigenart. Seine Vorträge von französischen Weihnachtsliedern, von Renaissancemusik, von Werken des Palestrinazeitalters — der nicht vorgeführte Victoria soll seine Besonderheit sein — und von neuzeitlichen Komponisten hinterließen einen nachhaltigen Eindruck.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die „Generation der Dreißigjährigen" sowohl

schöpferisch als nachschaffend im Vordergrund stand: von den deutschen Komponisten Humpert, Jobst, Schroeder und Weber, von den Österreichern Hafner und Tittel, von den Tschechoslowaken der Sudetendeutsche Quoika und von den Italienern E. Desderi; neben den deutschen Organisten Ahrens und Weber stellte der Bamberger Max Hellmuth seinen Mann. Das als Erlebnis am stärksten nachwirkende Ereignis war zweifellos die Pariser Erstaufführung der e-moll-Messe von Anton Bruckner. Nicht vergessen sei der Begrüßungsabend der deutschen Kolonie. Im Herzen von Paris erklangen da deutsche Volkslieder in schlichter Form und künstlerischer Bearbeitung. Die beiden deutschen Chöre wechselten miteinander ab. Zuerst trat der „Frankfurter a cappella-Chor" in die Schranken; bei ihm dominierten die lichten Frauenstimmen. Dann musizierte mit metallischen Registern und herbschönen Knabenstimmen der „Aachener Domchor". Die Sänger vom Main und von der Grenzwacht im Westen hatten die Herzen der deutschen Landsleute in Paris im Sturm gewonnen: ein frisch-fröhlicher Auftakt zu dem hohen Ernst und der Würde der künstlerischen Ereignisse der geschilderten vier Festtage, über denen Anton Bruckners Schutzgeist schwebte.

PRAGER MOZART-FESTWOCHE.

Anläßlich der 150. Wiederkehr des Uraufführungstages der für Prag komponierten Oper „Don Giovanni" fanden in Prag in der Woche vom 24. bis 31. Oktober große Mozart-Festlichkeiten statt, an denen Konzertsaal und Opernbühne in gleicher Weise beteiligt waren. Das Tschechische Staats- und Nationaltheater diente im sogenannten Stände-Theater, der Stätte, wo Mozarts Meisterwerk zum überhaupt erstenmale erklang, mit einer festlichen Neueinstudierung und Neuinszenierung des „Don Giovanni" unter der Stabführung Wenzel Talichs, das Deutsche Theater mit festlichen Neuaufführungen der „Zauberflöte" (unter Karl Rankl) und der „Entführung" (unter Fritz Zweig). Im Konzertsaale waren die Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Bruno Walter, des Prager Rundfunkorchesters unter K. B. Jirák und der Cembalistin Wanda Landowska die bemerkenswertesten. Eine Mozart-Gedenkstunde wurde in der Villa „Bertramka", dem seinerzeitigen Landhause des Künstlerpaares Duschek, mit dem Mozart freundschaftlich verkehrte, von der Prager Mozart-Gemeinde abgehalten. Auch eine sehenswerte Mozart-Ausstellung mit Manuskripten, Briefen, Bildern und anderen Dokumenten Mozarts und seines Familien- und Freundeskreises wurde ins Werk gesetzt. U.

REICHSMUSIKTAGE 1937 DER HJ IN STUTTGART.

5.—14. November.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Das Reichsmusikschulungslager der HJ und die daran anschließenden Musiktage haben vom 5. bis 14. November in Stuttgart stattgefunden. Die Reichsjugendführung hat in diesem Jahre das Reichslager und die Musiktage aus dem mitteldeutschen Raum nach der süddeutschen Landschaft verlegt, in der deutsches Volkstum und Brauchtum stark und unmittelbar fühlbar sind. Es ist sicher kein Zufall, daß die Stadt der Auslandsdeutschen für das Lager der annähernd 200 Musikerzieher der HJ ausgewählt wurde. Als Unterton aller Referate und Arbeitsgemeinschaften schwang das volksdeutsche Bekenntnis; nicht umsonst sprach der Oberbürgermeister der Stadt Stuttgart Dr. Strölin bei der Morgenfeier im Ehrenmal der deutschen Leistung im Ausland von der Volkwerdung durch das deutsche Lied, ja es wurde offen vom kulturellen Grenzkampf der Ostmark und von einer Unterstützung dieser kulturell gefährdeten Gebiete gesprochen.

Obergebietsführer Karl Cerff hat in einer großangelegten Rede festgestellt, daß die Neuregelung der Musikerziehung der deutschen Jugend im Werden ist. Die Planung dieser gewaltigen Arbeit ist so gut wie abgeschlossen, die Richtlinien für die künftige Arbeit wurden im Lager durchgesprochen. Im Vordergrund stand die Frage der neu zu errichtenden Musikschulen für Jugend und Volk, die von der HJ und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" betreut werden und die der neuen, unter der Führung von Gerhard Nowottny eingerichteten Abteilung für Jugend- und Volksmusik in der Reichsmusikkammer unterstehen. Die Annäherung an die Bestrebungen von KdF in der Volkstumsarbeit und in der Neuregelung der Musikerziehung, deren Grundlagen teils Otto Schmidt geistig fundamentierte, teils Gaureferent Baun und Gerhard Nowottny vom praktischen Standpunkt aus festlegten, wurde in fruchtbaren, von gegenseitigem Verständnis getragenen Arbeitsgemeinschaften durchgesprochen. Als Hauptergebnis dieser Tage kann es bezeichnet werden, daß die breite Front von HJ, KdF und Reichsmusikkammer hergestellt wurde, die für die Zukunft der deutschen Musikerziehung und des ganzen Musiklebens von ausschlaggebender Bedeutung wird.

Die dem Reichsmusikschulungslager angereihten Reichsmusiktage gaben einen Überblick über das, was von der Hitlerjugend auf dem Gebiete der Musik vertreten wird und über die Leistungen im vergangenen Arbeitsjahr. Das ganze große Gebiet des Musizierens vom einstimmigen Bekenntnislied bis zur kunstvollen vokalen Polyphonie,

wie sie die in feierlicher Verpflichtung auf den Führer und den Reichsjugendführer in die HJ aufgenommenen Leipziger Thomaner boten, vom einfachsten Instrumentalsatz bis zum Orchesterkonzert, wurde in einer stattlichen Reihe von Veranstaltungen aufgezeigt.

Voran standen die großen bekenntnismäßigen Veranstaltungen, die Feier in der riesigen Werkhalle der Fortuna-Werke, die zu einer mächtigen Kundgebung für das Zusammenstehen von HJ und Arbeiterschaft wurde, die Morgenfeier im Ehrenmal der deutschen Leistung im Ausland und das Gemeinschaftskonzert von Wehrmacht und HJ, in der Obergebietsführer Cerff eindringlich von den musikalischen Aufgaben und der Kulturarbeit der HJ sprach. Doch hat die überzeugende Kraft der Jugend auch der Form des Konzerts einen neuen Sinn der Gemeinschaft von Ausführenden und Hörern zu geben vermocht. Vorbildliche Ausdeutung alter Kammermusik boten Wenzinger-Scheck und seine Mitspieler in einer Suite von Telemann und im vierten Brandenburgischen Konzert von Bach. Von neuer Kammermusik ist Kurt Brüggemanns Trio für Flöte, Violine und Bratsche als gesunde Hausmusik zu erwähnen. In dem Orchesterkonzert, das Gerhard Maaß leitete, fielen besonders Cesar Bresgens Feiermusik und Heinrich Spittas Streichermusik auf. Beispielgebend geht die HJ in der Blasmusik voran. Aus der bloßen Unterhaltungsmusik wird die Blasmusik zur selbständigen festlichen Kunst emporgeführt. Eine gesunde Neubelebung unserer Marschmusik ist in den Märschen von Blumensaat, Wächter und Sthamer angebahnt.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

M. P. MUSSORGSKY — A. N. TSCHEREPNIN: „DIE HEIRAT“

Uraufführung der Städtischen Bühnen in Essen.

Von Dr. Gaston Dejmek, Essen.

Die Essener Oper brachte unter der musikalischen Leitung Albert Bittners und der Regie Wolf Völkers die von Alexander Tscherepnin überarbeitete und vollendete Jugendoper Mussorgskys „Die Heirat“ nach Gogol zu überaus eindrucksvoller Uraufführung. Die fesselnde Kleinmalerei und musikalische Psychologie Mussorgskys findet in Tscherepnin den kongenialen Deuter und Ausgestalter eines Fragmentes, das, nunmehr der Bühne erobert, eine wertvolle Bereicherung des Komödienrepertoires darstellt. Als Erstaufführung hörte man am gleichen Abend den ebenfalls von Tscherepnin überarbeiteten „Jahrmarkt von Sorotschintzki“ Mussorgskys, der in dieser Oper den Grundton der russischen Volksseele zum Klingen bringt und in vitalen Chören, dem Liede von der „roten Jacke“ und einem wundervollen Liebesduett Höhepunkte findet.

WINFRIED ZILLIG: „DAS OPFER“

Uraufführung am Hamburgischen Staatstheater.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Eine starke, neue Opernwege weisende Talentprobe startete der 32jährige, an der Essener Oper als Kapellmeister tätige Winfried Zillig mit der Uraufführung seines Bühnenwerkes „Das Opfer“. Das starke Ethos der Bühnendichtung des vor einem Jahr verstorbenen Reinhard Goering wird hier musikalisch kühn verdichtet; sie besingt nach geschichtlichem Vorbild die Aufopferung des Rittmeisters Oates für die Getreuen der Südpolexpedition des englischen Kapitäns Scott, der bekanntlich im Jahre 1912 einen Monat später am Südpol eintraf als der Norweger Amundsen und, entmutigt, auf dem Rückmarsch mit seinen drei Kameraden umkam. Formal findet man weniger ein theatralisches Opernwerk vor als ein szenisches Oratorium, das mit seinem betrachtend und handelnd eingeschalteten Rahmenchor etwa die antikisierenden Tendenzen um den „Oedipus Rex“ Strawinskis weiterverfolgt, ohne ins Lehrhafte einer überwundenen Weill-Zeit zu verfallen. Stilistisch vielseitig sind die musikalischen Mittel, die motivisch ebenso von neuromantischer Vorhalts-Harmonik wie von neuklassischer Polyrhythmik zehren. Stark konstruktiv, doch mit einer unleugbaren ethischen Wirkung, ist das musikalische Material verwandt; grüblerisch ist die Polyphonie der Chöre, herb die Chromatik der Tonsprache; unruhig das auf sprunghaften, übermäßigen oder verminderten Stufenschritten aufgebaute Melos; düster das meisterlich aufgelichtete Instrumentalkolorit. Das Ganze ist formal auf musikalische Großperioden absoluter Musik (Sinfonie, Fuge) zu bannen versucht worden. Man war bei der großzügig durchgearbeiteten Aufführung der Hamburgischen Staatsoper von der Wucht, der Kühnheit, der Schrecklichkeit des Bühnengeschehens erstarrt; einige Bravorufe, wenige leidenschaftliche Anhänglichkeitsbezeugungen bewiesen dem sich auf der Bühne zeigenden Komponisten, daß man das Außerordentliche an dem Werk gespürt hatte.

In Anwesenheit des polnischen Botschafters Exzellenz Lipski lief gleichzeitig in der Hamburgischen Staatsoper die deutsche Erstaufführung des polnischen Balletts „Der Brautraub“ (Harnasie). Es stammt von Karol Szymanowski, dem im Frühjahr 1937 verstorbenen größten polnischen Komponisten nach Chopin. Aus impressionistischer Pariser Schule stammend und den Einfluß des

Strawinski der Ballettzeit nicht verleugnend, stößt es mit den Mitteln einer raffinierten Orchestertechnik in die Sphäre des national Gebundenen vor, indem es die Musik der Goralen aus der Hohen Tatra mit ihrer erregenden melodischen Ganztönigkeit ihrer ungebundenen rhythmischen Wildheit in die Ballett-Vorlage einspannt, die die Entführung einer unglücklichen Goralen-Braut durch den sagenhaften Räuberführer Harnas zum Inhalt hat. Es gelang Helga Swedlunds Inszenierung, das Handlungsmäßige klar herauszuarbeiten, das schwer zu gliedernde rhythmische Mosaik episodisch zu verdeutlichen, choreographischen Bewegungsreichtum, musikalische Inspiration zu entfalten und sich selbst, zusammen mit Konrad Schwartzers turbulentem Räuberführer, mit überzeugendem Ausdrucksvermögen solistisch in den Vordergrund zu spielen. Die körperhaften Rhythmen übertrugen sich unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt, der auch den Zillig aus der Taufe hob, auf das festlich gestimmte Opernhaus, das von starkem Beifall widerhallte.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 5. November: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 13. Oktober: Max Reger: Präludium e-moll für Orgel Op. 59.1 und Präludium und Fuge E-dur Op. 56.1 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Christian Lahusen: Abendlied für gem. Chor (vierstimmig). — Ernst Pepping: Zwei Motetten für vierst. Chor: „Herr, neige deine Ohren" und „Herr, unser Gott". — Hugo Distler: Nürnberger Großes Gloria (1525) für psalmodierende Einzelstimme (Sopran und vierst. Chor). — Joh. Seb. Bach: Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme".

Mittwoch, 20. Okt.: Girolamo Fescobaldi: Canzona in Sesto Tono (hypolydisch) für Orgel. — Antonius A. Cabezon: Tiento del Cuarto Tono für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Franz Liszt: Missa choralis für vier- bis achtst. Chor.

Mittwoch, 27. Okt.: Johann Ernst Eberlin: Toccata und Doppelfuge g-moll für Orgel. — Wilhelm Friedemann Bach: Fantasie und Fuge a-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Otto Jochum: Deutsches Lied „Mich drängt zu singen deutschen Geistes Kraft" (Rich. Dehmel). — Ludwig Lürman: „Junges Deutschland" (Rudolf G. Binding). — Hermann Simon: „Das Letzte" (Heinrich Anacker). — Armin Knab: Deutscher Morgen „Du wonnevolle Nachtigall" (Walther Stein). — Anton Bruckner: Graduale (mit neuem deutschen Text von Friedrich Röhr-Erfurt) „O wie schön ist, wie herrlich deine Welt".

Mittwoch, 3. Nov.: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge c-moll für Orgel (vorgetr. von Friedr. Röhr), Choralvorspiel für Orgel über „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf" (Weise von Michael Altenburg), Choralvorspiel für Orgel über „Vor deinen Thron tret ich hiermit". — Heinrich Schütz: Zwei Motetten zu vier Stimmen aus den „Cantiones sacrae" 1625: „Du süßester, du allergütigster Christe", „Ach weh mir, Herre Gott". — Joh. Seb. Bach: Figurierter Choral zu vier Stimmen „Wenn wir in höchsten Nöten sein". — Johann Rosenmüller: „Welt ade, ich bin dein müde".

Mittwoch, 10. Nov.: Sonderveranstaltung in Gemeinschaft mit den Städtischen Bühnen: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr) und Kantate Nr. 80 „Ein' feste Burg ist unser Gott" für vierstimmigen Chor, Soli, Orchester und Orgel (Mitwirkende: Charlotte Wolf, Sopran; Marga Baakes-Bolitsch, Alt; Dr. Folke Svensson, Tenor; Dr. Carl Schlottmann, Baß; Konzertmeister Otto Klinge, Violine; Hans Nebeling, Oboe d'amore; Das Städtische Orchester.)

AACHEN. Die bisherigen Städtischen Konzerte brachten eine ganze Reihe von Neuheiten: Wilhelm Jergers schön gearbeitete, aber nicht besonders eigengesichtige „Sinfonischen Veränderungen über ein Choralthema", Georg Göhlers altmeisterlich angelegte, prachtvoll gesteigerte Passacaglia über ein Thema von Händel, Frederick Delius' farbenreiche Orchesterrhapsodie „Brigg fair", Alfredo Casellas spritziges Divertimento „Scarlattiana" und Strawinskys „Feuervogelsuite". GMD Herbert von Karajan setzte sich für alle diese Werke mit großer Hingabe ein. — Von den Symphonien bekannter Meister hörten wir Beethovens und Schuberts Siebente sowie Schumanns Dritte (Rheinische). Die Solistenkonzerte vermittelten allesamt außerordentliche Erlebnisse durch die junge, aber grundmusikalische und gei-

gerisch schon erstaunlich vollkommene Nora Ehlert (Köln), den schnell zu Ruf und Rang gekommenen Klavierspieler Adrian Aeschbacher und das feinsinnige Salzburger Brüderpaar Heinz und Robert Scholz. Bruchs Violinkonzert, Liszts A-dur Klavierkonzert und Mozarts Konzert für zwei Klaviere mit Orchester waren die von ihnen vorgetragenen Werke.

Die 1. Städtische Kammermusik bestritt das heimische Grümmer-Quartett (D. Grümmer, A. Ernst, O. Petermann, A. Schreiber) mit bestem Erfolge. Die junge Vereinigung legte mit Haydns Streichquartett Werk 54, Nr. 1, Regers Streichtrio d-moll und Brahms' Klarinettenquintett (Klarinette: F. Gabriel) Proben seines vielseitigen Könnens ab. Stand die Darbietung auch nicht in allen Punkten auf der Höhe der berühmten reisenden Quartette, so bereitete sie doch erlesene Genüsse.

Zwei junge Aachener Künstler, August Kerres und Willi Neef, bewiesen mit ihrem Sonderkonzert „Weise von neuer Art" bemerkenswerten Wagemut. Beide Künstler sprachen eigene Gedichte und Erzählungen; von Neef kamen außerdem eine Anzahl melodisch eingängiger, im Harmonischen und Rhythmischen vielgestaltiger und einfallsreicher Lieder und Opernbruchstücke zum Vortrag.

Die Oper eröffnete die neue Spielzeit mit dem „Fliegenden Holländer". Herbert v. Karajan am Pult, Anton Ludwig als Spielleiter und Paul Pilowski als Bühnenbildner setzten alles daran, dem anspruchsvollen Stile des Werkes gerecht zu werden. Die Aufführung hinterließ denn auch den Eindruck hohen und weithin gelungenen Bemühens. Zu diesem Eindrucke trugen die Träger des Bühnengeschehens W. Höfermeyer (Holländer), Dr. Kuhn (Daland), Henk Noort (a. Gast, Erik), Hanna Holten (Senta), sowie der (allerdings überstark besetzte) Chor (W. Pitz) an ihrem Teile bei. — Die gleichen leitenden Männer zeichneten auch für „Cosi fan tutte" verantwortlich. Der Wiedergabe lag die neue Fassung von S. Anheißer zugrunde. Sie erwies sich als die ihre Vorgängerinnen an Brauchbarkeit weit übertreffende. Von den Mitwirkenden seien vor allem Emmy Küst (Zofe Despina) und Hugo Welfing (Ferrando) rühmend genannt. — Smetanas „Verkaufte Braut" erklang unter Otto Söllners Stabführung in gewohnter Frische. Wiederum ersang und erspielte sich Emmy Küst den Haupterfolg des Abends; nicht weniger gut gelang Christoph Reuland der dumme Vetter. — Im „Kleinen Hofkonzert" lernten wir ein außerordentlich liebenswürdiges Singspiel kennen, das sich sofort die Herzen aller Hörer gewann. Wegen der fast unabsehbaren Masse der Mitwirkenden sei hier auf Einzelnennungen verzichtet. Nur soviel: jedermann gab sein Bestes, so daß das Stück in wirklich vorbildlicher Form zur Darstellung gelangte. — Die Oper hat jedenfalls einen vielversprechenden Anfang gemacht und verdient daher nicht nur den regen Besuch aus Stadt und Land, sondern auch das Ansehen, das sie im benachbarten Ausland, namentlich in Holland genießt.

Reinhold Zimmermann.

BAMBERG. Den Höhepunkt des Musiklebens in unserer Stadt bildete wieder ein Symphoniekonzert der Münchener Philharmoniker im Musikverein unter Sigmund von Hausegger, der zwischen Mozart und Brahms die örtliche Erstaufführung der venezianischen Suite von Ermanno Wolf-Ferrari in feingeschliffener Weise zur Aufführung brachte. Mit einem klassischen Symphoniekonzert trat die NS-Kulturgemeinde an die Öffentlichkeit. Arthur Zapf vermittelte mit einem vom verstärkten Theaterorchester bestrittenen Beethoven-Mozart-Abend, bei welchem der Bamberger Pianist Karl Leonhardt in eindrucksvoller Weise am Neupertflügel das Beethovensche Es-dur-Konzert zu Gehör brachte, ein schönes künstlerisches Erlebnis bei überaus starkem Besuch. Ein besonderes Ereignis für die fränkische Musikprovinz war die 75jährige Jubelfeier des fränkischen Sängerbundes, der am 1. Mai 1862 in Bamberg gegründet wurde. Im Mittelpunkt der eigentlichen Gründungsfeier stand die prächtig gelungene Erstaufführung von Otto Siegls „Klingendes Jahr" unter der Leitung von Georg Bauer durch die Gesangvereine „Liederkranz", „Cäcilia" und „Frankonia". Daß dieser kombinierte Chor seine gewiß nicht leichte Aufgabe so gut lösen konnte, dankt er vor allem der unermüdlichen Arbeit und Hingabe des Dirigenten. Georg Bauer hatte für eine wohlvorbereitete, in allen Teilen vortrefflich gelungene Aufführung Sorge getragen und war dem inhaltschweren Werk ein verständnisvoller Ausdeuter. Der Chor sang das Werk ganz ausgezeichnet, mit frischer stimmlicher Kraft in schöner chorischer Geschlossenheit und mit sicherem Können im Ausdruck aller ruhig sich entwickelnden Stellen wie auch der vielen, affektgeladenen Höhepunkte. Das verstärkte Theaterorchester gab sein Bestes. Bei der Durchführung der äußerst heiklen Sopranpartie zeigte sich Mia Neufitzer-Thoenieffen, Nürnberg als eine hervorragend durchgebildete Sängerin. Fritz Binder-Nürnberg führte mit ausgezeichneter Einfühlungsgabe den ins Orchester glücklich eingebauten Klavierpart durch. Das Werk übte auf die vielen Sängergäste aus ganz Franken eine tiefgehende Wirkung aus. Stimmungsvolle Abende fanden im Rahmen der Rokokofeste in der neuen Residenz statt, die je nach der Laune des Wettergottes im duftgeschwängerten Rosengarten oder im farbenprächtigen Kaisersaal abgehalten wurden. Das kostümierte Stadttheaterorchester eröffnete die Abende mit Mozarts weitausgesponnener „Haffnerserenade", wobei sich Ernst Schürer trefflich als

Solist bewährte. Die überlegene und ausgereifte Kunst Anny von Kruyswyks, die an einem Abend durch Maria Cornelius vertreten wurde, zeigte in verschiedenen Mozartarien in hervorragender Weise die Verschmelzung des bel canto mit einer ins letzte ausgefeilten Koloraturfertigkeit. Ihr hinreißender Gesang wechselte mit Tänzen und Schäferspielen (Tanzschule Spitzing-Gärtner) wohltuend ab. Den Beschluß des Abends bildete jeweils die Haydnsche „Abschiedssymphonie" mit ihrem überraschenden Ausklang. Zu den größeren musikalischen Ereignissen darf wohl auch die Erstaufführung des Oratoriums „Petrus" von P. Hartmann von An der Lahn-Hochbrunn gezählt werden, die unter der Leitung des Berichters aus Anlaß des 700-Jahrjubiläums des Bamberger Domes in Anwesenheit von zehn Bischöfen in der bis auf den letzten Gallerieplatz gefüllten Martinskirche vor zirka 3000 Zuhörern eine tiefe Wirkung auslöste. Das auf 56 Mann verstärkte Theaterorchester ergänzte sich mit den 250 jugendlichen Sängern der erzbischöflichen Seminarien zu einem stattlichen leistungsfähigen Klangkörper, der durch Einbeziehung der prächtigen Martinsorgel (Prof. Max Schmidtkonz) sein Volumen erweitern konnte. Ausgezeichnete Solisten aus Nürnberg (Henriette Klink-Schneider, Prof. Udo Hußla, Alfons Tritton und Friedrich Brückner-Rüggeberg rundeten den Gesamteindruck bestens ab. Die örtliche Kritik war voll des Lobes über die Aufführung.

Eine Reihe gut gelungener kirchenmusikalischer Veranstaltungen zeigte den edlen Wetteifer der auf diesem Gebiete tätigen Bamberger Musiker. Domorganist Hans Popp veranstaltete eine kirchenmusikalische Weihestunde in der oberen Pfarre, die eine geschickte Auswahl von Meisterwerken des 17. und 18. Jahrhunderts brachte. Er selbst bewies in Werken von Vincent Lübeck und J. S. Bach seine Meisterschaft auf der Orgel und versicherte sich der Mitwirkung bewährter Bamberger Solisten: Frau A. Dohlus (Sopran), Jos. Dohlus (Cello) und Mich. Möhrlein (Violine). Im gleichen Gotteshaus erlebten gehaltvolle Marienlieder für Sopransolo, Cello und Orgel von Max Schmidtkonz ihre Uraufführung. Eine weitere Veranstaltung zugunsten der Renovierung dieses altehrwürdigen Gotteshauses brachte an interessanten Erstaufführungen Karl Krafts Abendkantate unter der Leitung von Josef Dohlus und Arthur Piechlers italienische Suite für Orgel (Hans Popp). Max Hellmuth, der als Organist nun mehr auch im Ausland (Paris) gebührende Anerkennung gefunden hat, brachte in einer kirchenmusikalischen Veranstaltung in der Martinskirche die herrliche Choralfuge von Max Reger, op. 40 zu formvollendeter Darstellung. Traute Börner-Berlin (Alt) und Elisabeth Börner-Heidelberg (Violine) fanden mit Werken von Karl Schleifer, Walter Courvoisier, Bach und Reger viel Anklang. Die Thüringer Sängerknaben boten mit der Darbietung geistlicher Gesänge unter der verdienstvollen Führung ihres Chorleiters Herbert Weitemeyer in der Erlöserkirche sehr beachtenswerte Proben einer auf einer systematisch gepflegten Kopfstimme aufgebauten Gesangskultur. Eine Erstaufführung von Pergolesis „Stabat mater" unter Max Hellmuths Leitung in der Martinskirche brachte die Bekanntschaft mit zwei neuen Sopranistinnen Gunda Miehler-Hilfenbeck und Elisabeth Kühnlein. Auch der rührige Kirchenchor der kleinen Bergkirche St. Getreu erfreute unter der hingebungsvollen Führung von Hans Keßler mit einer Reihe ausgezeichneter kirchenmusikalischer Darbietungen. Daß er Franz Philipps prächtigen Zyklus „Unserer lieben Frau" in Bamberg zur wirkungsvollen Erstaufführung brachte, gereicht ihm zur besonderen Ehre. Die Frühlingskonzerte der Bamberger Gesangvereine brachten geschmackvolle Programme. Unter dem Leitworte „Aus alter und neuer Zeit" brachte der „Liederkranz" einen Querschnitt durch die Chorliteratur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Das bodenständige Musikschaffen war im Programm durch Liedschöpfungen von Otto Meßeth, prächtig dargeboten von Betta Neumann-Wich (Kulmbach) und die „Harfenlieder" für kleinen Männerchor und Harfe (Frau Schuberth) von Franz Berthold berücksichtigt. Die „Frankonia" gab unter der Leitung von Josef Strätz einen Händel-Bach-Abend, bei dem sich Max Hellmuth als Cembalist hören ließ und der u. a. erstmals Bachs lustiges „Quodlibet" für vier Singstimmen mit Cembalo und Cello zum Erklingen brachte. Der Männergesangverein unter Hans Popp trug mit einem „Tag im deutschen Liede", der Gesangverein Arion unter Willi Lammerer mit einem Friedrich Silcher-Abend der Pflege volkstümlicher Chorliteratur Rechnung.

Einen Konzertabend auf eigene Rechnung konnte sich Julius Patzak leisten, der von Hans Altmann hervorragend begleitet, im gedrängt gefüllten Harmoniesaal „Lieder und Arien" mit außerordentlichem Erfolge sang. Das Stadttheater brachte, abgesehen von verschiedenen Operetten-Neuheiten unter der Leitung von Arthur Zapf eine „Fidelio"-Aufführung von Format heraus mit Paula Kapper-Stuttgart (Leonore), Wilhelm Bauer-München (Pizarro) und Ferd. Boehle-Bamberg (Florestan). Der Theaterchor war durch den Männerchor der „Cäcilia" verstärkt. Mit Abschluß dieser Spielzeit hat das alte Bamberger Stadttheater, dessen Tradition durch Namen wie Graf von Soden, E. T. A. Hoffmann und Clara Ziegler gekennzeichnet wird, nach 130jährigem Bestehen für immer seine Pforten geschlossen. Ein moderner Theaterneubau wird am Schillerplatz

entstehen. Nur ungern sehen die Bamberger eine Reihe vorzüglicher Bühnenkünstler. nicht zuletzt Direktor Forstner scheiden und blicken erwartungsvoll in die Zukunft. Franz Berthold.

BERNBURG a. S. Den Abschluß des vergangenen Konzertwinters bildete eine künstlerisch hochstehende Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch den Konzert- und Oratorienverein unter MD Bollmann. Der Chor bot hierbei eine ganz ausgezeichnete Leistung. Solisten waren Marianne Brugger, Hans Hoefflin und Werner Drosihn. Leider war der Besuch nicht zufriedenstellend. Das mag zum Teil mit an der schon etwas vorgeschrittenen Jahreszeit gelegen haben, entschuldigt aber keinesfalls die Interesselosigkeit vieler Volksgenossen gegenüber kulturellen Belangen. Dankbar sei anerkannt, daß die Stadtverwaltung sofort in großzügiger Weise Mittel zur Verfügung stellte, so daß die Durchführung der dieswinterlichen Konzerte als gesichert anzusehen ist. — Mit einer in allen Teilen wohlgelungenen Wiedergabe des „Rosenkavalier" von Richard Strauß im Friedrich-Theater Dessau unter GMD Seidelmann wurde die Theaterspielzeit abgeschlossen.

Der Sommer brachte uns wieder eine sehr gut besuchte Serenadenmusik auf dem Schloßhofe. Bei prächtigem Sommerabendwetter spielte das hiesige Orchester unter MD Bollmann u. a. Haydns Abschiedssinfonie, Flötenkonzert B-dur und Divertimento in F-dur von Mozart.

Der neue Konzertwinter wurde eingeleitet durch „Das Lied von der Glocke" von M. Bruch. Nachdem in den letzten Jahren verhältnismäßig viel neuere zeitgenössische Werke aufgeführt wurden, war mit Absicht ein älteres, volkstümliches gewählt worden. Den Chor stellte diesmal neben dem Konzert- u. Oratorienverein auch der Bachverein Köthen. Diese Zusammenarbeit, die sich als wertvoll erwies, wird auch in Zukunft gepflegt werden. Der Besuch war so gut, daß die Stühle kaum ausreichten. Die Leitung lag in den Händen von MD Bollmann, Solisten waren Marianne Brugger, Lotte Wolf-Matthäus, Friedrich Hausburg und Günter Baum. Tags darauf wurde das Werk in Köthen wiederholt und erzielte, trotz seiner schon etwas fern liegenden stilistischen Haltung, den gleichen starken Publikumserfolg. Bollmann.

BRAUNSCHWEIG. Das Landestheater begann die Spielzeit verheißungsvoll mit der Aufführung des „Ringes" von Wagner, mit Erstaufführungen, Neueinstudierungen und Konzerten. Intendant Dr. Schum inszenierte „Aida" von Verdi; er entfaltete all die reichen Möglichkeiten, die diese Oper bietet in vorbildlicher Weise — unterstützt durch die Bühnenbilder Prof. Adolf Mahnkes, die Trachtenentwürfe Elisabeth v. Auenmüllers und die Landestheaterkapelle unter Leitung von Ewald Lindemann. Das Solistenensemble (Heinrich Cramer, Ilse Ihme, Thea Kempf, Josef Witt, Richard Lüttjohann) verhalf der Neueinstudierung zu einem starken Erfolg. — Neue Wege beschreitet Norbert Schultze mit seiner Oper für kleine und große Leute „Schwarzer Peter" (Text von Walter Lieck). Von dem Gedanken durchdrungen, eine leicht verständliche Oper mit gefälliger Musik zu schreiben, gestaltet der Komponist mit sicherem Stil- und Formgefühl ein Werk, das alle Kreise des Publikums in gleicher Weise begeisterte. Die ausgezeichnete Aufführung unter der sicheren Führung von Kurt Teichmann hat nicht unwesentlich zu diesem Erfolg beigetragen. Poldi Mildner als Solistin des ersten Sinfoniekonzertes der Landestheaterkapelle gewann hier mit dem Klavierkonzert b-moll von Tschaikowsky als auch in ihrem späteren Klavierabend (Schubert: Wandererfantasie, Schumann: Carneval usw.) schnell alle Sympathien. Aus der Teichmüller-Schule kommend verfügt sie über eine absolut sichere und modulationsfähige Technik, dazu über eine erstaunliche Kraft des Anschlags. Die weitere Vortragsfolge des Sinfoniekonzertes unter der Leitung von Ewald Lindemann umfaßte die 1. Sinfonie von Brahms und die „Römischen Fontänen" von Respighi. Das polnische Nationalballett war vom Landestheater zu einem Gastspiel eingeladen worden, das trotz der für uns fremden Technik und Darstellung im Verlaufe des Abends immer mehr für sich einnahm. — Die Vereinigung der Musikfreunde bot einen Kammermusikabend vornehmster Art (Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven), dem das Sonnen-Quartett unter Mitwirkung von Fridolin Klingler-Berlin eine überaus künstlerische Note verlieh. — Ein Liederabend von Gerda Sonnen-Berlin (Lieder von Beethoven, Schubert, Brahms usw.) zeigte die ausgezeichnete Stimmentwicklung der jungen Braunschweiger Künstlerin. Ernst Brandt.

DESSAU. Die stürmische wirtschaftliche Aufwärtsentwicklung der Gaustadt Dessau wirkt sich auch auf das Kunstleben sehr erfreulich aus. Neben den seit Jahren ohne Beispiel dastehenden Besucherzahlen des Friedrich-Theaters, dessen imposanter Neubau voraussichtlich Anfang Februar eröffnet werden wird, ist es in dieser Spielzeit wieder möglich gewesen, gut besuchte Solistenkonzerte zu veranstalten, von denen Raoul von Koczalski und Vasa Prihoda besondere Anerkennung fanden.

Das Friedrich-Theater selbst stand bezüglich der Oper schon deutlich im Zeichen des neuen Hauses, für das begreiflicherweise die Aufgaben größten Ausmaßes, vor allen Dingen aber die zeitgenössischen Werke, zurückgestellt wurden.

Immerhin ergab sich dabei ein Spielplan, der in seiner feinsinnigen Ausgewogenheit und in seiner Freiheit von jeder Schablone hohe Anerkennung verdient. Nur einige Stichworte: neben Richard Wagners „Fliegendem Holländer" und einer bedeutsamen Neueinstudierung von „Tristan und Isolde" unter der auf eine tiefmenschliche Größe des Gefühls gestellten Leitung von Herm. Kühn (Regie) und Helmut Seidelmann (am Pult) hörte man auf dem Gebiet der Spieloper Flotows „Stradella" und Maillarts „Glöckchen des Eremiten", auf dem der Märchenoper Humperdincks „Hänsel und Gretel". Die italienische Oper vertraten Verdis „Maskenball" und „Rigoletto", Puccinis „Bohème" sowie als Abschluß noch die „Tosca", während die ausländische Volksoper mit der „Verkauften Braut" Smetanas in einem ihrer würdigsten Beispiele auf dem Spielplan erschien. Als eine der wertvollsten Aufführungen ist ferner noch die Festaufführung des „Rosenkavalier" von Richard Strauß zu nennen, die wieder unter Helmut Seidelmanns feinfühlig-überlegener musikalischer Leitung stand, ferner Marschners „Hans Heiling" und Webers „Euryanthe". Einige ausgewählte Operetten ergänzten diese Folge nach der Seite der heiteren Kunst. Neben den bereits genannten Künstlern machte sich um einen Teil dieser Werke besonders der jüngst nach Stettin verpflichtete erste KM Gustav Mannebeck sowie der ausgezeichnete Bühnenbildner Gustav Singer verdient. Auf der Bühne selbst muß hier neben den bewährten Kräften vor allen Dingen auf einige sehr zukunftsreiche Neuerwerbungen hingewiesen werden, so auf den auch im Konzertsaal bewährten Koloratursopran Margarethe Kießlings, den sehr gepflegten und stilsicheren Tenor Herbert Heidrichs, die auch großen Aufgaben (Isolde!) schon erstaunlich gewachsene Sopranistin Elfriede Quadteusch und die gute Spielaltistin Marianne Schröder.

Einen besonderen Höhepunkt des Dessauer Musiklebens bilden seit jeher die Anrechtskonzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters, denen das in lebendiger Aufwärtsentwicklung befindliche Können des GMD Helmut Seidelmann das Gepräge gibt. Es bedeutet einen immer neu empfundenen hohen Reiz, einen Künstler von so echter und tief in den Kräften seiner schlesischen Heimat verwurzelten Begabung vor neue Aufgaben gestellt zu sehen, denen er ohne Schielen nach Vorbildern ganz aus Eigenem gegenübertritt. Besonders aufschlußreich war in dieser Hinsicht sein Verhältnis zu Anton Bruckner, dessen Originalfassung der IV. Symphonie er auf eine herb-heroische und dem Klang asketisch gegenüberstehende, orgelmäßige Gestaltungsgrundlage stellte. Als einem starksinnigen und ausgesprochen dramatisch empfindenden Musiker lag ihm auch Verdis „Requiem" besonders nahe, das er abseits von jedem rein effekthaften Opernmusizieren, rein aus der Großzügigkeit südlicher Religiosität und Menschlichkeit gestaltete. Auch das Werk Franz Liszts empfing seine stärkste Bestätigung in der leidenschaftlichen und kämpferischen Synthese zumal des ersten Satzes der „Faust-Symphonie". Daneben bleibt als Grundlage eine besondere Nähe zur deutschen Romantik, kenntlich an der beschwingten und wesenhaften Deutung der rheinischen Symphonie Schumanns oder an der verinnerlichten Einfühlung in den späten Reifestil der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele". Auch Mozart (g-moll Symphonie) und Richard Strauß (Suite aus „Bürger als Edelmann") wurden in ihrer stilistischen Eigenart feinfühlig erfaßt. Kapellmeister Gustav Mannebeck bewährte sich gleichfalls auch am Konzertpult mit der die Lebensfülle und die gegensätzliche Farbigkeit ihrer gefühlsstarken Inhalte kraftvoll herausmodellierenden Wiedergabe der Symphonie Dvořáks „Aus der neuen Welt".

Für das in den Raum einer Gaukulturwoche hineinfallende VI. Konzert war wie im Vorjahre Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth gewonnen worden, der mit Regers „Mozart-Variationen", der „Vierten" von Brahms und dem neuklassischen „Concerto grosso für Trompete und Orchester" von S. W. Müller wieder die umfassende Reife seines für die Musikauffassung unserer Tage so bezeichnenden Könnens unter Beweis stellte. Auch mit den Solisten hatte man in diesem Jahre eine sehr glückliche Hand; neben Elly Ney, deren rhapsodisch-vertieftes Künstlertum in Beethovens G-dur Klavierkonzert begeisternd zum Ausdruck kam, hörte man die reizvolle Sopranistin Maria Cebotari von der Dresdener Staatsoper, den bekannten Berliner Bariton Rudolf Watzke und die herb-kraftvolle Violinistin Edith von Voigtländer mit dem Violinkonzert von Brahms. Auch der neue Dessauer Konzertmeister Wolfgang Stavenhagen, dessen stilistisches Feingefühl sich mit einem ungemein gesangvollen und geformten Geigenton verbindet, trat mit der „Concertanten Suite" für Violine und Orchester des Dessauers Heinz Schubert sehr erfolgreich als Solist hervor. In einem Festkonzert der genannten Gaukulturwoche, das der Präsident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe persönlich leitete, konnte er auch mit dem bewährten Dessauer Violoncellisten Konzertmeister Fritz Rupprecht zusammen mit dem Doppelkonzert von Brahms eine künstlerische Leistung von allgemein anerkannter Vollendung und Ausgeglichenheit vollbringen. Im Rahmen der Gaukulturwoche gelang es ferner, das früher so ruhmreiche Dessauer Streichquartett wieder zusammenzubringen, das in der Besetzung Stavenhagen, Harz, Meyer und Rupprecht nur den Primgeiger gewechselt hat und mit Mo-

zarts Klarinettenquintett sowie mit Paul Graeners Streichquartett über das schwedische Volkslied „Spinn, spinn, spinn, Tochter mein" einen Beweis seiner ungebrochenen Meisterschaft, hoher Klangkultur und eines ausgefeilten Zusammenspiels lieferte. Man darf auf die Wirksamkeit dieses neu-alten Quartettes im neuen Winter hohe Hoffnungen setzen. Auch die zweite Dessauer Kammermusikvereinigung, das Dessauer Trio, das neben dem auch im Dessauer Streichquartett vertretenen Fritz Rupprecht, aus dem früheren I. Konzertmeister Erich Kindscher — jetzt in Danzig — und aus Frieda Langendorf-Tränckner (Klavier) besteht, brachte sich mit dem B-dur-Trio von Schubert und dem H-dur-Trio op. 8 von Brahms in angenehme Erinnerung. Als Uraufführung erklang an diesem Abend, von Frieda Langendorf-Tränckner meisterlich gespielt, die Klaviersonate op. 21 in d-moll von Fritz Schulze, ein nahe bei der vorhergehenden Violinsonate stehendes Werk von höchster innerer Lebenskraft, starken rhythmischen Energien und einem hymnischen Steigerungswillen, das auf Grund seiner mehr orchestralen Konzeption einen vollstimmigen Satz von farbiger Plastik der Thematik aufweist und höchste Anforderungen an die physische Kraft des Vortragenden stellt. Das Schaffen dieses reich begabten Dessauer Komponisten vermochte in letzter Zeit sich auch in Magdeburg, Leipzig und anderen Städten weitgehend durchzusetzen, besonders auf dem Gebiete des Chorliedes.

Sehr bedeutsam für die Dessauer Musikpflege sind die Kulturabende, die der heimische Violinvirtuose Wolfgang Wüstinger veranstaltet und die besonders hinsichtlich der Programmgestaltung als vorbildlich bezeichnet werden müssen. Unter einem zusammenfassenden Gesichtspunkt wie „Nordischer Abend", „Zeitgenössische Musik", „Romantischer Abend" usw. versteht es der junge Künstler, wertvolles Musikgut des In- und Auslandes einem breiteren Hörerkreis zugänglich zu machen und damit den Blick für kulturelle Zusammenhänge und Entwicklungslinien im Sinne wahrer Aufbauarbeit zu schärfen. Erwähnt seien hier nur die uraufgeführte „Kleine Sonate für Violine und Klavier" in C-dur op. 24 von Hermann Mylius, deren formklarer Aufbau und eine zum Schluß klassizistisch gewendete, anmutig-musizierfreudige Thematik von echtem Hausmusikcharakter bemerkenswert sind, die mehr flüssig-elegante, impressionistisch grundierte G-dur Sonate von Robert Pomfrett sowie Violinsonaten von Madetoja, Sverre Jordan, Edvard Elgar und Ernst von Dohnanyi. Auch in der Wahl der Gesangssolisten (Jennie von Thillot, Maria Wutz u. a.) hatte Wüstinger eine glückliche Hand; am Flügel begleitete mit solidem Können und grundmusikalischer Haltung Otto Donath.

Auf dem Gebiete des Chorwesens taten sich der Reformationschor und Schloßkirchenchor unter der Leitung von Landes-KMD Prof. G. Preitz mit einer prächtigen Aufführung von Friedrich Schneiders vergessenem Oratorium „Gethsemane und Golgatha" hervor, der Petruskirchenchor unter H. Schwarzkopf mit dem unbekannten c-moll Requiem von Haydn, der Dessauer Kinderchor unter Erich Rex mit einem wohlgelungenen Adventskonzert und der Gesangverein „Vorwärts" unter dem gleichen Dirigenten mit der Erstaufführung der Liederfolge „Zoologischer Garten" von Erwin Zillinger.

Anschließend müssen noch die Gastspiele des NS-Reichs-Symphonieorchesters unter Franz Adams Leitung, des Schulz-Fürstenberg-Trios, ein Schubert-Haydn-Abend des Musikvereins 1921 und ein Klavierabend der reich begabten Dessauer Pianistin Christine Werner-Heinze erwähnt werden.

Für den verstorbenen Dessauer Musikwissenschaftler, Kritiker und Komponisten Dr. Fr. Böttger fand ein Gedächtniskonzert statt, das das Bild einer eigenwilligen Persönlichkeit von höchster innerer Zucht, einer oft durchbrechenden niederdeutschen Lebensfreude und einer immer mehr zunehmenden linearen Vergeistigung des schöpferischen Gestaltungswillens erkennen ließ.

Den Abschluß der Dessauer Theaterspielzeit bildeten wie in jedem Jahre die Freilichtspiele auf der ideal gelegenen Parkbühne im Luisium, auf der Flotows „Martha" und die Strauß-Operette „Eine Nacht in Venedig" sich einer ständig steigernden Anteilnahme der Bevölkerung erfreuten.

Dr. Hans Georg Bonte.

DÜSSELDORF. (Erstaufführung einer neuen „Oberon"-Bearbeitung an der Düsseldorfer Oper.) Die Düsseldorfer Oper stellte an den Anfang ihrer Spielzeit eine neue „Oberon"-Bearbeitung und nahm damit erneut einen Anlauf, Webers Schwanengesang aus seiner Textmisere zu befreien und ihn vollgewichtig und überzeugungskräftig dem „Freischütz" an die Seite zu stellen. Dieses Tun ist sehr zu begrüßen, und wenn die Bearbeiter Hubert Franz und Winfr. Zillig auch noch nichts Endgültiges in der Umprägung der Wertgestalt schufen, so bringt die Neufassung größere Klarheit der Handlung, plausiblere dramatische Beziehungen eine schärfere Herausstellung der Liebesprüfung. Unwesentliches wurde fortgelassen und im ganzen der Werkcharakter mehr dem Musikdrama angenähert. Die Musik blieb dabei vollständig unberührt. Mit dieser Neugestalt ist viel erreicht, und sie hinterließ dank der wohldurchdachten, märchenbunten und naturhaft gestimmten Inszenierung starke Eindrücke. Caspar Nehers atmosphärisch differenzierten, klangreichen Bildräumen hätte man nur einige Dur-Mischungen neben dem vielen Moll

gewünscht. In ihnen ließ die Spielleitung von Hubert Franz das reiche Geschehen in vielfacher, oft phantastischer Gestalt Leben gewinnen. Die traumhafte Welt Oberons (Seesturm, Meermädchen) fand zu den Naturklängen der Musik die innigsten Beziehungen. Die musikalische Betreuung Wolf von der Nahmers sammelte sich nach einigen Anfangsschwankungen zu rhythmischer Festigung und abgewogener Klanglichkeit. Als Oberon stellte sich Ernst Renzhammer mit sympathischen Tenormitteln erstmalig vor. Der Rezia wußte Lotte Wollbrandt gesanglich und darstellerisch ansprechende Züge zu geben. Dem kraftvoll singenden Arthur Bednarczyk als Hüon sekundierte Alfred Poell als lustiger Knappe. Ausgezeichnet in der sängerisch-spielerischen Formung war wie stets Elisabeth Höngen als Fatime. Ein Gesamtlob den übrigen aufmerksam helfenden Mitwirkenden, dem trefflich singenden Chor (Michael Rühl) und der Tanzgruppe (Herbert Freund). Großer Beifall auf der ganzen Linie. Ernst Suter.

EISENACH. Mit dem Beginn der Winterspielzeit fingen die kulturellen Kräfte der Wartburgstadt sich mit neuem Schwung zu regen an. Vielversprechend eröffnete das Eisenacher Städtische Orchester unter der zielstrebigen Leitung von MD Walter Armbrust die Reihe der Sinfoniekonzerte mit einem Abend, der Tschaikowsky und v. Reznicek gewidmet war. Von ersterem erklangen die 5. Sinfonie e-moll und das b-moll Klavierkonzert, gespielt von Alfred Höhn mit Überlegenheit und prachtvollem Anschlag. Das zweite Konzert hatte Amalie Merz-Tunner zu Gast, die Lieder von Mozart und Max von Schillings zu Gehör brachte. Daneben erklangen Bruckners 7. Sinfonie und Graeners „Flöte von Sanssouci". Mit besonderer Genugtuung muß immer wieder Armbrusts Einsatz für das zeitgenössische Schaffen herausgestellt werden. Gerade dadurch erhält das Kulturleben seine charakteristische Anregung und erfreuliche Vielseitigkeit. Dazu ist Studienrat Konrad Freyse, der musikalische Betreuer des Musikvereins, stets bemüht, eine Reihe auserwählter Meisterkonzerte zu bieten, die mit einem Liederabend Louis Graveures begannen. Graveure sang (am Flügel Prof. Walter von Vultée) Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Marx, Wolf und Richard Strauß.

Die Eisenacher Ortsgruppe des Rich. Wagner-Verbandes Deutscher Frauen veranstaltete einen gutbesuchten Werbeabend, in dessen Mittelpunkt ein Vortrag über „Cosima Wagner als Persönlichkeit" stand. Der Redner Armand Crommel (Bayreuth) hob in seinen Ausführungen besonders das Verhältnis zu dem Gatten und ihre schöpferische Einwirkung auf das Lebenswerk des großen Tondichters heraus. Als Umrahmung erklangen Stücke aus Wagnerschen Opern, gesungen von Hilde Scheppan und begleitet von MD Walter Armbrust. G. Köhler.

ERFURT. Die „Städtischen Konzerte" leiteten den Musikwinter mit einem „Abend Thüringer Komponisten" ein. Der gute Geist dieses in mancher Hinsicht fesselnden Konzertes war eigentlich Richard Wetz, der nun freilich aus seinem „zu frühen Grabe" nicht in persona zitiert werden konnte. Aber fast alle aufgeführten Komponisten sind einmal seine Schüler gewesen, und so stehen die meisten der hier gehörten Sachen irgendwie in seinem Schatten. Daß Wetz in den jungen Tondichtern immerhin mehr geweckt hat als nur handwerkliche Kunstausübung, bewies vor allem eine gesunde Musikalität offenbarende Suite D-dur von Kurt Rücker und die heitere „Thüringer Orchestersuite" von Hans Polack. An einem Beethoven-Abend des Städtischen Orchesters hatte man die große Freude, Elly Neys ganz aus der Seele aufquellendes Klavierspiel bei der Nachgestaltung des G-dur-Konzertes zu bewundern. GMD Franz Jung dirigierte außerdem mit leidenschaftlichem Gestaltungswillen die 7. Sinfonie. Die künstlerisch bedeutenden Kammermusikabende von Prof. Walter Hansmann (Violine), Horst Gebhardi (Klavier) und August Link finden nun im schönen Barocksaal der „Regierung" statt und ziehen gerechter Weise einen zahlenmäßig immer wachsenden Hörerkreis an. Der Cellist dieser Vereinigung, August Link, veranstaltet außerdem eine zweite Vortragsreihe, in der man ihn einmal mit Horst Gebhardi, ein ander Mal mit Prof. Walter Rehberg (Stuttgart) eine Folge sauber und klug ausgearbeiteter Cello-Klaviersonaten spielen hörte. Im Rahmen eines Chorkonzertes des „Erfurter Männergesangvereins" unter der klug abwägenden Hand von Heinrich Bergzog hörte man die Leipziger Altistin Henriette Lehne, die sich ein offenbares Verdienst erwarb, indem sie mit Lothar Windspergers Europäischen Volksliedern „Fremder Sang" bekannt machte. In den „Kempfschen Meisterkonzerten" hörte man den spanischen Meistercellisten Gaspar Caffadò, die glanzvolle Vertreterin der italienischen Gesangspflege Dusolina Giannini und — erstmalig in Erfurt — die „Wiener Sängerknaben", die in die Mitte ihrer Vortragsreihe ein ganz unkindliches Singspiel nach Motiven von Joh. Strauß gestellt hatten. Sehr wertvolle Kirchenkonzerte bleiben dem „Richard Wetz'schen Madrigalchor" und den „Thüringer Sängerknaben" zu danken. In der Reihe ihrer allwöchentlichen Abendmotetten schenkte diese Vereinigung am Luthertage (10. November) in überfüllter Kirche der Bachschen Reformationskantate eine lebenerfüllte Aufführung.

Die Städtischen Bühnen brachten neben Neu-

einstudierungen von „Lohengrin“ und der „Verkauften Braut“ auch zwei völlige Neuheiten heraus, Graeners „Schirin und Gertraude“ und Wolf-Ferraris „Sly“. Beide Werke sind so echt musikantisch und echt bühnengemäß geschaffen, daß man ihnen dauernd einen Platz in unserm Spielplan wünschen möchte. In den Hauptpartien der Opern zeichneten sich Bernd Aldenhoff (Tenor), Dr. Carl Schlottmann (Bariton), Frida Winning, Charlotte Wolf (Sopran) und Marga Baakes-Bolitsch (Alt) aus. Franz Jung und Heinrich Bergzog teilten sich in die reizvolle und dankbare Aufgabe, die beiden Werke musikalisch zu betreuen. Dr. Rudolf Becker.

ESSEN. Der Musikbeauftragte der Stadt Essen, Albert Bittner, entwickelte in öffentlicher Ansprache seine umfassenden musikpolitischen Pläne, die auf eine Bereicherung des Kunstlebens, auf die Wiedereinführung von Jugendkonzerten, volkstümlichen Konzertabenden, auf weitgehende Berücksichtigung junger Musik, Verstärkung des Orchesters und Hinzuziehung des in Essen blühenden Männergesangs hinausgehen.

Im ersten städtischen Vormiete-Konzert brachte Bittner Brahmsens „Vierte“ in ungemein eindringlicher Deutung. Schaubs weitausgesponnene, altklassische Form mit romantischem Geist füllende orchestral anspruchsvolle Passacaglia und Fuge leiteten den Abend ein, in dessen Mittelpunkt Pfitzners, von Stroß vorgetragenes Violinkonzert stand. Dieses für die Eigenhaltung des Pfitznerstils charakteristische, im langsamen Satz überaus fesselnde, thematisch gebundene Werk gehört zu dem Gehaltvollsten neuerer deutscher Musik und hinterließ auch diesmal stärkste Eindrücke. Dem zweiten Vormiete-Konzert lieh Enrico Mainardi seine reife Kunst. Dieser italienische Meistercellist vereinigt alle Vorzüge eines vollendeten Virtuosen und kultivierten Musikers. Er ließ Boccherinis B-dur-Konzert wie Respighis „Andante con variacioni“ zu einem erlesenen Genuß werden. Max Trapps 5. Sinfonie op. 33 beschloß das Konzert, welches mit Haydns Symphonie Nr. 4 D-dur („Die Uhr“) begann. Die Trappsche Komposition weist thematisch im klassischen Sinne profilierte, kontrapunktisch wie harmonisch fesselnde, von Einfalls- und Musizierfreude beherrschte Züge auf.

Neben einer eindringlichen Inszenierung von Pfitzners Meisterdrama „Palestrina“ brachte das Opernhaus Schillings' „Mona Lisa“. Verzichtet die asketische Kunst Pfitzners auf eine ausgesprochenere bühnenwirksame Handlung, so entwickelt „Mona Lisa“ eine Fülle spannendster Momente, die der theaterbewanderte Komponist mit einer klangsatten, blühend instrumentierten Musik umgibt. Wolf Völker und Albert Bittner verbanden sich zu einer geschlossenen Wiedergabe des ersteren Werkes, während Ernst Therval und Winfried Zillig, der dem Essener Hause übrigens einige Schauspielmusiken schrieb, das veristische Drama Max von Schillings' herausbrachten.

In den städtischen Kammermusikabenden spielten einmal die Wendlings, dann Essener Künstler (Bittner, Irma Jucca-Sehlbach) das musikantische, prächtig für zwei Klaviere durchgeformte Konzert von Bresgen, dem Schuberts Oktett und von Kaiser-Brehme gesungene Liedgruppen folgten.

Als Gast der Rüttenscheider ev. Kirche sang die Oberhausener Singgemeinde Micheelsens Luther-Choralmesse, die der Anlage nach choralgebundener, einheitlicher Durchformung der Gottesdienstordnung in überwiegender Weise nachkommt. Der starke Nachhall, den die Oberhausener Singgemeinde findet, beruht letzten Endes auf der würdigen Haltung, Auffassung und besonderen singtechnischen Schulung eines Chores, der auf dem Gebiet alter wie neuer kirchlicher Kunst ein Wort zu sagen weiß. Gelegentlich der Eröffnung der Volksbildungswoche wie der Reichsbuchwoche musizierte das „Ruhrlandorchester e. V.“ Mozart und Beethoven. Dr. Gaston Dejmek.

FRANKFURT a. Main. Im 2. Freitags-Konzert der Frankfurter Museumsgesellschaft brachte GMD Franz Konwitschny mit dem Städtischen Orchester (Opernhaus- und Museums-Orchester) zeitgenössische Musik: Karl Höllers „Hymnen“, vier symphonische Sätze über gregorianische Choralmelodien, Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester in einem Satz“ (von dem Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Hugo Kolberg, technisch einwandfrei und tonschön gespielt), ferner Max Trapps fünfte Symphonie und als Uraufführung: „Kleine Suite für (kleines) Orchester“ von Kurt Hessenberg. Der junge Frankfurter Komponist, an der Frankfurter Musikhochschule tätig, gab mit den 7 knappen Sätzen seiner Suite, die in einer überaus klaren, musikalischen Ausdrucksweise geformt ist, eine erfreulich überraschende und charakteristische Talentprobe ab (die eine unbedingt ehrliche Zielstrebigkeit erkennen ließ), vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Solist des 3. Freitags-Konzertes, das Tschaikowskys (allzu oft gespielte) Pathétische Symphonie unter Konwitschny sehr effektvoll gesteigert vermittelte, war Prof. Ludwig Hoelscher, der Dvořáks „Konzert für Violoncello“ melodisch beseelt vortrug. Als Sonderkonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft: ein einmaliges Gastspiel des Augusteum-Orchesters (Rom) unter seinem Leiter Maestro Bernardino Molinari. Ein dynamisch selten ausgeglichen musizierender Streichkörper, von feinster, klanglicher Kultur getragen, vereint mit einer meisterhaften Sauberkeit der Bläsergruppen, begeisterte einen ausverkauften großen Saalbausaal mit einer umfangreichen Vor-

tragsfolge: Rossinis Ouverture „La scala di Seta", Beethovens 6. Sinfonie, Petrasis „Konzert für Orchester", Malipieros „La Pausa del Silenzio" und — Strawinskys „Feuervogel"-Suite umfassend.

Die Kulturgemeinschaft Frankfurt a. Main (Deutsche Arbeitsfront und NSG „Kraft durch Freude"), die (außer 8 Vorträgen) in diesem Winter 6 Orchester-Konzerte (unter Mitwirkung namhafter Solisten), drei Solisten-Abende und drei Kammermusik-Veranstaltungen (mit eigenem Kammer-Orchester) unter Leitung von Prof. Peischer (für monatlich Rm. 2.—) im großen Saalbausaal ankündet, stellte an ihrem ersten Abend das neugegründete Rhein-Mainische Landes-Orchester unter der umsichtigen Leitung von Fritz Cujé recht vorteilhaft vor. Der neue, sehr gut geschulte Instrumentalkörper erfreute durch stilsichere Wiedergaben leichterer, symphonischer Musik nordischer und slavischer Komponisten (Gade, Svendsen, Dvořák, Smetana). Der Solist des sehr gut besuchten Abends war der vom Frankfurter Reichssender bestens bekannte Fritz Kullmann, der Griegs Klavierkonzert virtuos gestaltete.

Eine Fülle von Solisten-Abenden: Hugo Kolberg (Violine), der Frankfurter Heinz Schröter (Klavier), der mit der Uraufführung einer eigenen Komposition: „Variationen und Fuge über ein Thema von Reger" op. 6 starkes musikalisches Ausdrucksvermögen bewies, Elsbeth Fink (Klav.) und Elisabeth Dieffenbach (Violine), welche mit dem Vortrag von drei wenig gehörten Duo-Sonaten von Mozart, Reger und Busoni ebenso günstige Eindrücke hinterließen wie die zwei selten kongenialen Partner Otto Bogner (Cello) und Georg Kullmann (Klavier) mit einem Sonaten-Abend, ferner Ria Ginster (Sopran) mit einem einzigartigen Lieder-Abend und in der Reihe der „Meister-Klavier Abende": Wilh. Kempff (mit einer wundervollen Darstellung der Goldberg-Variationen von J. S. Bach), Poldi Mildner und Claudio Arrau mit ausgewählten Vortragsfolgen klassischer Meisterwerke. Pianistischen Nachwuchs von Rang lernte man in Gisela Sott, Meisterschülerin von Alfred Hoehn, und Romuald Wikarski kennen. August Kruhm.

HAMBURG. Ein Ausschnitt aus dem Orchester-Konzertleben der letzten Wochen zeigt ein reges musikalisches Wechselspiel. Staats-KM Eugen Jochum brachte mit dem Philharmonischen Staatsorchester nunmehr die „Frescobaldi-Variationen" von Karl Höller an der Wasserkante zu Gehör; das Werk, in dem eigene Artung und bestimmende Atmosphäre, nämlich ein saftiges Vollblutmusikantentum und süddeutsches Barock-Milieu, als formende Kräfte am Werk sind, erfocht auch hier einen eindeutigen geistigen Sieg, obwohl das konservative Hamburger Konzertpublikum nur schwer mitging; daß Dusolina Giannini als Solistin des Konzerts eine entzückende Ausgrabung zwischen Barock und Klassik, einen „Liederkreis" des Bückeburger Bach Johann Christoph Friedrich, mit ihrer unvergleichlichen Stimmkultur in die Welt der Töne emporhob, machte das vielseitige Konzert besonders anziehend. — Zum dritten Male stand der berühmte Mailänder Dirigent Victor de Sabata in Hamburg dem Orchester der Berliner Philharmoniker als Gastdirigent vor; was seine Vortragsfolge auszeichnete, war das kulturelle Widerspiel zweier, durch eine lange geschichtliche Überlieferung eng verbundener Nationen; neben Deutsch-Klassischem, Beethovens „Eroica" und Wagners „Tannhäuser"-Vorspiel, stand Neu-Italienisches: des Turiner Musikschullehrers G. F. Ghedinis musikalische Programm-Dichtung, die das Leben der Galeeren-Sträflinge auf randalistische Art besingt, und des 57jährigen Römers Vinc. Tommasinis dezente Orchesterbearbeitung von Klaviersonaten des großen Domenico Scarlatti. War dieses Konzert in italienischer Programm-Hinsicht bereits Ausdruck einer die europäische Gesamtsituation kennzeichnenden romantischen Hinwendung zur Welt des Barock, so wurde diese Einstellung auch durch das Gastkonzert des Römischen Kammerorchesters erhärtet. Unter Leitung von Maestro Luigi Toffolo spielten die 37 italienischen „Professoren" dieses Konzerts eine zeitgenössische „Toccata" für Klavier und Orchester von Respighi, die — ein blühendes und drängendes Spielstück — sich des barocken Namens als eines spielerischen Oberbegriffs bedient; neben anderen zeitgenössischen italienischen Werken (Mulé, Porrino) fesselte ebenfalls eine Ausgrabung, die entzückende, lebensfähige, im galanten Rokokoton plaudernde D-dur-Sinfonie von Cherubini, die durch ihre kontrapunktischen Satzkünste deutschem Geist verbunden ist. — In Hamburg-Altona weilte als Gastdirigent des künstlerisch aufstrebenden Nordmark-Orchesters der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Peter Raabe; Beethovens „Eroica" paarte sich hier mit dem Vortrag des Weberschen „Konzertstück für Klavier und Orchester" durch Prof. Hofmeier-Eutin zu einer schönen Feiermusik. — Konrad Wenk brachte mit seinem Kammer-Orchester der NS-Kulturgemeinde Beethovens „Jenaer Symphonie". —

Daß Hamburg als „Tor zur Welt" nicht nur italienisch gesonnen ist, bewies die in diese Besprechungs-Periode fallende Verteilung des Henrik Steffen-Preises an den englischen Komponisten Ralph Vaughan Williams, bewies ferner auch das Gastkonzert des berühmten lettischen gemischten Chores „Reitera Koris", des Kopenhagener Knabenchores in der St. Jacobi-Kirche, der Wiener Sängerknaben. Auch ausländische Solisten

erkürten sich Hamburg gern wieder zum Konzertpodium: so das einzigartige Calvet-Quartett, Paris, die vom Wunderkind zum reifen Künstler sich wandelnde französische Geigerin Ginette Neveu, der ungarische Geiger Emil Telmanyi, der in Glasgow geborene Frederic Lamond und Viorica Ursuleac. Musikalisches Pari boten diesen deutsche Solisten, wie Gerhard Hüsch mit einem Liederabend, Erna Sack mit einem Amerika-Abschiedsabend, der Violinist Georg Kulenkampff und Edwin Fischer. Ihnen zur Seite stellten sich einheimische Solistenkräfte, gereifte und werdende: ein Liederabend der kultivierten ersten Altistin der Hamburgischen Staatsoper, Gusta Hammer, die einheimischen Sopranistinnen Gertrud Neumann und Astrid Bräunlich, die einheimischen Klaviersolisten Annemarie Fetz und Karlheinz Ahrens. Die geistige Feinkultur einer alten Spieltechnik ließ der berühmte spanische Gitarrist Andrès Segovia erstehen.

Den erwähnten kammermusikalischen Leistungen gesellten sich programmlich und künstlerisch fesselnde Darbietungen zweier einheimischer Streichquartette, des Hamann- und des Schmalmack-Quartettes, hinzu. Vor der Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona spielte der „Kammermusik-Kreis Scheck-Wenziger" auf historischen oder alten Vorbildern nachgebauten Instrumenten. „Alte Musik" vermittelte auch ein Kammermusikabend in der Altonaer Heiligen-Geist-Kapelle mit Kammermusiken aus dem 16. Jahrhundert unter Leitung von Willi Hammer; ferner ein Kammermusikabend der „Vereinigung alte Kammermusik München".

Die chronologische Aufzählung wäre zu vervollständigen durch eine Reihe kirchen- und volksmusikalischer Veranstaltungen. Anläßlich des 25jährigen Jubiläums der nach dem Brande wieder neu erbauten St. Michaelskirche ließ ein Gastkonzert des früheren Organisten zu St Michaelis, des jetzt in Berlin als Leiter des Berliner Staats- und Domchors lebenden Prof. Alfred Sittard, die 163 klingenden Stimmen des Monstre-Orgelwerkes zum mitreißenden Jubilate werden. An dem berühmten Arp Schnitger-Orgelwerk zu St. Jacobi amtierte als Gast mit einem musikalischen Aufriß des evangelischen Orgel-Chorals und seiner vielfältigen Variationsformen Prof. Günther Ramin. Eine im erweiterten Sinne gewertete, hausmusikalische Verkündigung erbrachte ein Cosima Wagner-Gedenken der hiesigen Ortsgruppe des Bayreuther Bundes mit einem Vortrag Prof. Golthers sowie des sinfonischen Geburtstagsgrußes, den Wagner 1870 seiner Cosima brachte, des „Siegfried-Idylls". Zu einem Hauskonzert in Hamburg-Bergedorf mit Werken polnischer Meister rief wiederum das künstlerisch rege Haus Schwarz auf. Volksmusikalisch wurde dieses Thema kontrapunktiert durch ein Betriebssingen, das der bekannte deutsche Singführer Carl Hannemann in einem Hamburger Industrie-Werk zu einer begeisterten musikalischen Kundgebung erhob; durch das 60jährige Jubiläum, das die Buchdrucker-Liedertafel „Gutenberg" von 1877 veranstaltete, u. a. mit der Erstaufführung eines zeitnahen Chorwerks, der „Symphonie der Arbeit" Wilhelm Knöchels; durch musikantische Darbietungen des „Hohner Handharmonika-Orchesters Hamburg"; durch eine Aufführung der volkserzieherisch wertvollen Singspiele Dr. Fischers auf der KdF.-Bühne des „Theaters des Westens". Schon dieser volksmusikalische Ausschnitt, den wir hier weniger mit chronologischer Vollständigkeit als im symptomatischen Aufgreifen heranziehen, zeigt die Breite der volksmusikalischen Arbeit an der Wasserkante, ohne die eine echte Erlebnisfähigkeit der Kunstmusik nicht möglich ist.

Ein Kammerkonzert der Hasse-Gesellschaft Bergedorf war unter Leitung von Otto Stöterau einigen lokalen Uraufführungen gewidmet: des 28jährigen Bergedorfers Alfred Töpfer talentierte Liedproben, und die Uraufführung des E-dur-Streichtrios op. 64 seines Lehrmeisters Heinrich Sthamer, das diesen als Beherrscher aparter Harmonik und kontrapunktischer Satzkünste ausweist.

Die Arbeit der Hamburgischen Staatsoper konzentrierte sich auf die Einstudierung der Opernuraufführung von Zilligs „Opfer" und auf die deutsche Erstaufführung des Balletts „Die Raubbauern" des polnischen, jüngst verstorbenen Komponisten Karol Szymanowski, über die in diesem Heft an anderer Stelle berichtet wird. Sie setzte sich daneben in dankenswerter Weise für einen zeitgenössischen Einakter, die Neuinszenierung von Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" ein, neben einer Neueinstudierung von Delibes' Ballett „Coppelia", das der Tanzmeisterin Helga Swedlund mit ihrer Truppe Gelegenheit zur fantasievollen Entfaltung ihrer künstlerischen Einsatzkräfte gab. Als neuer (ständiger) Gast zog Dresdens erste Lyrisch-Dramatische, Margarethe Teschemacher, als umjubelte „Aida" auf Hamburgs repräsentativer Opernbühne ein; angenehme Eindrücke hinterließ hier auch das Gastspiel der Düsseldorferin Elisabeth Höngen als „Carmen"; anläßlich des 150. Jubiläums des Mozartschen „Don Giovanni" erinnerte man sich hier gern auch der laufenden Neuinszenierung dieses erhabenen Werkes in der deutschen Textübersetzung von Prof. Hermann Roth — Eine Erstaufführung an der Wasserkante des so überaus erfolgreichen „Enoch Arden" von Ottmar Gerster sicherte sich mit einer lebendigen Inszenierung das Stadttheater Harburg-Wilhelmsburg, nachdem die Hamburgische Staatsoper die Uraufführung dieses Werkes be-

kanntlich im vergangenen Jahr an Düsseldorf abgegeben hatte. Die Schiller-Oper Hamburg-Altona hat inzwischen ihre Neuinszenierung des Lortzingschen „Waffenschmied", die an Überstilisierung litt, abgeändert. Im übrigen zog Franz Léhar hier mit seinem neubearbeiteten „Graf von Luxemburg" mit Hansheinz Bollmann und Eliza Illiard (die späterhin die Drusovich ablöste) ein. Wie problematisch das Thema „zeitgenössische Operette" im übrigen noch immer liegt, erhärtete eine Aufnahme der „Lützower Mädels" von Hans Spirk und Otto Groß, die im Harburg-Wilhelmsburger Stadttheater — wie uns berichtet wird — Heldenhaftes allzu liebesfüchtig persifliert. Heinz Fuhrmann.

KARLSRUHE. Das Badische Staatstheater eröffnete die neue Opernspielzeit mit einer Neueinstudierung des „Lohengrin" unter der musikalischen Leitung von GMD Joseph Keilberth und der szenischen Leitung von Erik Wildhagen. Die glänzende Erneuerung schien musikalisch im wesentlichen auf eine prägnante Unterbauung des Werks in den sinfonisch-dramatischen Teilen und eine farbige Unterstreichung der für die volkstümliche Wirkung entscheidenden Chöre auszugehen; dem entsprach auch die starke szenisch-dramatische Belebung der großen Ensembleszenen durch Wildhagen, der auch der Spielprofilierung im einzelnen erhöhte Aufmerksamkeit schenkte. In Theo Stracks leuchtend gesungenem Lohengrin, Adolf Schöpflins König, Fritz Harlans Heerrufer verkörpert sich ein gesanglicher Aufführungsstil von hohen Graden, den die vornehm gesungene Elsa der neuverpflichteten Annelies Rörig mit einer gewissen Ungelöstheit noch nicht ganz erreichte. Sie hatte freilich in Helmuth Seilers Telramund und in der Ortrud der gesanglich sicher fortschreitenden Paula Baumann ein Gegenspiel von großartiger Wucht. Die zweite Neueinstudierung galt der melodiösen Liebenswürdigkeit von Maillarts „Glöckchen des Eremiten", in der Karl Köhler als musikalischer Leiter und Wildhagens Inszene die humorvollen und spielopernmäßigen Werkteile gegenüber der für unser Empfinden zu gefühlsschwelgerischen Lyrik unterstrichen. Ilsemarie Schnering sang eine frische Rose Friquet, die in Franz Fehringers Sylvain einen stimmschönen Partner hatte; Harlans stimm- und spielgewandter Bélamy, Elfriede Haberkorn und Robert Kiefer halfen zu einem starken Erfolg des sympathischen Werks mit. Die unter Köhler sorgsam neueinstudierte Lortzingsche „Undine" dürfte mit diesem Erfolg in aussichtsreichen Wettbewerb treten, zumal sie, von den ausgezeichneten gesanglichen und darstellerischen Leistungen Else Blanks (Undine), Wilhelm Nentwigs (Hugo), Helmuth Seilers (Kühleborn), Franz Schusters (Hans) und Robert Kiefers (Veit) abgesehen, durch Wildhagen eine sehr ansprechende Spielgestalt bekommen hat.

Die nunmehr unter Almuth Winckelmanns Führung stehende Tanzgruppe brachte einen, auch musikalisch sehr interessanten eigenen Abend heraus, in dem man neben Glucks „Semiramis" und Pergolese-Strawinskys „Pulcinella" auch die am Schlusse der letzten Spielzeit von Valeria Kratina inszenierte neue Tanzpantomime „Landsknechte" von Julius Weismann sah. Weismann hat hier einen Totentanz im Sinne der mittelalterlichen Totentanzfolgen geschaffen. Die einfache Sinnfälligkeit der Tanzhandlung ist musikalisch unbedingt fruchtbar. Der Romantiker Weismann bleibt melodisch dem Volks- und Marschlied nahe und führt seine Musik in einer schönen Kurve scharf geprägter rhythmischer Varianten aus kammermusikalischer Lyrik in die dunkle Wucht des eigentlichen Totentanzes über eine kühn bewegte Schlacht- und eine bacchantische Schenk-Szene hinweg zu einer überzeugenden heroischen Schlußhaltung. Das dankbare Werk wurde unter Köhlers musikalischer Leitung und in der einfallsreichen und ausdrucksstarken Inszene zu packender Wirkung gebracht. Hermann L. Mayer.

LINZ / D. (Konzert des Leipziger Thomaner-Chores.) Kürzlich hatte man die große Freude, den Thomaner-Chor mit seinem Erzieher Altmeister Dr. Karl Straube — den eigentlichen Mittelpunkt der kulturellen Welt im Dienste Bachs — zu hören. Für Linz war dieses Konzert, dem auch der Bürgermeister Dr. Bock, der Vertreter des Deutschen Reiches Vizekonsul P. Trompke, der Abt von St. Florian, Dr. Vincenz Hartl, und viele Vertreter kultureller Vereine beiwohnten, ein Kunstereignis allerersten Ranges.

Als Bach 1723 das Amt eines Thomas-Kantors übertragen wurde, hatte es der Thomaner-Chor bereits zu Ansehen in Leipzig gebracht. Meister vom Fach führten ihn in den gewohnten Bahnen weiter, bis ihn 1918 Prof. Karl Straube übernahm und auf die Höhe chorischen Ausdruckes und polyphoner Disziplin führte, die uns eine Fülle unvergeßlicher Eindrücke übermittelte. Ist es doch nicht allein die stimmbildnerisch vorbildliche Klangerziehung, mit der der Chor fesselte, auch das hochmusikalische Stilgefühl und damit die ausgewogene Vortragskunst des Dirigenten sind einzig; welche Unterschiede in der Wiedergabe der südlichen Romantik Bruckners gegenüber der herben straff-gotischer Bach-Choräle! Der Dank für die Erziehung dieses edlen Klangkörpers gebührt vor allem Prof. Dr. Straube, dem Diener der Kunst, der ohne jede Selbstbetonung in strengster Selbstkritik und nie endendem Fleiß diese Eindrücke reifster Kunst übermittelte.

Mit dem ersten Teil ließ uns Altmeister Straube

in die unendlichen Muſikſchätze der unbegleiteten Chormuſik des 15. und 16. Jahrhunderts hineinhorchen. Der zweite Teil machte uns mit J. N. Davids Choralmotette: „Ich wollt, daß ich daheime wär" bekannt. In dieſem Werk zeigt David nicht nur ſeine Meiſterſchaft techniſchen Könnens, auch im Ausdruck ſchöpferiſcher Einfälle iſt die Motette von Bedeutung. Die Kunſt Straubes und ſeines ausgezeichneten Inſtrumentes, des Thomanerchores, ließ all die Schwierigkeiten vergeſſen, die ſich in dem polyphonen Liniengewebe türmen. Nun hörten wir vier Motetten kleinerer Formen Anton Bruckners, die feinſinnige Satzkunſt mit klangſchöner Harmonie verbinden. Als Krönung folgte das eigentliche Kulturziel Straubes — Bach. Die Kraft, unmittelbar auf uns einzuwirken, ſtrömte aus dem ſeeliſchen Gehalt der Choräle „Jeſu, meine Freude". Für die Leiſtung, die der Chor und ſein Dirigent hier vollbrachte, wäre kein Wort der Bewunderung und des Lobes zu hoch gegriffen. Nicht nur techniſch, auch geiſtig kam der gewaltige Thomas-Kantor Bach zu Ehren. Der Erfolg der imponierenden Leiſtung war ein dementſprechender; nur durch Zugaben konnte ſich der Chor mit ſeinem in Beſcheidenheit groß wirkenden Führer vom Podium löſen; zurück blieb eine begeiſterte Menge. Paul Günzel.

MÜNCHEN. Die S t a a t s o p e r hat Mozarts „Z a u b e r f l ö t e", die bisher zumeiſt im kleinen Hauſe zur Darſtellung gelangte, nunmehr in einer vollſtändigen Neuinſzenierung dem Nationaltheater zurückgegeben. Der Wunſch vieler Mozartfreunde iſt damit erfüllt worden. So bunt und mannigfaltig, ernſt und heiter zugleich die dekorative Geſtaltung dieſes unſterblichen Werkes ſein muß, Herzpunkt des Ganzen hat ſtets Mozarts Muſik zu bleiben. Dem alten Schikaneder durfte man es noch nicht übelnehmen, wenn er nach Schauwundern geizte, der ſchlaue Theaterpraktiker konnte ja noch nicht ahnen, welch ein Hörwunder ihm von Mozart mit der Kompoſition geſchenkt worden war; wir aber, uns der Einzigartigkeit dieſer Muſik bewußt und in ihr ein Unſterbliches verehrend, dürfen nur e i n Geſetz, nur e i n e Regel für die Aufführung der „Zauberflöte" kennen: alles, was in dekorativer Hinſicht geſchieht, im Hinblick auf die Muſik zu tun. Auf ſie hinzuweiſen, nicht von ihr abzulenken, iſt die Aufgabe des Inſzenators. Ludwig S i e v e r t hat ſchon mannigfache Löſungen dieſes Problems verſucht. Seine Münchener Bühnenbilder, die ſich nach früheren Experimenten wieder mehr zum Weſentlichen des Werkes zurückfühlen und den farbenfrohen Duft des Märchens voll tieferer und tiefſter Bedeutung ahnen laſſen, bieten des Schönen und Geglückten viel. Es iſt jedoch nicht immer ganz leicht, gewiſſen Abſichten auf den Grund zu kommen. So wird man, beim Beginn des erſten Finales, von dem Eintritt in Saraſtros Hoheitsbereich zunächſt befremdet. Denn noch herrſcht hier keineswegs der Strahlenglanz der Sonnennähe; man hat eher den Eindruck des Gedrückten, Beengten, des Zwielichthaften. Taminos Feſtſtellung: „Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen, daß Klugheit und Arbeit und Künſte hier weilen" ſcheint ſich nicht recht bewahrheiten zu wollen. Denkt man indes tiefer nach, dann entdeckt man die Berechtigung, ja, ſogar die Feinheit der Sievertſchen Auffaſſung. Tamino naht dem Tempelbezirk ja noch als Suchender, das Dunkel iſt noch nicht geſchwunden, die Decke nicht von ſeinen Augen genommen, und ſo nähert ſich auch der Zuſchauer dem Reiche Saraſtros zunächſt mit Taminos Augen. Voller Sonnenglanz ergießt ſich erſt auf die Bühne, wenn Saraſtro ſelbſt auftritt. Die zahlreichen Verwandlungen haben allerdings einige Notbehelfe notwendig gemacht, die ſich nur ſchwer hinnehmen laſſen. So wird das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" und die Arie „In dieſen heiligen Hallen" vor dem Verwandlungsvorhang geſungen, während dahinter der ſzeniſche Umbau vor ſich geht. Aber gerade das Duett und Saraſtros Lied müſſen im tiefer gegliederten Raume „ſtehen", ſollen ſie ihre volle Wirkungsmöglichkeit entfalten. Die Spielleitung von Rudolf H a r t m a n n ging mit viel Liebe und Feinfühligkeit zu Werke, der Spielleiter fühlte ſich mit dem Dirigenten Clemens K r a u ß in dem Beſtreben eins, alle Handlungsvorgänge möglichſt nach Seiten des Dramatiſchen zu intenſivieren. Daß dem jungmännlichen Saraſtro, den nur wenige Lebensjahre von Tamino zu trennen ſcheinen, bei der Stelle „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen" gar eine ſichtliche Neigung zu Pamina unterſchoben und daraus ein endlicher Verzicht, wie er dem Baſſa Selim wohl anſteht, erklügelt wird, greift doch wohl über Mozarts Auffaſſung der Geſtalt hinaus. Die muſikaliſche Leitung gefiel ſich im allgemeinen in beſchwingteren Tempi's als den bisher gewohnten; auf dieſe Weiſe ſpulte ſich freilich die erhabene Sprecherſzene in einer Art beiläufigen Parlandos ab. Im übrigen ein Ausſpielen im Darſtelleriſchen wie im Muſikaliſchen bis in kleinſte Nuancen- und Tönungswerte. Die Beſetzung erfreute durch ihre ſorgſame individuelle Abſtimmung. Felicie H ü n i - M i h a c s e k gibt den Arien der Königin der Nacht endlich wieder die lang vermißte dramatiſche Größe leidenſchaftdurchglühten Vortrags zurück, Trude E i p p e r l e (Pamina) und Peter A n d e r s (Tamino) wirken durch die Friſche ihrer unverbrauchten, klaren und doch warmen Mozartſtimmen nicht minder gewinnend wie durch die Natürlichkeit der Darſtellung, Ludwig W e b e r und Georg H a n n machen einem die Wahl ſchwer, wer von beiden den Saraſtro edler und ausdrucksgrößer ſinge; Weber hat die echte ſchwarze Baßfarbe und ſonore Tiefe, Hann eine ungemeine Wärme ſeines mehr baritonal gefärbten Organs einzuſetzen. An

Heinrich Rehkemper besitzt die Münchener Oper seit Jahren einen vorbildlich geschmeidigen Papageno voll sprühender Buffolaune; aber auch die zweite Besetzung, Josef Knapp, findet für diese Aufgabe den richtigen, feinhumorigen Stil. Zu erwähnen bleiben noch die von hohem künstlerischen Verantwortlichkeitsgefühl zeugenden Besetzungen sogenannter „Nebenrollen" durch erste Kräfte, etwa des Sprechers durch den Heldenbariton Hanns Hermann Nissen, der beiden Geharnischten durch Karl Ostertag und Karl Schmidt.

Das Staatsorchester hat die Leitung seiner Konzerte nun endgültig dem neuen GMD Clemens Krauß anvertraut und damit die seit Jahrzehnten bräuchliche Personalunion von Operndirektion und Musikalischer Akademie erneut bestätigt. Der neue Mann hat reizvolle Vortragsfolgen zusammenzustimmen verstanden. Am ersten Abend hörte man drei Ouverturen von C. M. von Weber, „Peter Schmoll", „Beherrscher der Geister" und „Abu Hassan", dann Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" in der erstaunlich einfühlungsmächtigen Orchesterfassung von M. Ravel und die 1. Sinfonie von J. Brahms. Großartig war vor allem die Wiedergabe der Mussorgsky'schen Schöpfung; ein Klangerlebnis hinreißender Art. — Die Philharmoniker eröffneten die Reihe ihrer Stammkonzerte mit einem Brahms-Abend unter Siegmund von Hausegger, der die „Tragische Ouverture" mit dem Doppelkonzert op. 102 (Rudolf Schöne (Violine) und Hermann von Beckerath (Violoncello) bewährten sich hierbei als hervorragende, aus einem Pulsschlag musizierende Solisten) und der 2. Sinfonie vereinte. Ein Abend, wie ihn nur Hausegger bescheren kann, zu den Tiefen der zu deutenden Werke dringend, zu schönster Werktreue erblühend, voll der Wärme ursprünglichen, posenlosen musikantischen Gefühls. Das zweite Stammkonzert ließ die fesselnde Bekanntschaft mit dem jungen Oldenburger GMD Leopold Ludwig schließen, einem impulsvollen, zugleich aber auch gestaltungsüberlegenen Musiker, der sich mit „Don Juan" von R. Strauß und Beethovens 7. Sinfonie ganz in seinem Wesenselement fühlte. Den Künstler von Geblüt und Einfühlungsgabe verriet aber auch seine Begleitung von Tschaikowskys Violinkonzert, dessen Solopart Guila Bustabo wahrhaft begnadet spielte. Kein Wunderkind, sondern ein wirkliches Geigenwunder! — Die Volkssinfonie-Konzerte unter Adolf Mennerichs Führung ehrten den 65jährigen Siegmund von Hausegger mit einem nur diesem Meister gewidmeten Abend, der mit den „Hymnen an die Nacht", von Ludw. Weber prachtvoll gesungenen Orchesterliedern, vor allem aber durch Hauseggers kraftvolle, kernhaft deutschbewußte Tondichtungen „Wieland, der Schmied" und „Barbarossa" wahrhaft weihevoll und erhebend verlief. — Elly Ney spielte mit den Philharmonikern ohne Dirigenten, ihre überragende Künstlerpersönlichkeit in die Aufgaben des Klavierparts und der Orchesterleitung (mit wenigen Gesten) aufteilend, drei Klavierkonzerte an einem Abend: Opus 15 von Brahms, das B-dur-Konzert von Mozart (K.-V. 450), sowie Beethovens Werk 73 — eine ungeheure Leistung, die der Künstlerin einen verdienten Triumph einbrachte.

Christian Döbereiners Leitung unterstand der erste Abend einer im Gedächtnis des 300. Geburtstages begangenen Buxtehude-Feier. Bei dieser Gelegenheit führte Friedrich Högner zum 1. Male in München das Ammer'sche Pedalcembalo vor, das er mit überwältigender Meisterschaft spielte. Neben Trio-Sonaten von Buxtehude, von Bernhard Walter (Violine), Chr. Döbereiner (Gambe) und Fr. Högner (Pedalcembalo) in reinstem Wiedergabestil gestaltet, hörte man auch zwei Solokantaten des Lübecker Meisters, deren barock-instrumentalen Stil die Altistin Armella Enders ganz hervorragend zu treffen wußte, während Marta Martensen mehr modern dramatisches Empfinden unterlegte. — Am zweiten Abend kam der von Karl Marx auf seine Aufgabe hervorragend vorbereitete und ebenso geführte Chor des Bachvereins mit Werken Buxtehudes und des ihm nahestehenden Vincent Lübeck gewichtig zu Wort. — Der Cembalo-Abend von Günter Ramin, der eine reiche Auswahl älterer Spielmusik von Purcell, Förster, Fasch, Bach und Händel brachte, wird noch lange im Gedächtnis haften. Nicht minder groß war das Erlebnis des Orgelspielers Ramin. Friedrich Högner erwies an demselben Abend mit Motetten von Schütz und Brahms, die die von ihm geleitete Kantorei von St. Matthäus vortrug, wie unschätzbar er bereits für die Pflege geistlicher Musik geworden, die ihm in der Tat neuen Auftrieb und neue Blüte dankt.

Dr. Wilhelm Zentner.

ULM a. D. Die von der NS-Kulturgemeinde betreuten und durch das Städtische Sinfonieorchester (Stadttheaterorchester und Städtisches Orchester) ausgeführten Sinfoniekonzerte bildeten die Höhepunkte des Ulmer Konzertlebens. Sie waren durchweg durch eine fein abgestimmte Vortragsfolge und durch hochwertige Wiedergabe der Werke gekennzeichnet. Das Orchester hat sich zu einem einheitlich spielenden, ausgezeichneten Klangkörper entwickelt. Otto Groß vermittelte in einem Liszt gewidmeten Konzert die sehnsüchtigen „Préludes" und die Ungarische Rhapsodie Nr. 1, während Aldo Schoen (München) das Es-dur-Klavierkonzert und die Dante-Fantasie mit glänzender Technik und reifer Ausdeutung spielte. Dem Gedenken Max Regers galt ein Regerfest. Unter Mommsens temperamentvoller Stabführung ertönten die farbig

inſtrumentierten Klangbilder der Böcklin-Suite und die kunſtvollen, klangentfeſſelten Hiller-Variationen. Johanna Egli gab dem Hymnus „An die Hoffnung“ ſchönen, ergreifenden Ausdruck. Hans Otto Schmidt (Köln) und Dora Niggli (Ulm) ſpielten kammermuſikaliſche Werke des Meiſters. Profeſſor Högner (München) brachte einige der gewaltigen Orgelwerke techniſch und ſeeliſch hervorragend zu Gehör, während Felicie Hüni-Mihacſek (München) die ſchlichten geiſtlichen Lieder innig ſchön und beſeelt ſang. Einen Mozartabend ſeligſter, reiner Muſizierfreude zauberte GMD v. Karajan (Aachen) herbei mit der entzückend ſchwärmeriſchen Kleinen Nachtmuſik und der ſtrahlenden Jupiterſinfonie und zu einer beſonders reizvollen Angelegenheit wurde das Konzertrondo, in dem der Dirigent den pianiſtiſchen Teil ebenfalls meiſterte. KM Blaich brachte im fünften Sinfoniekonzert eine packende Eroica, der Stuttgarter Celliſt Walter Reichardt ſpielte Haydns Cellokonzert ſehr gut. Momme Mommſen ließ die gewaltige, gefühlsdurchbrauſte Welt Bruckners (III. Sonfonie) erſtehen. Im gleichen Konzert erſchien als Uraufführung Erich Anders „Konzert für Oboe und Orcheſter“ (op. 68), geſpielt von Alfred Hering (Berlin). Von der Eigenart und Wirkung des Soloinſtruments ausgehend gibt der Komponiſt dieſem klanglich und melodiſch anſprechende Weiſen, die das Orcheſter wirkungsvoll aufnimmt und variiert. Ganz am Ende der Konzertzeit kam der Leipziger Gewandhauskapellmeiſter GMD Abendroth mit dem Württ. Landesorcheſter Stuttgart zu Gaſt. In ſeiner friſchen, urſprünglichen Art gab er Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und der Heldenſinfonie in all ihren Stimmungen und Steigerungen lebendigen Ausdruck. In Brahms' Violinkonzert erfüllte Walter Schneiderhan alle Vorausſetzungen geiſtiger und techniſcher Art.

Höhepunkte des Konzertlebens vermittelte die Liedertafel mit dem Kammermuſikabend des Wendling-Quartetts, einem Liederabend, in dem Marta Martenſen (München) und E. Guttendobler (Nürnberg) Hugo Wolfs Italieniſches Liederbuch in feiner Ausſchöpfung wiedergaben und einem Richard Trunk-Konzert, das ſämtlichen Schaffensgebieten des Meiſters gerecht wurde. Den romantiſchen, ſtimmungsvollen Geſängen war Maria Trunk, von ihrem Gatten begleitet, die geeignetſte Vermittlerin, die friſchen Chöre und die duftige Serenade wurden durch Chor und Orcheſtervereinigung der Liedertafel unter Fritz Hayn zu voller Wirkung gebracht.

Der Verein für klaſſiſche Kirchenmuſik brachte unter Fritz Hayns kundiger, tief eindringender Leitung Bachs Johannespaſſion, ſowie einen Bruckner gewidmeten Abend mit dem großartigen Te Deum und der an das letzte rührenden Großen Meſſe. Dieſe Oratorienaufführungen gehören zu den ſtärkſten kulturellen Aktivpoſten unſeres Muſiklebens.

Die Oper unſeres Stadttheaters wartete im allgemeinen mit muſikaliſch und ſzeniſch guten Aufführungen auf. Außer den bereits erwähnten „Tannhäuſer“, „Iphigenie in Aulis“, „Zar und Zimmermann“ und „Tiefland“ ſah man Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und Richard Strauß' „Roſenkavalier“ in einer etwas zu ſchwankhaften Inſzenierung. Jedoch war muſikaliſch im „Roſenkavalier“ alles in beſter Verfaſſung: eine klangſinnlich blühende Orcheſterſprache (KM Mommſen) und geſanglich ſchöne Leiſtungen der Sängerinnen (Hochhäuſl, Burgner, Jenne). Smetanas „Verkaufte Braut“ erlebte eine herzerfriſchende Wiederbelebung, bei der Intendant Ockel friſchbewegtes Leben auf die Bühne brachte und KM Blaich mit dem Orcheſter alle Reize dieſer urſprünglichen Vollblutmuſik ausſpielte. In Verdis „Maskenball“ ließ Otto Groß alle Schönheiten und Leidenſchaften aufſchäumen. Mommſen führte Bizets „Carmen“ zur großen Steigerung und ſpielte die flüchtigen Reize von Puccinis „Bohème“ liebevoll aus.

Beachtenswert war die Einſtudierung von Webers „Euryanthe“ in der textlichen Neufaſſung von Max Hofmüller, die die Unſinnigkeiten und Überſpanntheit der Handlung beſeitigt, ſie ſinngemäß und einfach aufbaut und ſprachlich in den Fluß der Muſik einordnet. In dieſer Neubearbeitung fallen tatſächlich alle Bedenken, die ſeither dieſe Oper von der Bühne verbannten. Und damit iſt eines der herrlichſten muſikaliſchen Werke für die Bühne gerettet. Die Ulmer Aufführung, muſikaliſch von Mommſen, ſzeniſch von Felix Klee im Geiſt des Werks geleitet, gab den Beweis dafür. Man möchte dieſe Tat recht vielen Bühnen zur Nachahmung empfehlen. Als erſte ſchwäbiſche Opernbühne brachte Ulm dann die Erſtaufführung von Hermann Reutters „Doktor Johannes Fauſt“ in einer würdigen, verinnerlichten Wiedergabe, die die Werte dieſer wahren Volksoper ins rechte Licht rückte. KM Otto Groß, Spielleiter Klee, Tanzmeiſterin Peterca, Bühnenbildner Scheiber und die Soliſten (voran Olbertz als vortrefflich ſingender und ſpielender Fauſt) waren mit viel Liebe und Können an dem Erfolg beteiligt.

Leider verlaſſen uns heuer eine Reihe unſerer beſten Opernmitglieder: Herbert Neck, der ſtilvolle lyriſche Tenor, deſſen Belmonte, Rudolf (Bohème), Hans (Verkaufte Braut) im Gedächtnis haften, Hugo Sauer, der als Joſé und Richard (Maskenball) ſehr gefiel, die Hochdramatiſche Anita Burgner, die Altiſtin Pfitzenreiter und als ſchmerzlichſter Verluſt Gertrud Jenne, die an die Düſſeldorfer Oper geht. Ihre hervorragende Darſtellungskraft und ihre wandlungsfähige, ſchöne und beſeelte Stimme brachten uns die verſchiedenartigſten Rollen mit ſeltener Ein-

dringlichkeit nahe. Ihre Elisabeth und Euryanthe, ihre Mimmi und ihren Octavian und ihr junges Mädchen (Faust) wird man so leicht nicht vergessen.

Dr. Ernst Kapp.

WUPPERTAL. Nach sorgfältiger Einstudierung brachten unsere städtischen Bühnen die „Arabella" von R. Strauß zur Aufführung, die zwar eine belanglose Handlung voller Unwahrscheinlichkeiten hat, aber doch eine musikalische Komödie von bedeutendem Wert darstellt, deren Vertonung den besten sinfonischen Werken des großen Meisters unserer Zeit ebenbürtig ist. Überall läßt das Orchester die Singstimmen zur vollen Geltung kommen. Um eine künstlerisch hochstehende Wiedergabe waren bemüht: Willi Wolf, Wilma Peer, Käte Lautenschläger, Elisabeth Gillardon, Olga Witt, L. Korth, Fritz Lang. Als volkstümliche Oper erschien wieder d'Alberts „Tiefland" unter Leitung von KM Carl Johannson und unter solistischer Mitwirkung von H. Rockstroh (Pedro), H. Berg (Sebastian), V. Peer (Marta), W. Lang-Schunk (Tomaso).

Anläßlich des 75jährigen Bestehens führte das städtische Orchester (KM Nettstraeter) Händels Concerto grosso g-moll glänzend auf. Wundervoll spielte R. von Koczalski Chopins e-moll Klavierkonzert, Prof. Hoelscher bot meisterhaft R. Schumanns Konzert für Cello und Orchester dar. Idyllische Romantik voller Stimmungsmalerei und hübscher Instrumentierung sind die Spitzweg-Bilder von Erich Anders († 1883). Auf dem Festkonzert der Wuppertaler Presse dirigierte meisterhaft H. Knappertsbusch Werke von Brahms, Beethoven, Mozart. H. Grabners „Fröhliche Musik" ist eine volkstümliche Musik, die melodienfrisch Bauerntum und Heimaterde schildert. Als Einleitung wurde sie gespielt zu desselben Tondichters „Segen der Erde": eine viersätzige Tondichtung für Orchester, Chor, 2 Solostimmen. Der sehr geschickt gestaltete, poesiereiche Text, verfaßt von Margarete Weinhandl, behandelt in vier Teilen das Landleben: Der Bauer, die Ahnen, das Tagewerk, der Erntedank. Bildhaft tritt der Bauer aus dem Chor hervor, symbolische Worte singt eine Frauenstimme, Kinder besingen Blumen, Kuckuck und dergl. Fröhliche Festmusik schließt das überall packende Ganze ab. Entsprechend der textlichen Vorlage ist die Vertonung einfach, volkstümlich, leicht eingänglich. Hier und da werden den Chören auch höhere Aufgaben gestellt. Hohes technisches Können zeigt der Komponist in der Chorfuge über „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir", verbunden mit dem Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" als Cantus firmus. Mit bestem Erfolg sangen R. Haym und Margarete von Winterfeld die Solopartien des neuen Werkes, das hier stärksten Eindruck hinterließ und gewiß seinen Weg durch die Konzertsäle findet. — Der hiesige Frauenklub setzt im „Deutschen Frauenklub" mit gutem Gelingen die Aufgabe fort, hiesige Künstler (u. a. Ella Döringhaus, Trude Stommler) vor die Öffentlichkeit zu stellen. Der Barmer Bach-Verein (Dirigent F. Bremer) kultiviert in vorbildlicher Weise vorklassische Musik: Buxtehude (Orgelsachen), H. Schütz (kammermusikalische Sachen; ein vierstimmiges, herrliches Abendlied).

H. Oehlerking.

ZWICKAU. MD Barth hatte an die Spitze der diesjährigen Konzertzeit einen Werbeabend gestellt, in dem das gesprochene Wort den Mittelpunkt bildete. Universitätsprofessor Dr. Müller-Blattau (Frankfurt a. M.) sprach über das vielgestaltige Verhältnis von „Volksmusik und Kunstmusik" und ging in feingeschliffener Rede, leichtverständlicher Form und intimer Kenntnis der Einzelheiten diesem reizvollen Problem nach. Als musikalischer Beitrag zur Rede war von MD Barth mit feinem Stilgefühl eine kleine Mozart-Sinfonie B-dur Nr. 33 ausgewählt und gestaltet worden.

Zu ganz besonderen Ereignissen im Musikleben der Stadt wachsen sich immer mehr die großen Städtischen Sinfoniekonzerte aus. Im Eröffnungskonzert hörten wir zunächst von dem 30jährigen vielversprechenden Karl Höller sein op. 20: Sinfonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi. Bei aller Kühnheit klanglicher Härten steht man gepackt von der urmusikantischen Kraft und Rhythmik, die in diesem wahrhaft „schöpferischen" Musiker steckt. In der hervorragenden Wiedergabe des Werkes zeigte sich Barth als zielbewußter Orchestererzieher, der sein Orchester zu immer größeren Leistungen befähigt. Ganz besonders wissen wir ihm Dank, daß er uns mit einer so hochtalentierten, sympathischen Künstlerin wie Gisela Sott bekannt machte. Gisela Sott „erfüllte den Augenblick, der ihr war, ganz" und erbaute sich bei den begeisterten Hörern mit dem bewunderungswürdigen Vortrag des Bachschen d-moll-Klavierkonzerts „ein lebend Denkmal". Jeder Kenner weiß, welche außergewöhnliche Musikalität dazu gehört, um mit solch einer selbstverständlichen Sicherheit das Perpetuum mobile Bachscher Polyphonie aus dem Gedächtnis so wiederzugeben. MD Barths gepflegte Orchesterkunst erstand zum Schluß nochmals in den feinen Klangstudien für großes Orchester op. 72 von Georg Schumann, der mit dem bekannten Händel-Thema dessen schier unerschöpflichen Reichtum an Variationsmöglichkeiten ausdeutet. Aus psychologischen Gründen hätte ich dieses Werk lieber zu Beginn des Konzertabends gehört.

Im 2. Sinfonie-Konzert kam wieder ein zeitgenössischer Tonsetzer zu Worte: Günter Raphael mit seinen Variationen op. 23 über ein

Beethoven-Thema. Dieſes Werk fügt ſich bei allem zeitlichen und mithin entwicklungsmäßigen Abſtand ſehr gut einem Beethoven-Abend ein durch die Beethoven verwandte Orcheſterbehandlung und durch ſeine öftere Betonung des klanglichen Wohllauts, denn das gemäßigt moderne Werk ſucht nicht die Diſſonanz um jeden Preis. — Und nun wiederum eine große ſoliſtiſche Leiſtung: der Konzertmeiſter des Orcheſters Fritz Dämmrich als Violinvirtuoſe im Beethoven-Konzert. Mit allem Können für die heilige Aufgabe des Beethoven-Interpreten ausgerüſtet, ließ er das Konzert erſtehen mit tiefer deutſcher Innerlichkeit. Wie aus einer anderen Welt, von den Gefilden der Seligen klang die Muſik herüber, allen Schmerz, alle Verklärung ausdrückend. Die Hörer waren begeiſtert und dankten aus übervollem Herzen. Als grandioſer Konzertabſchluß erfuhr Beethovens V. Sinfonie eine vollendete Wiedergabe. MD Barth und das Orcheſter ließen dieſes einzigartige Werk zu einem Erlebnis werden, das lange nachklingen wird. Bleibt nur noch zu wünſchen, daß Zwickau recht bald einen würdigen Raum für derartige Konzerte erhält.

Einen weiteren beachtlichen Erfolg konnte Konzertmeiſter Fritz Dämmrich in einem ſtark beſuchten Kammermuſik-Abend zuſammen mit ſeinen Quartettkameraden (Hugo Geißler: 2. Violine, Joſef Walter: Bratſche, Kurt Donath: Cello) buchen. Zur Aufführung gelangten Streichquartette von Mozart (Jagdquartett), Graener (a-moll op. 65) und Dvořák (F-dur op. 96).

Auf ganz einſamer Höhe ſtand der Kunſtgenuß, den uns der polniſche Meiſterpianiſt Raoul Koczalski bereitete. Diesmal ſpielte der kongeniale Chopin-Interpret außer dem b-moll-Scherzo, der As-dur-Ballade, verſchiedenen Nocturnes und Mazurken als dankbar aufgenommene Huldigung an den genius loci Schumanns „Carnaval". Der Kritiker kann hier nur in allerhöchſten Worten des Lobes reden; jedes Wort zuviel bedeutet Abſchwächung der einzigartigen Kunſtleiſtung. — Die Morgenfeier war für Zwickauer Verhältniſſe recht gut beſucht. Es geht alſo! Und nun ſo weiter mit derartigen Soliſten-Konzerten! Hoffen wir, daß auch einmal andere Großmeiſter des Klaviers — ich denke z. B. an Wilhelm Backhaus, Edwin Fiſcher — in die Schumannſtadt einkehren.

Ein ausgezeichnetes Chorkonzert gab der vorbildliche Chorerziehungsarbeit leiſtende Leiter des Zwickauer Kammerchores: Paul Kröhne. Jede Perle Brahmsſcher Chorkunſt (gemiſchte Chöre op. 104; Liebeslieder op. 65) wurde zu einem Kabinettſtück beſonderer Art. In dem Liederzyklus „Von der Liebe" für Chor, Soloſopran, Violine, Cello und Klavier zeigt ſich Otto Siegl (geb. 1896 in Graz) hinſichtlich der Geſamtanlage, der klanglichen Struktur, der Verwurzelung mit dem Volkslied als eine Brahms verwandte Natur. Ilſe Kruckow-Donath lieh dem Werk mit ſeinen dankbaren Solopartien den ganzen Liebreiz ihres leuchtenden Soprans. Um die feine inſtrumentale Umrahmung machten ſich weiterhin verdient Fritz Dämmrich (Violine), Kurt Donath (Cello), Heinr. Kurek (Klavier) und in Brahms' op. 65 außerdem Gertraude Niemeyer (Klav.).

Domorganiſt H. Zybill erwarb ſich ein beſonderes Verdienſt mit der Erſtaufführung der Deutſchen Orgelmeſſe von Bach, die er mit feinem Stilgefühl ganz im Geiſte Bachs als glaubensſtarken, in der Kirche feſt verwurzelten Lutheraner und als Künſtler des Barockzeitalters durchführte. Ein weiteres ſtarkes Bach-Erlebnis vermittelte uns MD Schanze im Dom mit der ausgezeichneten Wiedergabe der großangelegten und ſchwierigen Bach-Motette „Jeſu, meine Freude". Zybill leitete dieſe „Motette" mit Bachs F-dur-Toccata und Fuge ein. Kantor Karl Kohlmeyer gedachte in der Moritz-Kirche der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Dietrich Buxtehude durch einen Kantaten-Abend mit Werken dieſes bedeutſamen Wegbereiters Bachſcher Kirchenmuſik. Kantor K. Kohlmeyer erwies ſich ſowohl in der wirkungsvollen Wiedergabe der Kantaten (Sopranſolo: Frau Jacobs-Zwickau, Baßſolo: Franz Schmidt-Leipzig) wie auch eines Buxtehudeſchen Orgelwerkes (Präludium und Fuge A-dur) als tüchtiger, ernſthafter Diener der musica sacra.

Georg Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Der Oktober-Rückblick verzeichnet mit Genugtuung und vorweg einen anſehnlichen Anteil des zeitgenöſſiſchen Schaffens. In Stuttgart ſetzte ſich Willy Steffen für Ottmar Gerſters Capricciette für vier Pauken und Streichorcheſter und eine Märchenſpiel-Muſik von Hans F. Schaub ein, deren friſche Beſchwingtheit einen guten Kontraſt zu Gerſters eigenartigem, dramatiſch wirkenden Verſuch abgab. Aus Baden-Baden brachte das Sinfonie- und Kurorcheſter unter G. E. Leſſing neben Weismanns von Naturromantik erfülltem Klavierkonzert (mit dem Komponiſten am Flügel) eine ebenſo kapriziöſe wie einfallsſprühende Orcheſterſuite von Arthur Kuſterer. Erich Anders' „Spitzwegbilder", die Bernhard Zimmermann ſehr anziehend entfaltete, ſind in einem ähnlich hohen Sinne illuſtrativ wie Walter Niemanns Klavierpoeſie, von der man den zauberhaften „Orchideengarten" (vom Meiſter ſelbſt geſpielt)

hörte. Der fünfzigjährige Max Trapp wurde von Frankfurt mit einem Orchesterkonzert geehrt, das dem Hörer mit dem frühen Nocturne und dem Konzert für Orchester, Werk 32, in knapper Form und in schönster orchestraler Fassung (unter Dr. Hans Hörners Leitung) einen Begriff von der blutvoll musikantischen Art Trapps vermittelte. Die „Festliche Musik", in der Reinhold Merten drei Sätze der Busoni-Suite aus Mozarts „Idomeneo" und Werner Egks „Olympische Musik" zusammenfügte, hätte des pompösen Ausklangs mit Berlioz' Ungarischem Marsch nicht bedurft. Stuttgart bot weiter in einem von Dr. Buschkötter geleiteten Abendkonzert im Anschluß an Orchesterlieder von Ludwig Roselius und Hermann Buchal, deren schlichte Innigkeit die Sopranistin Claire Frühling voll ausschöpfte, die Bekanntschaft mit Robert Hegers neuem Orchesterwerk „Ernstes Präludium und Heitere Fuge", in dem sich lyrische Empfindung und romantische Ironie in merklich vereinfachtem Ausdruck und strenger Durchsichtigkeit begegnen.

Mit der Übertragung des 1. Sonntagskonzerts der Frankfurter Museumsgesellschaft, das Hans Rosbaud (wie weitere drei Konzerte dieser Reihe) leitete, wurde auf ältere Werke zurückgegriffen. Erna Berger sang — nach Konzertarien von Mozart, die dessen C-dur-Sinfonie folgten — R. Strauß' große Zerbinetta-Arie, der mit dem bezaubernd wiedergegebenen „Till Eulenspiegel" den Abend beschloß. Stuttgart widmete seiner sinfonischen Dichtung eine wundervolle Aufführung des „Heldenlebens", unter Dr. Buschkötter, der in der stilklaren Aufführung von Bruckners zweiter Sinfonie unter Dr. Ernst Praetorius ein gewaltiges Zeugnis reiner Sinfonik gegenüberstand. Der Gelegenheit eines doppelten Reger-Erlebnisses konnte man sich im Frankfurter Festkonzert aus Kassel mit den unter Dr. Robert Laugs prachtvoll musizierten Hiller-Variationen und in einer Stuttgarter Reger-Stunde erfreuen, in der Willy Jinkertz aus seinen Reger-Erinnerungen erzählte (um anschließend mit Arthur Haagen Klavierwalzer zu spielen) und unter Dr. Buschkötter die Romantische Suite erklang. Mit besonderem Interesse wurde das C-dur-Violinkonzert Henry Marteaus (unter Willy Steffen) aufgenommen, das virtuose und bisweilen exotische Effekte in sinnenhafte Empfindung kleidet und dem Solisten — in diesem Falle bewährte sich Roman Schimmers Können glänzend — unerhörte Aufgaben stellt.

Zu all dem seien noch der Vollständigkeit halber kurz registriert: eine hervorragende Funkaufführung von Wagners „Tannhäuser" (Stuttgart) unter Prof. Carl Leonhardt, die Bannkraft genug besaß, die Hörer über die gewohnte Konzertdauer hinaus an den Lautsprecher zu fesseln, die Stuttgarter Übertragung eines in freilich knappen Ausschnitten von Palestrina bis Cimarosa reichenden Konzert vom Radio Turin und die aufschlußreichen Frankfurter Übertragungsausschnitte von den Kasseler Musiktagen des Arbeitskreises für Hausmusik. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Nur die letzten beiden Oktoberwochen können wir vermerken, weil notwendiger Urlaub die Arbeit unterbrach. Frisch nun wieder ans Werk! Schon früher hatten wir davon gesprochen, daß sich die Einteilung des Abendprogramms am Reichssender München zufriedenstellend für den Großteil der Hörerschaft gestalte. Inzwischen hat sich die Neuordnung eingespielt und balanziert zwanglos 2stündige Abendunterhaltung gegen die 60 Minuten ernstere Kunst aus. Dabei geht man glücklicherweise starrer Schematik aus dem Wege. Letzthin gab es sogar einen Abend, der deshalb auch aus der Reihe tanzte, als er zum einen die Uraufführung eines Funkoratoriums brachte; es dabei aber nicht bewenden ließ, sondern mit dem (Wort)übergang der Lesung von Gottfried Kellers „Tanzlegendchen" zu einem „nahrhafteren", also auch leichter verständlichen Orchesterkonzert in der Richtung „Kunst" vorbildlich wirkte. Mit einer solchen Ausbalanzierung nimmt man eben auf alle Funkhörer Rücksicht und allen ist damit gedient! Sollte sich nun diese glückliche Neuordnung weiterführen lassen, so läßt man sich dann einen Unterhaltungsabend (Wort und Ton gemischt) von Herzen gerne gefallen. Denn dann ist das so oft herbeigewünschte Gleichgewicht da!

Der Reichssender München scheint nun zu der alten Gepflogenheit zurückzukehren, indem er Dichter und Komponisten zu Gemeinschaftsarbeit anregt; vielleicht steht damit zu erwarten, daß die Reichssender wieder daran denken, sogar feste Aufträge zu vergeben! Zu solch nicht nur künstlerisch, sondern auch sozialer Tat ermutigt das Ergebnis einer solchen Zusammenarbeit, die wir jetzt als Uraufführung zu hören bekamen: das Funkoratorium „Die Kelter" von Georg Schwarz und Karl Schäfer. Werden und Reife des Weines und damit verbunden die symbolische Übertragung auf das menschliche Leben (auch wir werden durch die Kelter des Lebens getrieben, um schließlich zur Reife und Klärung zu gelangen!) ist ein wundervoller Einsatzpunkt für die Musik. Für die hoffentlich baldige Wiederholung wird sich sicherlich ein brauchbarer Weg finden lassen, die wertvolle Dichtung noch näher an den Funkhörer heranzutragen, denn leider verstand man bei der Uraufführung zu wenig davon, um endgültig Urteil darüber abgeben zu können. Die Musik Schäfers (er wirkt nun in Bayreuth) hat unleugbar Größe der Auffassung; sie ist geschmückt mit einer erstaunlichen Fülle an Einfällen, die wiederum mit solidestem Können verwertet

sind. Melodiebögen spannen sich über meist festgelegtem Rhythmus. Wenn es einen Fehler anzukreiden gibt, so sei es lediglich der, daß Schäfer gegen den Schluß hin für zu wenig Abwechslung gesorgt hat. Ein Orchesterzwischenspiel z. B. würde dem abhelfen können! Im ganzen aber ein Prachtwerk, dem Verbreitung zu wünschen ist. Die Wiedergabe mit Hans A. Winter als Leiter, den Solisten Hanna Eschenbrücher, Carnuth und Hann bestätigte in ihrer Güte den Wunsch nach Wiederholung und Verbreitung!

Pflege der Oper: aus Stuttgart kam ein recht gelungener „Funk" Rigoletto; aus dem deutschen Opernhaus Berlins eine schmissige Aufführung von Smetanas „Verkaufter Braut". Das Münchner Sendehaus nahm sich des zu früh verstorbenen Hermann Götz' „Francesca da Rimini" an: in ihrer Romantik unbeschwert gewachsene Köstlichkeiten melodischer Erfindung; allerdings gar wenig dramatische Schlagkraft! Des 150jährigen „Don Giovanni" Mozarts gedachte ein feinfühlig in die Plattenaufnahme eingebauter Vortrag Juergensohns.

Wir können lebhaft begrüßen, daß die von uns betont geflegte Zusammenarbeit von Funk und Presse wieder ein schönes Ergebnis gezeitigt hat: wir hatten uns immer dafür eingesetzt, daß man in Orchesterkonzerten nicht eine Reihe von einzelnen Symphoniesätzen bringen solle! Diesem Wunsche entsprach eine Sendung Würzbachs und Langefelds „Vom ewig Deutschen", indem die ganze achte Symphonie Beethovens gebracht wurde und zwischen den Sätzen dann wundervolle Worte unserer großen Deutschen eingeflochten wurden. Das ergab ein künstlerisches Ganzes, das keinen Wunsch mehr offen ließ!

Von neuzeitlicher Kammermusik ist verhältnismäßig wenig zu berichten. Wir nennen ein Quintett für Bläser und Klavier von Rob. Spilling: klangvoll gesetzt, harmonisch steht es Wagner und dem französischen Impressionismus nahe. Ein wenig einfallsblaß ist eine Cellosonate K. Meisters geraten; sehr viel persönlicher ist Ingenbrands Saxophonsuite wie dessen liebenswürdige „Heitere Suite für zwei Klaviere". In den Liedern Joseph Suders steckt schürfender Geist; Hellmuth Schmids Lyrik gibt sich leichter. Schubert und Schumann standen Pate bei Franz Dannehls Klaviersonate; dankbar und pianistisch schwungvoll sind Junkelmanns Klavierstücke.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer Professor Dr. Peter Raabe hat folgende Änderungen im organisatorischen Aufbau der Reichsmusikkammer verfügt: 1. Neu eingerichtet wird eine Abteilung für Jugend- und Volksmusik, die unter Einbeziehung der seither bestandenen Fachschaft für Volksmusik, die gesamte in der Hitlerjugend, der NSG „Kraft durch Freude" und in den Werkscharen der Deutschen Arbeitsfront bereits bestehenden und noch zu gründenden Sing-, Musik- und Spielgemeinschaften, sowie Werkschar- und Werkskapellen usw. umfaßt. Darüber hinaus werden in einem besonderen Referat die Frage der Jugend- und Volksmusikerziehung, insbesondere aber die Frage der Heranbildung geeigneter Lehrkräfte behandelt. 2. Die sonstigen Chorvereinigungen, Gesangvereine, sowie die kirchenmusikalischen Organisationen (Kirchenchöre, Posaunenchöre) werden in Umbildung der seither bestandenen Abteilung „Chorwesen und Volksmusik" in einer neuen Abteilung „Chorwesen und Kirchenmusik" erfaßt. — Mit der Leitung der neu gegründeten Abteilung für Jugend- und Volksmusik wurde der Musikreferent der NSG „Kraft durch Freude", Unterbannführer Gerhard Nowottny, betraut. Sein Stellvertreter ist Bannführer Wolfgang Stumme, Musikreferent der Reichsjugendführung. Als weitere Referenten gehören der neugebildeten Abteilung u. a. Dr. Mantze, der Leiter der seitherigen Fachschaft Volksmusik, Fischer, sowie Vertreter der Werkscharen und des Deutschen Volksbildungswerks an.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe gibt allen Untergliederungen eine Entscheidung des Reichskommissars für Preisbildung bekannt, wonach auch Preiserhöhungen für musikalische Veranstaltungen nur im Benehmen mit der örtlich zuständigen Preisbildungsstelle vorgenommen werden dürfen. Als Stichtag gilt der 17. Oktober 1936. In Zweifelsfällen ist die Entscheidung der Abteilung „Konzertwesen" (Berlin NW 40, Alsenstraße 7) einzuholen.

Ein Erlaß des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe untersagt den deutschen Musikerziehern die Unterrichtserteilung an nichtarische Schüler, soweit nicht Sondergenehmigung vorliegt.

Eine Verfügung des Führers und Reichskanzlers bestimmt, daß die Titel Generalintendant, Generalmusikdirektor, Staatsoperndirektor, Staatskapellmeister, Kammersänger, Kammervirtuose, Kammermusiker, auch in den Fällen, wo es sich um Amts-, Dienst- oder Berufsbezeichnungen handelt, ausschließlich durch den Führer und Reichskanzler verliehen werden. Die Vorschläge zu solchen Verleihungen erfolgen für die Angehörigen der Preußischen Staatstheater durch den Preußischen

Ministerpräsidenten, für die Angehörigen der übrigen Institute des Reiches durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bonn kündigt sein traditionelles Beethoven-Fest für nächstes Jahr für die Zeit vom 22. Mai bis 1. Juni an und zwar als 21. Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus vom 22.—26. Mai und als 7. Volkstümliches Beethovenfest der Stadt vom 26. Mai bis 1. Juni.

Im kommenden Frühjahr wird in Frankfurt a. Main in Verbindung mit der Jahrestagung der Kirchenmusiker und Kirchenvorstände ein Deutsches Heinrich Schütz-Fest abgehalten.

Für die Bayreuther Bühnen-Festspiele 1938 (24. Juli bis 19. August) wurden als Dirigenten GMD Karl Elmendorff („Tristan"), Franz von Hößlin („Parsifal") und Heinz Tietjen („Ring des Nibelungen") verpflichtet.

Der Stuttgarter Oratorienchor beging die Feier seines 90jährigen Bestehens mit einem Bach-Fest vom 13.—17. November unter der Leitung seines Dirigenten KM Martin Hahn und unter Mitwirkung namhafter Solisten (Anny Quistorp, Sylvia Plate, Heinz Matthei, Hans Ducrue), des Stuttgarter Kammerchores und des Landesorchesters. Man hörte Werke für Cembalo, Flöte, Violine, a cappella und Orgel, Gesang und Orchester, und als Höhepunkt die h-moll-Messe.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Vertreter der deutschen Musikwissenschaft trafen sich zur ersten Tagung im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin. Reichserziehungsminister Rust stiftete anläßlich dieser ersten Tagung eine Büste des Führers für das Institut und setzte zwei Preise aus für die beiden besten musikwissenschaftlichen Dissertationen eines Jahres. Im Anschluß an die Tagung fand eine Sitzung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft unter Leitung ihres Vorsitzenden Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn in der Hochschule für Musik statt, bei der u. a. beschlossen wurde, im nächsten Jahr einen musikwissenschaftlichen Kongreß abzuhalten, der voraussichtlich in Halle/S. tagen wird.

Zum Dirigenten des Leipziger Männerchores wurde als Nachfolger des verstorbenen Gustav Wohlgemuth der bisher in Hannover tätige Komponist und Chordirigent Hans Stieber berufen.

Das „Deutsche Musik-Institut für Ausländer" veranstaltet auch im kommenden Sommer seine Meister-Kurse in Klavier, Orgel, Cembalo, Violine, Violoncello, Viola da Gamba, Kammermusik, Dirigieren, Gesang und Operndarstellung.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Köln feierte die Wiedereröffnung ihres großen Saales und die Einweihung der neuen Orgel mit einem öffentlichen Konzert, bei dem Bach, Beethoven, Händel und Karl Hoyer zu Worte kamen. Die Anstalt wird von nun an jeden 2. Samstag öffentliche Konzerte in diesem großen Saale veranstalten.

An der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar wird in diesem Winter der 2. halbjährige Lehrgang für Musikzugführer des Reichsarbeitsdienstes durchgeführt.

Im Robert Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf finden im neuen Schuljahr Vorträge führender deutscher Musikwissenschaftler statt. Als erster sprach Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn über „Sinndeutung in Musik und Musikforschung".

Das Lübecker Staatskonservatorium der Musik kündet für den Winter neben den regelmäßigen Schülerkonzerten 19 Kammermusikveranstaltungen der Lehrkräfte und 18 musikwissenschaftliche Vorträge an. Dabei steht die Pflege der zeitgenössischen Musik im Vordergrund.

Das erste dieswinterliche Konzert des Staatskonservatoriums der Musik zu Würzburg war Beethoven und Berlioz gewidmet, eine Sonderveranstaltung des „Collegium musicum" der Schule brachte J. S. Bachs „Musikalisches Opfer" zur Aufführung.

Die Vereinigte Musikalische und Singakademie in Königsberg (Preußen) führte unter der Leitung ihres Dirigenten, MD Hugo Hartung, die „Verkündigung" von Heinz Schubert und das „Deutsche Requiem" von Brahms auf, unter Mitwirkung der Solisten Marta Schilling und Prof. Albert Fischer. Die Vereinigung hat sich für diesen Winter noch drei weitere große Aufgaben gestellt: das Weihnachtsoratorium und die h-moll-Messe von J. S. Bach und Beethovens „Neunte Sinfonie".

Die Reichsstudentenführung erläßt einen Aufruf zur Teilnahme an dem 3. Reichsberufswettkampf der Studenten 1937/38, der für Musik und Feiergestaltung folgende Themen stellt: Das deutsche Volkslied als Lebensäußerung von Landschaft und Rasse, Lieder und Feiern für den Tages- und Jahreslauf, Instrumentale Spiel- und Unterhaltungsmusik, Neue Tanzmusik.

Im Anschluß an die Stuttgarter Reichsmusiktage der HJ (15.—21. November) führte die Reichsjugendführung eine Werbewoche für den Instrumentalunterricht durch, da, nach den Worten von Obergebietsführer Cerff, die Musik künftig genau so Dienst ist wie Sport und

Gebundene Musikalien-beliebte Geschenke!

Joh. Seb. Bach

Das wohltemperierte Klavier. Jubiläumsausgabe, enthaltend den Urtext in der Fassung der Bachgesellschaft. Folioband in Halbleder Rm. 30.—

Joh. Seb. Bach

Matthäuspassion. Klavierauszug mit Text nach dem Urtext der autographen Partitur und der Stimmen. Edition Breitkopf 5700 gebunden Rm. 6.—

Joh. Seb. Bach

83 Geistliche Lieder und Arien aus Schemellis Gesangbuch u. dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach. Für eine Singstimme mit Klavier. Hohe Ausgabe (E. Naumann). Edition Breitkopf 2817 in Ganzleinen Rm 5.50. Tiefe Ausgabe (Fr. Martin). Edition Breitkopf 4738 in Ganzleinen Rm. 5.50

Ludwig van Beethoven

Sämtliche Klaviersonaten. Herausgegeben von Frederic Lamond. In zwei Ganzleinenbänden Rm. 15.—

Johannes Brahms

Sämtliche Klavierwerke. Originalausgabe in drei Ganzleinenbänden Rm. 18.—

Brahms-Liederbuch

Hoch: Edition Breitkopf 6123, mittel: Edition Breitkopf 6124, tief: Edition Breitkopf 6125. Jeder der drei Bände in Ganzleinen Rm. 3.30

Johannes Brahms

Sämtliche Orgelwerke. Edition Breitkopf 6062 in Ganzleinen Rm. 5.—

Joseph Haydn

Sämtliche Klaviersonaten. Hermann-Zilcher-Ausgabe. In zwei Ganzleinenbänden Rm. 15.—

Wolfgang Amadeus Mozart

Sämtliche Klaviersonaten. Ausgabe Robert Teichmüller. In einem Ganzleinenband Rm. 9.—

Franz Schubert

Tänze für Klavier zweihändig. Herausgegeben von Max Pauer. In einem Ganzleinenbande Rm. 8.—

Franz Schubert

Impromptus und Moments musicaux. Herausgegeben von Max Pauer. In Ganzleinen Rm. 4.50

Robert Schumann

Sämtliche Klavierwerke. Herausgegeben von Clara Schumann. Neu durchgesehen von Wilhelm Kempff. In sechs Ganzleinenbänden Rm. 40.—

Geistliches Liederbuch

für das musikalische Haus. Herausgegeben von C. Schmidt. Für Gesang und Klavier. Edition Breitkopf 1094 in Ganzleinen Rm. 8.50

Weltliches Gesangbuch

für Schule und Haus (Friedrichs). 150 Lieder. Edition Breitkopf 1066 in Ganzleinen Rm. 8.50

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Bücher für den Musikfreund

Clara Schumann — Johannes Brahms

Briefe aus den Jahren 1853—1896. Herausgegeben von Berthold Litzmann. Zwei Bände. In Halbleder RM 15.—, in Leinen RM 12.—

Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt

Von Alfred von Ehrmann. Mit zahlreichen Bildern und Dokumenten. In Halbleder RM 12.— in Leinen RM 10.—

Johann Sebastian Bach

Von Philipp Spitta. Gekürzte Volksausgabe in einem Bande. Herausgegeben von Wolfgang Schmieder. In Ganzleinen RM 6.—

Richard Wagner über seine Werke in Schrift und Wort

Richard Wagner über Tannhäuser Leinen RM 3.—
Richard Wagner über Tristan und Isolde Leinen RM 3.—
Richard Wagner über die Meistersinger Leinen RM 1.50
Richard Wagner über den Ring des Nibelungen Leinen RM 2.50
Richard Wagner über Parsifal Leinen RM 3.—

Die Violine und ihre Meister

Von Wilh. Jos. von Wasielewski. Die Kunst des Violinbaus / Die Kunst des Violinspiels im 17., 18. und 19. Jahrhundert. Mit zahlreichen Nachträgen und einer Übersicht über die Violinschulen von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bearbeitet und ergänzt von Waldemar von Wasielewski. 760 Seiten in Halbleder RM 20.—, in Ganzleinen RM 16.50

Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg

Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Mit vielen Abbildungen u. dem Faksimile eines Briefes von Richard Wagner. Herausgegeben von La Mara. Gebunden RM 4.80 geheftet RM 3.50

Geschichte der Musik in Beispielen

Dreihundertfünfzig Tonsätze aus 9 Jahrhunderten Gesammelt, mit Quellenhinweisen versehen und herausgegeben von Arnold Schering. 481 Seiten in Folioformat nebst 35 Seiten Text; Quellennachweis und Revisionsbemerkungen, Verzeichnis der Tonsätze, Namen und Sachregister. In rotem Ganzl. RM 30.—

Geschichte der Musik in Bildern

Unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnoor nebst anderen Fachgenossen, herausgegeben von Georg Kinsky. 1560 Bilder auf 350 Tafeln in Folioformat. Mit musikhistorischer Einführung von Wilhelm Hitzig. In blauem Ganzleinenband RM 30.—
Gesamtpreis für beide Bände RM 50.—

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

jeder andere Dienst. Dabei werden jene Instrumente bevorzugt, die der Gemeinschaftsmusik dienen. Die Auswahl der geeigneten Privatmusiklehrer wird von den Musikreferenten der HJ gemeinsam mit den örtlichen Leitern der Fachschaft Musikerzieher besprochen. Der Instrumentalunterricht ist als Gruppenunterricht gedacht, dem 6—8 Wochen Singschulung vorangehen sollen.

Die Abteilung Jugend- und Volksmusik der Reichsmusikkammer führt in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" von Anfang Januar bis Anfang März 1938 in Berlin einen achtwöchigen Lehrgang zur musikalischen, pädagogischen und organisatorischen Schulung von Leitern für „Musikschulen für Jugend und Volk" durch. Zugelassen werden nur Bewerber, die eine ausreichende musikalische Fachausbildung nachweisen können; bevorzugt werden solche, die sich in der Musikarbeit der HJ oder der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" oder einer anderen Gliederung der Bewegung praktisch betätigt oder an einem Schulungslager der Reichsmusikkammer teilgenommen haben. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Es werden in erster Linie männliche Bewerber zugelassen, daneben auch einige weibliche, die geeignet erscheinen, als hauptamtliche Lehrkräfte an „Musikschulen für Jugend und Volk" eingesetzt zu werden. Kosten entstehen den Lehrgangsteilnehmern nur durch An- und Rückreise (50% Fahrpreisermäßigung auf der Reichsbahn) und die erforderliche Privatunterbringung und Verpflegung in Berlin. Eine lagermäßige Zusammenfassung des Lehrgangs ist nicht vorgesehen. Bewerbungen mit selbstgeschriebenem Lebenslauf, Lichtbild, Nachweis der bisherigen musikalischen Tätigkeit, Zeugnisabschriften und politischem Führungszeugnis sind bis zum 15. Dezember an die Abteilung für Jugend- und Volksmusik der Reichsmusikkammer, Berlin W 15, Kaiserallee 212, zu richten. Die ausgewählten Bewerber werden von der genannten Abteilung einberufen.

Zur Förderung der Hausmusik hat die Hochschule für Musik in Weimar den Versuch unternommen, während der Woche der Hausmusik jedem Volksgenossen kostenlos eine Stunde für Klavier, Geige, Laute, Handharmonika oder Gesang zu erteilen.

Die Städtische Musikschule Aschaffenburg feierte den Tag der deutschen Hausmusik durch einen öffentlichen Abend mit einem besonders reichhaltigen Programm, das für Hausmusik der Altmeister und der lebenden Generation (Robert Bückmann, Albert Hösl, Gottfried Rüdinger, Hermann Zilcher) warb.

Die Westfälische Hochschule für Musik zu Münster i. W. beging den „Tag der deutschen Hausmusik" mit einer festlichen Aufführung im historischen alten Rathaussaal, bei der Gebrauchs- und Gelegenheitsmusiken von Heinrich Albert, Arien von Ph. H. Erlebach, Kammermusik von Joh. Chr. Bach und zeitgenössische Werke von H. Jürgens und Hans Weiß zur Aufführung kamen.

KIRCHE UND SCHULE

Aus allen Teilen des Reiches kommen die Nachrichten von der lebhaften Anteilnahme der deutschen Schulen am „Tag der deutschen Hausmusik".

Die Organistin an St. Nicolai in Mühlhausen i. Th. Frau Frieda Mickel-Suck stellte ihre 100. geistliche Musik, die gleichzeitig mit ihrer zehnjährigen Wirksamkeit in Mühlhausen zusammenfiel, in den Dienst Bachs, Händels und des Zeitgenossen Helmut Altmann.

Anläßlich des 20jährigen Bestehens der Weimarer Kurrende veranstaltete ihr Begründer und Leiter, Stadtkantor Hermann Rilz eine Abendmusik „Das Kirchenlied Luthers".

Organist Josef Tönnes-Duisburg spielte im Kurhaus Baden-Baden alte und neue Meister der Orgel.

Prof. Becker stellt die musikalischen Vespern in der Potsdamer Garnisonkirche jeweils unter ein Lutherwort; ein glücklicher Gedanke zur Ausrichtung der Stimmung des Hörerkreises auf die nachfolgenden Darbietungen.

Anton Bruckners große Messe in f-moll kam in Zittau durch den verstärkten Kirchenchor zu St. Johannis und die Chorgemeinschaft „Orpheus", das Grenzlandorchester und die Solisten Edith Laux (Sopran), Charlotte Wolf-Matthäus (Alt), Hanns Fleischer (Tenor) und Philipp Göppelt (Baß) unter der Gesamtleitung von KMD Oskar Schneider zu einer vortrefflichen Wiedergabe.

Der Domchor von St. Hedwig-Berlin veranstaltete kürzlich einen Bruckner-Abend unter seinem Leiter DomKM Karl Forster, bei dem liturgische Musik des Meisters erklang.

Kantor Vogel widmete seine 14. kirchenmusikalische Feierstunde in der Stadtkirche zu Burgstädt J. S. Bach und Karl Hoyer. Besonders festliches Gepräge erhielt die Veranstaltung durch die Teilnahme von Landeskirchenmusikdirektor Prof. Friedrich Högner, der den Vortrag von Orgelwerken der beiden Meister übernommen hatte.

Organist Georg Winkler von der Andreaskirche zu Leipzig stellte seine Orgelfeierstunde des vergangenen Monats in den Dienst alter und junger Orgelkunst.

Johannes-Ernst Köhler-Weimar brachte in der Reihe seiner Orgelkonzerte einen Abend mit zeitgenössischen Werken (Gerstberger, Ahrens, Gottfried Müller, Krause, Hans Brönner, des Schweizer Komponisten Luttringhausen) unter Mitwirkung von Prof. Reitz (Viola d'amore) zur

Von deutscher Musik

Wertvolle Weihnachtsgabe!

Band 53/54

ROBERT PESSENLEHNER

Vom Wesen der deutschen Musik

Mit 1 Bild, 193 Seiten

kart. Rm. 1.80, Ballonleinen Rm. 3.—

*

Die lange gesuchte Darlegung der Wesensmerkmale der deutschen Musik aus der Feder eines jungen Musikwissenschaftlers und trefflichen Kenners unserer deutschen Musik und der deutschen Musikgeschichte, dem sich zudem auf weiten Reisen durch die Länder Europas wertvolle neue Erkenntnisse erschlossen. So erwuchs aus diesen Erkenntnissen das stolze Bild von der Vorherrschaft unserer deutschen Musik vor allen übrigen Kulturen. Heute von besonderer Wichtigkeit sind das Kapitel „Das Judentum in der Musik" und seine Schlußfolgerungen in „Der Zusammenbruch des Internationalismus", Die Musik — eine deutsche Kunst und „Der deutsche Zentralstaat und die deutsche Musikkultur". —

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg

EDITION PETERS

Zwei neue Liedersammlungen

Das Leben in Liedern

Eine Sammlung von 60 Gesängen aus Vergangenheit und Gegenwart für eine Singstimme mit Klavierbegleitung unter Berücksichtigung ihrer Verwendungsmöglichkeit in Unterricht und Haus zusammengestellt und herausgegeben von Paul Losse

Edition Peters Nr. 4299a/c Ausgabe für hohe, mittlere und tiefe Stimme je RM 3.50

Der Inhalt gliedert sich in folgende Sinngebiete des Lebens:
Morgen und Abend / Die Zeiten des Jahres / Natur und Wandern / Für heitere Stunden / Von Liebe und Leid / Arbeit und Feier / Heimat und Vaterland / Lob und Preis der Musik / Geistliche Lieder / Anhang: Zur Stilbetrachtung (Wanderers Nachtlied in Vertonungen verschiedener Zeiten).

An zeitgenössischen Komponisten sind vertreten:
Göhler, Grabner, Knab, Kunze, Mattiesen, Pfitzner, Rein, Spitta, Stephani, R. Strauß, W. Weismann, Wetzel, Wiltberger, Zilcher.

* *

Das Kirchenjahr in Liedern

Eine Sammlung von 60 Gesängen verschiedener Zeiten für alle Feste und Gelegenheiten des kirchlichen Lebens für eine Singstimme mit Klavier- (Orgel- oder Harmonium-) Begleitung. Zusammengestellt u. herausgegeben von Paul Losse.

Edition Peters Nr. 4229a/b Ausgabe für hohe und tiefere Stimme je RM 3.50

Eine Ergänzung zu „Das Leben in Liedern" mit Beiträgen von 15 zeitgenössischen Komponisten. Für die abschnittweise Gliederung war der Kreislauf des kirchlichen Jahres maßgebend. Zeitgeschichtliche Tabellen bieten die Möglichkeit einer historischen Auswertung des Inhalts.

C. F. PETERS, LEIPZIG

Aufführung und hatte am Bußtag mit seiner Aufführung der Bachschen Orgelmesse „Der Klavierübung dritter Teil" großen Erfolg.

Die Erntedankfest-Musik in der Regler-Kirche zu Erfurt gestaltete Organist Artur Kalkoff zu einer Dietrich-Buxtehude-Feier anläßlich des 300. Geburtstages des Meisters. In weiteren Abendfeierstunden vermittelte er Werke von J. S. Bach, Max Reger, Joseph Haas, Richard Wetz, Kurt Thomas und Armin Knab.

In der Oberrealschule Auerbach i. V. erklang in einem Konzert zu Gunsten der Winterhilfe u. a. eine Sonatine in d in 3 Sätzen für Violetta und Klavier von Martin Georgi-Thum, ausgeführt durch Rudolf Tretzsch und Fr. Kunad.

Die Herbert Norcus-Schule zu Aachen hatte den „Tag der deutschen Hausmusik" zu einem Schulfest ausgestaltet, an dem „Musik von früh bis abend" in Volksliedweisen und zeitgenössischen Schöpfungen erklang.

PERSÖNLICHES

Der Münchener Musikkritiker Richard Würz, ein Schüler von Max Reger, konnte in diesen Wochen auf eine 25jährige Kritiker-Tätigkeit zurückblicken, in deren Verlauf er manchen Kampf für Max Reger und Hans Pfitzner ausfocht.

In Nachfolge Prof. Dr. Josef Müller-Blattaus, der bekanntlich eine Professur für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg übernahm, wurde der Frankfurter Lehrstuhl für Musikwissenschaft dem Dozenten Dr. Hellmuth Osthoff-Berlin übertragen.

Paul Heinrich Gehly wurde zum Abteilungsleiter für Kunst und Unterhaltung am Reichssender Köln ernannt.

Das neugegründete Grenzlandorchester in Ratibor verpflichtete als Konzertmeister den Geiger Hans Habich aus der Meisterklasse von Prof. Wilhelm Stroß der Staatl. Akademie der Tonkunst in München.

KM Erich Riede vom Kölner Opernhaus wurde ab Herbst 1938 als musikalischer Oberleiter an das Stadttheater Dortmund berufen.

Helmut Degen wurde in den Lehrkörper des städtischen Konservatoriums Düsseldorf berufen.

Die Konzertpianistin und Pädagogin Clara Spitta vom Hannoverschen Konservatorium wurde in gleicher Eigenschaft an das Lippische Konservatorium in Detmold berufen.

Geburtstage.

Der Senior von Bayreuth, Hans von Wolzogen, wurde am 13. November 89 Jahre alt.

Seinen 70. Geburtstag feierte am 3. November Siegfried G. Kallenberg (vgl. hierzu S. 1375).

Der verdienstvolle Herausgeber der charaktervollen „Deutschen Musikzeitung", früher „Rheinische Musik- und Theaterzeitung", in der viele wertvolle Beiträge zur Neugestaltung unseres deutschen Musiklebens erschienen sind, Dr. Gerhard Tischer, feierte am 10. Nov. seinen 60. Geburtstag. Er hat sich auch durch die Übernahme des Wunderhorn-Verlages und dessen Ausgestaltung in fortschrittlichem Geiste große Verdienste erworben. Lange Jahre, bis zu dessen Auflösung im letzten Sommer, war er auch Vorstandsmitglied des ADMV und hat als solches eine große Arbeitslast im Dienste unserer deutschen Musik bewältigt.

Prof. Kurt Börner, der bekannte Klavierpädagoge an der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin, der auch mit einer Reihe eigener Schöpfungen die Klavierliteratur bereichert hat, feierte am 27. November seinen 60. Geburtstag.

Camillo Moritz, der Seniorchef der bekannten Blasinstrumenten-Firma C. W. Moritz, feierte am 6. November seinen 60. Geburtstag.

Der als Musikschriftsteller und Komponist bekannte Lehrer am Städtischen Musikkonservatorium Augsburg, Dr. Max Herre, der Leiter des von ihm begründeten Rundfunkorchesters, feierte seinen 50. Geburtstag.

Prof. Alfred Hoehn wurde nicht, wie gemeldet, 60, sondern 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† der bekannte und beliebte Münchener Sänger Felix von Kraus (vgl. hierzu S. 1373).

† am 8. November in Wien der ehemalige Oberregisseur der Wiener Staatsoper Wilh. v. Wymetal. Er gehörte ihr seit 1908 an und hatte wichtige Wiener Erstaufführungen inszeniert, so 1909 Siegfried Wagners „Banadietrich" und Berlioz' „Benvenuto Cellini", 1913 Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", 1915 Pfitzners „Armen Heinrich" und 1920 die Uraufführung von Strauß' überarbeiteter „Ariadne auf Naxos". 1932 war Wymetal als Spielleiter an die Metropolitan Opera nach New York gegangen, 1931 kehrte er nach Wien zurück, wo er u. a. als Gast die Inszenierung des „Boccacio" in der Staatsoper übernahm. j.

† im 89. Lebensjahr Domkapellmeister i. R. Karl Heinrich Hartmann in Frankfurt a. Main. Er war einer von der alten Frankfurter Künstlergarde, der nach jahrelanger Tätigkeit als Konzertmeister im Frankfurter Museums-Orchester sich ganz seinem Lieblingsinstrument, der Orgel, widmete, die er etliche Jahrzehnte im Dom und im Saalbau spielte. Seine großen musikalischen Kenntnisse, von einem umfangreichen Schülerkreis geschätzt, seine umsichtige Leitung von zahlreichen Chören, vor allem des Domchores, vereint mit seinem still-feinen Menschentum, werden allen, die ihn kannten, unvergessen bleiben. Der Frankfurter Domkapellmeister galt außerdem in ganz Deutschland als

WEIHNACHTSMUSIK

Für Klavier

Klassische Weihnachtsstücke für Klavier zu 2 Händen

Gesammelt u. bearb. von Domorganist **Wilhelm Stahl.** Leicht bis mittelschwer. Ed.-Nr. 2241 M. 2.—
Hierzu Ergänzungsstimmen: Violine I/II und Violoncello, Ed.-Nr. 2241 a, b, c à M. —.50

INHALT:

1. **Buxtehude.** „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich"
2. — „Ein Kind geborn zu Bethlehem" (Puer natus i. Bethleh.)
3. **Pachelbel.** „Vom Himmel hoch, da komm ich her."
4. **Corelli.** Pastorale aus dem Concerto grosso, Op. 6, Nr. 8 (Fatto per la notte di Natale)
5. **J. Gottfr. Walther.** „Gelobet seist du, Jesu Christ"
6. — „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich"
7. — „Vom Himmel hoch, da komm ich her"
8. — „Vom Himmel hoch, da komm ich her"
9. **Joh. Seb. Bach.** „Gelobet seist du, Jesu Christ" (aus dem Weihnachts-Oratorium 1734)
10. — „Nun singet und seid froh" („In dulci jubilo")
11. **Händel.** Sinfonia pastorale (Hirtenmusik) aus dem Oratorium „Der Messias" (1742)
12. **Mozart.** „Morgen kommt der Weihnachtsmann. Variat.
13. **Beethoven.** „Tochter Zion, freue dich." Variationen. Aus: 12 Variationen über Händels „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" aus dem Oratorium „Judas Makkabäus"
14. **Schumann.** Knecht Ruprecht, Op. 68, Nr. 12
15. — Winterszeit, Op. 68, Nr. 38
16. **Liszt.** Die Hirten an der Krippe („In dulci jubilo")
17. — Marsch der heiligen drei Könige („Adeste fideles" — „Herbei, o ihr Gläubigen")
18. **Raff.** Gloria (Ehre sei Gott in der Höhe") Op. 216, Nr. 4
19. — Pastorale (I Pifferari), Op. 216, Nr. 5
20. — Um den Christbaum, Op. 216, Nr. 6
21. **Niels W. Gade.** Die Weihnachtsglocken, Op. 36, Nr. 1
22. — Der Weihnachtsbaum (Einzugsmarsch), Op. 36, Nr. 2

„Die Sammlung stellt das Beste dar, was auf diesem Gebiete überhaupt erschienen ist" so lautet das einstimmige Urteil der Fachpresse.

Für Gesang und Klavier

Weihnachtsalbum

84 Advents-, Weihnachts- und Neujahrslieder aus alter und neuer Zeit für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung (oder Harmonium- oder Orgelbegleitung). Auch für Klavier oder Harmonium allein spielbar. Herausgegeben v. **F. Wiedermann,** Op. 14
Ed.-Nr. 1170 M. 2.—, in Halbleinen M. 3.80

Dieses Notenbuch gehört in jedes Haus, in dem man deutsches Lied und deutschen Sang pflegt. Neben all' den beliebten und bekannten Weihnachtsliedern findet man soviel fast vergessene schöne Weisen, daß man nicht in Verlegenheit gerät, wenn es gilt, vielseitigem Verlangen Rechnung zu tragen.

Für Laute

Weihnachten

34 alte und neue für mittlere Stimme eingerichtete Weihnachtslieder zur Laute. Bearbeitet von **E. Dahlke.** Enthält sowohl die schönsten unserer vielgesungenen Weihnachtslieder als auch bis jetzt noch weniger bekannte aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Der Lautensatz ist reich ausgestattet, jedoch bequem spielbar.

Ed.-Nr. 3118. Taschenformat . . . . , M. 1.20

Für Streichorchester

Weihnachtsidylle für Streichorchester

von **Walter Niemann,** Op. 13 Nr. 1. Ed.-Nr. 2665. Partitur und Stimmen (à M. —.20) M. 1.80. »Wer wäre berufener, den hehren Zauber der deutschen Weihnacht musikalisch auszudeuten als Walter Niemann, der „Romantiker" unter den zeitgenössischen Tonsetzern, dessen Arbeiten gerade wegen ihres tiefen Stimmungsgehaltes so geschätzt sind!«

Steingräber Verlag + Leipzig

Kapazität auf dem Gebiete der Glocken. Sein Urteil als Sachverständiger wurde von vielen namhaften Glockengießereien eingeholt. A. Kr.

† im Alter von 70 Jahren der bekannte Leipziger Musikpädagoge und Verfasser einer weitverbreiteten Violinschule Ferdinand Küchler.

BÜHNE

Joseph Haas' neue Oper „Tobias Wunderlich" kam dieser Tage am Staatstheater in Kassel unter der Stabführung von Prof. Robert Heger und der Spielleitung von Intendant Dr. Ulbrich zur Ur-Aufführung.

Das Landestheater Coburg hat diesen Winter Norbert Schultzes bereits vielfach mit Erfolg aufgeführten „Schwarzen Peter" in den Spielplan aufgenommen.

Die Stuttgarter Kammeroper spielte im Eßlinger Staatstheater Johann Adam Hillers kleine Rokoko-Oper „Lottchen am Hofe" in der Bearbeitung von A. Anzengruber und F. Herburger.

Die Badischen Staatstheater in Karlsruhe haben für die Weihnachtstage eine Neuinszenierung von Puccinis „Turandot" unter Josef Keilberth und Erik Wildhagen und eine Aufführung des „Lohengrin" unter Prof. Karl Kittel-Bayreuth als Gast vorgesehen.

Leo Janaceks Volksoper „Jenufa" kam unlängst am Friedrichtheater in Dessau unter Leitung von Friedrich Eigl zur Erstaufführung.

Die Dresdner Staatsoper bereitet zur Zeit eine Aufführung von Chr. W. Glucks „Iphigenie auf Tauris" vor.

Auch Stockholm nimmt an den Ehrungen zum Gluck-Gedenktag teil mit einer festlichen Aufführung seiner Oper „Orpheus und Eurydike".

Die Kölner Oper setzt ihre seit Jahren in Luxemburg üblichen Gastspiele soeben mit einer Aufführung der „Walküre" und von Lortzings „Zar und Zimmermann" fort.

Im Opernhaus Hannover kommt dieser Tage Wilhelm Kempffs Oper „Die Fastnacht von Rottweil" zur Ur-Aufführung. Die Bühne hat E. Wolf-Ferraris Oper „Der Liebhaber als Arzt" in den Spielplan aufgenommen.

KONZERTPODIUM

Im 1. Städtischen Sinfonie-Konzert in Mühlheim a. d. Ruhr kamen unter Leitung von Hermann Meißner Max Regers Beethoven-Variationen zur Aufführung.

Der Märkische Madrigalchor (Leitung: Frau Schmitz-Ebbinghaus) veranstaltet zu Anfang des kommenden Jahres in Bielefeld ein Konzert, bei dem Werke von Joseph Haas und Hermann Zilcher zur Aufführung kommen.

In dem Kammermusikabend des Meißner Städtischen Orchesters kamen unter Mitwirkung der Klaviervirtuosin Margarete Pfab und von Mitgliedern des Städtischen Orchesters folgende Kammermusikwerke zu Gehör: Haydn, Trio Nr. 18 für Klavier, Violine und Violoncello; Mozart, Klarinettenquintett u. Beethoven, Septett. Sämtliche Werke fanden bei den Hörern freundliche Aufnahme. M. M.

Anton Bruckners VII. Symphonie E-dur erklang im ersten diesjährigen Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen unter Leitung von GMD Helmut Schnackenburg und im 1. Symphoniekonzert der Württemberg. Staatstheater in Stuttgart unter Herbert Albert.

In dem Kammerkonzert „Weihnachtliches Singen und Spielen" der NS-Kulturgemeinde Detmold singt Frau Alvine Jording-Ridderbusch 6 Krippenlieder von Joseph Haas. Im gleichen Konzert kommt eine kleine Weihnachtskantate von Walter Hensel nach Worten von Matthias Claudius „Susaninne" durch den Chor Jording-Ridderbusch zur Aufführung.

Das Fehse-Quartett spielte im ersten Kammermusikabend der Philharmonischen Gesellschaft Bremen u. a. Robert Schumanns Quartett A-dur.

Im 4. Symphoniekonzert in Lübeck kommt Anton Bruckners V. Symphonie erstmals in der Urfassung unter Leitung von GMD Heinz Dressel zur Aufführung. Auch in Gera erklang das Werk nunmehr erstmals in der Urfassung in einem Wagner-Bruckner-Abend des Richard Wagner-Verbands Deutscher Frauen unter Leitung von Prof. Heinrich Laber. (Ausführende: Die Reußische Kapelle).

Für den Jubiläumswinter 1937 hat die Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg u. a. ein großes Symphoniekonzert unter Leitung von GMD Prof. Hermann Abendroth (Pfitzner, Brahms, Schubert), ein Künstlerkonzert mit Poldi Mildner und Adelheid Armhold und Dr. H. Eckert-Nürnberg am Flügel, einen Kammermusikabend unter Mitwirkung des Huber-Quartetts und ein großes Orchesterkonzert der verstärkten Landeskapelle vorgesehen.

Das Grenzlandorchester Annaberg kündigt für diesen Winter 7 Symphoniekonzerte im Annaberger Theater an. Jedes Konzert bringt neben einer Meister-Symphonie (Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Tschaikowsky, Richard Wetz) jeweils auch das Werk eines lebenden Komponisten zur Aufführung. So hörte man in dem soeben stattgehabten 2. Konzert eine Konzertsuite aus Hugo Henrichs Oper „Melusine" unter MD Parl Potansky.

Ludwig Lürmans Symphonie Es-dur kam in einem Konzert des Hessischen Landestheaters in Darmstadt unter GMD Friderich zur Aufführung.

Von deutscher Musik

Wertvolle Weihnachtsgabe!

Band 55/57

ERICH VALENTIN

Richard Wagner

Sinndeutung von Zeit und Werk

Mit 1 Bild, 286 Seiten

kart. Rm. 2.70, Ballonleinen Rm. 4.—

*

Das Schrifttum um Richard Wagner und sein Werk ist bereits weit verzweigt und überreich und doch mußte dieses Buch, das Wagner-Buch unserer Zeit, geschrieben werden. Aus der Geisteshaltung unseres jungen Deutschland heraus, zeigt der als Wagnerforscher längst bekannte Verfasser, wie diese gewaltige Persönlichkeit an den Nöten und Erschütterungen ihres Jahrhunderts vom glühenden Revolutionär zum großen deutschen Reformator wurde, der uns die Wege zur deutschen Wiedergeburt mit bereitet hat und erschließt damit erstmals die volle Bedeutung des Menschen, des Künstlers und des Politikers Richard Wagner für unsere Zeit.

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg



Zum 100. Geburtstag (25. Dezember)

Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg

Vornehmer Ganzleinenband Rm. 9.50

Halblederband Rm. 12.–

COTTA-VERLAG / STUTTGART

Soeben gelangt zur Ausgabe:

JUBILÄUMS-JAHRGANG

Hesses Musikerkalender 1938

60. Jahrgang

3 Bände, Umfang ca. 1700 Seiten

Preis gebunden **RM 8.—**

Band 1 ist das Notizbuch auf Schreibpapier gedruckt in Leinen gebunden mit einem praktischen Kalendarium bis einschließlich Februar 1939

Band 2 und 3 sind die eigentlichen Adreßbände und enthalten in 500 Städteartikeln (mit umfangreichen Adressenverzeichnissen) alles Wissenswerte über das Musikleben nicht nur des gesamten deutschen Sprachgebiets, sondern nahezu ganz Europas.

Wer mit Musik künstlerisch u. berufl. in Beziehung steht, muß Hesses Musikerkalender zu Rate ziehen

MAX HESSES VERLAG
BERLIN - SCHÖNEBERG, HAUPTSTR. 38

GMD Heinz Dreſſel übernahm die Schirmherrſchaft über den neu gegründeten Ortsverband Lübeck des Richard Wagner-Verbandes Deutſcher Frauen und leitete das Gründungskonzert mit Werken von Wagner und Liſzt.

Die Haſſe-Geſellſchaft in Bergedorf vermittelte die Bekanntſchaft mit einer Reihe junger Künſtler: Ocke Nerong ſpielte eine eigene Klavierſonate und Helmut Paulſens Sonate für Bratſche und Klavier, Jürgen Uhde ſtellte ſich als Klavierſpieler mit Brahms' Werk 18 vor, Hanna Holtzappfel ſang Lieder des jungen Alfred Töpfer, Walter Schall (Violine), Friedrich Michalak (Cello) und Friedrich Wilh. Weinhöfer (Bratſche) ſpielten ein Streichtrio von Heinrich Sthamer.

Die Sächſiſche Staatskapelle wird unter ihrem Leiter Prof. Dr. Karl Böhm mehrere Gaſtſpiele im Reich durchführen.

Der Zwickauer Kammerchor ſang in ſeinem Herbſtkonzert im Schwanenſchloß zu Zwickau neben Brahms Otto Siegls zweites Liederwerk „Von der Liebe" für gem. Chor, Soloſopran (Ilſe Kruckhow-Donath), Violine (Fritz Demmrich), Violoncello (Kurth Donath) und Klavier.

Die zweite Sinfonie in A-dur von Richard Wetz kam in Annaberg, in Glauchau, in Liegnitz und in Oberhauſen zur Aufführung.

Hermann Grabners „Segen der Erde" wird nach ſeiner kürzlichen erfolgreichen Aufführung in Wuppertal-Elberfeld demnächſt auch in Ulm unter MD Hayn, in Benrath durch die Langefelder Singgemeinde, in Aachen unter Weinberg, in Gummersbach unter Schrader, in Langenfeld unter Otto Gödter. in München unter Fritz Büchtger, in Lippſtadt unter Franz Dietſch und in Außig und Nickolsburg zur Aufführung kommen.

Die II. Symphonie in F-dur von Walter Doſt, dem langjährigen Vorſtandsmitglied des Deutſchen Sängerbundes, kam in dieſem Sommer in Bad Tölz durch die Münchener Philharmoniker unter Leitung des Komponiſten zu einer erfolgreichen Uraufführung.

KMD Fritz Hayn ſtellte ſoeben im Auftrage der Stadt Ulm eine „Städtiſche Chorvereinigung Ulm" zuſammen, die ſich mit Hermann Grabners „Segen der Erde" der Öffentlichkeit vorſtellen wird.

Hans Pfitzners neues Duo für Violine und Cello mit Begleitung eines kleinen Orcheſters erklingt Anfang Dezember in einem Muſeumskonzert in Frankfurt a. M. unter Leitung des Komponiſten erſtmals vor der Öffentlichkeit.

Helene Fahrni-Leipzig ſang mit Begleitung von Karl Schmitt-Walter, Berlin, kürzlich in Hannover aus Hugo Wolfs „Italieniſchem Liederbuch".

Die Münchener Philharmoniker werden im neuen Jahre unter Siegmund von Hausegger Gaſtſpielreiſen nach Stuttgart und nach Öſterreich, Ungarn und Italien unternehmen.

MD Schoenpflug bringt in Frankfurt-Ginnheim „Die Hunnenſchlacht" Heinrich Zöllners heraus.

Im zweiten Mülheimer Hauptkonzert hörte man u. a. Rudi Stephans Muſik für Geige und Orcheſter und die „Muſik mit Mozart" von Philipp Jarnach.

Die neu begründete Oratorien-Vereinigung in Liegnitz ſtellte ſich mit einer Aufführung von Haydns „Schöpfung" unter Leitung von Studienrat Krauſe der Öffentlichkeit vor.

Wilhelm Weismanns Vertonung des „Weſſobrunner Gebetes" für Bariton-Solo, 7ſtimm. gem. Chor und Orgel wurde durch den Chemnitzer Lehrergeſangverein unter KM E. Seebohm aus der Taufe gehoben.

Das Wendling-Quartett vermittelte im zweiten Kammermuſikabend der Philharmoniſchen Geſellſchaft Bremen Karl Gerſtbergers Quartett c-moll erſtmals.

Der Pianiſt Winfried Wolf ſpielt den Klavierpart bei der Uraufführung ſeines neuen Klavierkonzertes Werk 9 in der Berliner Philharmonie unter GMD Carl Schuricht.

Hermann Wagners Orgelmuſik zu drei Stimmen kam unlängſt in der Kreuzkirche zu Dresden unter Herbert Collum zur Uraufführung; die Uraufführung ſeines „Luſtigen Bläſerſpiels" ſteht durch das Nürnberger Bläſerquintett bevor.

Karl Schäfers „Kantate von Arbeit und Freude" erklang ſoeben im Beiſein des Komponiſten in Oeslau.

Prof. Rudolf Volkmann brachte im zweiten akademiſchen Konzert in Jena eine neue Serenade für Kammerorcheſter des jungen Gottfried Müller „Abſchied von Innsbruck" mit dem Jenaer Symphonieorcheſter zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Fritz Reuters 1. Symphonie kam in einem Konzert der Dresdener Philharmonie zur Aufführung.

Der Verein Alt-Bonn, der ſich um die muſikgeſchichtliche Vergangenheit Bonns ſchon manche Verdienſte erworben hat, konnte auf ein 50jähriges Beſtehen zurückblicken. Der Gedenktag wurde feſtlich begangen mit einem Konzert „Bonner Komponiſten aus fünf Jahrhunderten"

Carl Rorichs Ouverture zur „Iphigenie in Aulis" und die „Tanzſzenen" kamen unter Dr. Julius Maurer in Bad Mergentheim und die Ouverture zu „Ilſe" unter KM Werner in Bad Reichenhall zur Aufführung.

KM Heinr. Weidinger gab im Rahmen der Liegnitzer Kulturwoche am 25. Oktober im Städtiſchen Konzerthaus ein Feſtkonzert, das Werke von R. E. Zingel (Vorſpiel zu einem Drama), R. Wetz (erſter Satz aus der Sinfonie Nr. 2) und

Neuigkeit!

Soeben ist erschienen:

ARISTEIDES QUINTILIANUS

VON DER MUSIK

von RUDOLF SCHÄFKE

8⁰. 380 Seiten. Preis broschiert RM 10.—, gebunden Leinen RM 12.50

Rudolf Schäfke, der Verfasser der im gleichen Verlage erschienenen »Geschichte der Musikästhetik«, wählt hier den bedeutendsten unter den überkommenen griechischen Musikschriftstellern, Aristeides Quintilianus, zum Gegenstand seines musikwissenschaftlichen Forschens. Aristeides Quintilianus hat uns das einzige authentische, noch aus der lebendigen antiken Kultur heraus geschaffene und überragende Lehrbuch sämtlicher musikalischen Teilbezirke geschenkt. Die Forschung wird zu allen Zeiten und in allen Ländern gezwungen sein, ihre Einzeluntersuchungen an dieser Gesamtdarstellung zu messen. Und dem geistig interessierten Laien bietet nur das Aristeides Musikbuch Gelegenheit, das weitverzweigte Gebiet der griechischen Musik von ihrer Ganzheit und Einheit aus zu erfassen.

Um seine kritische Herausgabe mühten sich sowohl in Deutschland wie in Frankreich mehrere Forschergenerationen vergeblich. Die vorliegende deutsche Ausgabe Rudolf Schäfkes will das wertvolle Werk weiten Kreisen zugänglich machen, zumal wir heute die innigen Zusammenhänge zwischen bestem griechischen und nordischen Denken sehen. Sie bringt ferner außer einem kritischen Apparat, den die längst vergriffene griechische Textausgabe A. Jahns (Berlin 1882) vermissen ließ, eine Wiederherstellung der wichtigen, aber umstrittenen und unverstandenen Harmonik.

Die erste, kleinere Hälfte des Buches enthält eine Abhandlung, in der Schäfke Leben, Wert und Nachwirken des Aristeides beleuchtet und anhand der Zergliederung des Werkes sich über alle bedeutenden Fragen der antiken Musik verbreitet. Insbesondere wird darin die bisher unbeachtete Musikerschule des Atheners Damon zum ersten Male herausgehoben und das System der griechischen Musikerziehung aus den originalen Quellen entfaltet.

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

VON DEUTSCHER MUSIK BAND 59

Cosima Wagner

Briefe an Ludwig Schemann

84 Seiten mit 1 Bild und 1 Faksimile

Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

Das schönste Geschenk zum bevorstehenden 100. Geburtstag der Bayreuther Meisterin!

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

einen Liederzyklus für Bariton und Orchester von Waldemar Wendland brachte. Den zweiten Teil des Konzertes leitete Armin Haag, der seine Kantate „Schlesierland" für Männerchor, Baritonsolo, Orchester mit verbindenden Worten zur Liegnitzer Erstaufführung bot. Den Chor stellte das 100 Stimmen starke Männergesangsquartett Liegnitz, Solist war Gerhard Arlt, die Sprecherin Dorrit Pflug, während das Städtische Orchester Liegnitz die orchestrale Untermalung übernommen hatte. Der Beifall war stürmisch.

Hans Chemin-Petit leitete als Gastdirigent das 2. Volkskonzert des Reichssenders Hamburg. Das Programm enthielt u. a. die Konzerturaufführung einer Suite von Paul Juon.

Der junge Stralsunder Pianist Gerd Sannemüller hatte in Gemeinschaft mit seinem Lehrer, Prof. Julius Dahlke, mit der Aufführung des F-dur-Konzerts für zwei Klaviere von Mozart unter Leitung von KM Kojetinsky bei Publikum und Presse starken Erfolg.

Kurt Atterbergs neues Orchesterwerk „Ballade und Passacaglia" hatte bei der Uraufführung in Stockholm (Leitung Dr. Eugen Ormandy) einen durchschlagenden Erfolg. Weitere Aufführungen wurden sofort abgeschlossen für Baden-Baden, Bergen, Göteborg, Helsingfors, Kopenhagen, Krefeld, Schwerin sowie die Sender von Kopenhagen und Stockholm.

Das Heidelberger Bach-Quartett (Hans Bender, Violine; Hermann Otto, Bratsche; Adam Rettig, Tenorgeige; Willi Kaufmann, Violoncello) spielte in der Aula der Neuen Universität, Heidelberg, in einer von der Deutschen Arbeitsfront, NSG „Kraft durch Freude" veranstalteten „Feierlichen Abendmusik" Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" nach der Bearbeitung von Hans Bender. Einführende Worte sprach Dr. Friedrich Eckart, Mannheim, und Prof. Dr. Meinhard Poppen spielte die Orgel.

Irmgard Grippain-Gorges brachte, im Verein mit Ina Krieger, das Konzert für zwei Klaviere von Cesar Bresgen im Reichssender Hamburg sowie in einem Konzert der NS-Frauenschaft im großen Saal der Musikhalle mit bestem Erfolge zu Gehör.

Wilhelm Jergers „Partita" für Orchester gelangte unlängst im Reichssender Stuttgart (mit Übertragung auf sieben andere Sender), im Wiener Rundfunk und im Radio Straßburg zu erfolgreicher Wiedergabe. Weitere Aufführungen des Werkes sind in Berlin, Göteborg und Leipzig vorgesehen.

Werner Trenkner hat ein „Kleine Festmusik" für Orchester vollendet, die im Dezember zur Uraufführung gelangen wird. Seine „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" kamen in diesem Jahr in Annaberg, Augsburg, Berlin, Breslau, Danzig, Dessau, Dresden, Erfurt, Frankfurt a. d. Oder, Heidelberg, Karlsruhe, Köln, Mannheim und Oldenburg zu Gehör.

Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde" wurde bereits von 32 Städten zur Aufführung angenommen; es dürfte damit das meistaufgeführte große Chorwerk des zeitgenössischen deutschen Musikschaffens sein.

Aufführungen der durch Geheimrat Sandberger wiederaufgefundenen Werke Haydns sind für die kommende Spielzeit vorgesehen in: Augsburg (Städt. Kulturamt, Dirigent Geh.-Rat Dr. Sandberger), Berlin (Staatliche Hochschule für Musik, Direktor Dr. Stein), Breslau (Landesmusikschule, Operndirektor Rau), Kassel (Städt. Kulturamt), Köln (Kammermusikvereinigung Schulze-Priska), Münster (Städt. Kulturamt, GMD Rosbaud), Kempten (Orchesterverein, Geh.-Rat Dr. Sandberger und KM Dr. Lehrndorfer), Prag (Rundfunk), Regensburg (Kirchenmusikschule, Prof. Dr. Schrems und Geh.-Rat Dr. Sandberger), Wiesbaden (Deutsches Theater, GMD Fischer), Wien (Rundfunk, Prof. Kabasta), London (British Broadcasting Corporation).

In Leipzig fand ein Zöllner-Konzert statt, in dessen erstem Teil a cappella-Chöre von Carl Zöllner gesungen wurden, und in dessen zweitem Teil Heinrich Zöllners Chor- und Orchesterwerk „Columbus" durch die Leipziger „Concordia" unter Arno Piltzing zur Aufführung kam.

Karl Schönemanns „Fröhliche Musik für Orchester" Werk 12 gelangte Ende September in Erfurt im Rahmen der Gaukulturwoche unter der Leitung von GMD Franz Jung zur Uraufführung. Seine „Ernsten und heiteren Weisen" Werk 18 erklangen in einem Nachmittagskonzert, von der Waldenburger Bergkapelle unter MD Max Kaden gespielt, in Bad Salzbrunn.

Von Hans Kummer-Worms gelangten im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg eine norddeutsche Liedergruppe für Sopran und „Eine Hand voll Feldblumen", Charakterstücke für Oboe und Klavier zur Aufführung.

Flensburg bereitet eine Aufführung von Heinrich Kaminskis „Magnificat" vor.

Wilhelm Jerger's „Sinfonische Variationen über ein Choralthema", die von Oswald Kabasta uraufgeführt wurden und auch beim diesjährigen Internationalen Brucknerfest in Linz erklangen, erlebten ihre reichsdeutsche Erstaufführung durch GMD von Karajan in Aachen. Vor kurzem fand auch die Budapester Erstaufführung statt, sowie die deutsche Rundfunkerstaufführung durch Dr. Buschkötter in Stuttgart. Im Dezember kommt das Werk in Cansas City und Chicago (USA) durch Karl Krüger zur amerikanischen Erstaufführung, der es im März 1938 auch in einem außerordentlichen Konzert der Wiener Philharmoniker bringen wird.

Prof. Richard Trunk hat ein neues Chorwerk „Gott im All", ein Triptychon für Männerchor,

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgaben

in eleganten Einbänden, mit Heliogravüren der Komponisten für den Weihnachtstisch eines jeden Musikfreundes

Liebhaberausgaben auf Bütten in Ganzleder handgebunden:

	M.
Beethoven, Fidelio	30.—
Strauß, Heldenleben	25.—
— **Alpensymphonie**	25.—

Ganzleinenbände:

	M.
Bach, Johannes-Passion. (Schering)	6.—
— **Matthäus-Passion.** (G. Schumann)	8.—
— **Die hohe Messe in H moll.** (Volbach)	8.—
— **Weihnachtsoratorium.** (Schering)	6.—
Beethoven, Fidelio	12.—
— **Missa solemnis**	7.—
Brahms, Ein deutsches Requiem	6.—
Bruckner, Große Messe No. 3 F m	6.—
Gluck, Iphigenie a. Tauris. (H. Abert)	8.—
Händel, Der Messias. (Volbach)	8.—
Haydn, Die Schöpfung	8.—
Humperdinck, Hänsel und Gretel	17.—
Mozart, Zauberflöte. (H. Abert)	8.—
— **Figaros Hochzeit.** (H. Abert)	14.—
— **Requiem.** (Blume)	5.—
— **Don Giovanni.** (Einstein)	14.—
Schubert, Messe No. 5, As dur	7.—
— **Messe No. 6, Es dur**	7.—
Schütz, 6 biblische Historien	7.—
Verdi, Requiem	6.—
Wagner, Rienzi	24.—
— **Der fliegende Holländer**	18.—
— **Tannhäuser** (Mit Varianten der Pariser Ausgabe)	18.—
— **Lohengrin**	14.—
— **Tristan und Isolde**	14.—
— **Die Meistersinger von Nürnberg**	24.—
— **Rheingold**	17.—
— **Die Walküre**	17.—
— **Siegfried**	17.—
— **Götterdämmerung**	22.—
— **Parsifal**	17.—
Weber, Freischütz. (H. Abert)	8.—

Halblederbände:

	M.
Bach, 6 Brandenburgische Konzerte	8.—
— **7 Konzerte für 1, 2, 3 u. 4 Cembali** (Klaviere)	10.—
Beethoven, 9 Symphonien. 3 Bände	
Band I No. 1—4	9.—
Band II No. 5—7, Band III No. 8—9 à	9.—
— **Ouverturen.**	
Band I. Leonore I—III. Fidelio. Mit Vorwort von Wilh. Altmann	8.—
Band II. Geschöpfe des Prometheus. Coriolan. Egmont. Ruinen von Athen. Namensfeier. König Stephan. Weihe des Hauses	10.—
— **5 Klavier-Konzerte**	12.—
— **17 Streich-Quartette.** (W. Altmann)	14.—
Berlioz, Phantastische Symphonie und Harold in Italien	9.—
— **Romeo und Julia**	8.—
— **Sieben Ouverturen.** Waverley. Vehmrichter. König Lear. Der Römische Karneval. Der Corsar. Benvenuto Cellini. Beatrice und Benedict	10.—
Borodin, 3 Symphonien	10.—
Brahms, 4 Symphonien	11.—
— **2 Klavierkonzerte.** No. 1, D moll. No. 2, B dur	8.—
— **Kammermusik.**	
Band I (ohne Klavier)	11.—
Band II (mit Klavier)	11.—
Bruckner, 9 Symphonien. 3 Bände à	10.—
Dvorák, 7 Streichquartette	11.—
Händel, 12 Große Konzerte für Streich-Instrumente. (G. Schumann)	12.—
Haydn, 24 Symphonien. 4 Bände à	10.—
— **83 Streichquartette.**	
Band I. (Op. 1, 2, 3, 9, 17)	15.—
Band II. (Op. 20, 33, 42, 50, 51, 54)	15.—
Band III. (Op. 55, 64, 71, 74, 76, 77, 103)	15.—
Liszt, 12 Symphonische Dichtungen.	
Band I. Bergsymphonie. Tasso. Les Préludes. Orpheus	9.—
Band II. Prometheus. Mazeppa. Festklänge. Heldenklage	9.—
Band III. Hungaria. Hamlet. Hunnenschlacht. Die Ideale	9.—
— **2 Klavier-Konzerte.** No. 1, Es dur. No. 2, A dur	7.—
Mozart, 6 Symphonien. D dur [385], C dur [425], D dur [504], Es dur [543], G moll [550], C dur [551]	11.—
— **7 Ouverturen.** Idomeneus. Entführung. Figaros Hochzeit. Don Juan. Cosi fan tutte. Zauberflöte. Titus	7.—
— **11 Klavier-Konzerte.** 2 Bände à	11.—
— **10 berühmte Streichquartette,** 6 Streich-Quintette und Klarinetten-Quintett	12.—
Schubert, 8 Symphonien. Band I (1—5)	10.—
Band II (6—8)	9.—
— **9 Streich-Quartette,** 2 Klavier-Trios, Streich-Quintett, Klavier-Quintett und -Oktett	14.—
Schumann, 4 Symphonien. 2 Bände à	7.—
— **3 Streich-Quartette,** 4 Klavier-Trios, Klavier-Quartett und Quintett	6.—
Smetana, Mein Vaterland. No 1. Vysehrad. No. 2. Moldau. No. 3. Sarka. No. 4. Aus Böhmens Hain und Flur. No. 5. Tabor. No. 6. Blanik	12.—
Spohr, 4 Doppel-Quartette, Nonett für Streich- u. Blas-Instrumente und **Oktett** für Streich- u. Blas-Instr.	10.—
Tschaikowsky, 3 Symphonien. No. 4. F moll. No. 5. E moll. No. 6. H moll. (Pathétique)	10.—
Volkmann, 2 Klavier-Trios (Op. 3, 5) u. **5 Streich-Quartette** (Op. 14, 34, 35, 37, 43)	7.—
Wagner, Sieben Ouverturen und Vorspiele. Rienzi. Der fliegende Holländer. Tannhäuser. Lohengrin (1. u. 3. Akt). Tristan u. Isolde. Die Meistersinger von Nürnberg. Parsifal	9.—
Weber, 6 Ouverturen. Freischütz. Oberon. Beherrscher der Geister. Preziosa. Jubel-Ouvert. Euryanthe	8.—

Verzeichnisse:

Thematisches Verzeichnis, enthaltend die Anfangs-Themen sämtlicher Werke der Sammlung (Neue Ausg. Herbst 1937) M. —.50
Nach Komponisten geordnetes Verzeichnis
Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe und Musikplatten. Eine Zusammenstellung der Studienpartituren, zu denen partiturgetreue Musikplatten erschienen sind, *sind in allen Musikalienhandlungen zu haben*

ERNST EULENBURG, LEIPZIG C1

nach Gedichten von Fritz Diettrich vollendet, das am 11. Dezember im 1. Konzert des Kölner Männergesangvereins in Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung gelangt.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Rich. Strauß hat seine neue Oper „Daphne" nach dem Textbuch von Joseph Gregor soeben vollendet.

Hermann Erdlen schreibt ein Deutsches Helden-Requiem für Chor und Orchester, das zum Volkstrauertag im Februar 1938 erscheint.

Casimir von Paszthory arbeitet soeben an einem Ballett nach einem Märchenstoff.

Karl Höller hat ein Violinkonzert und ein Streichquartett beendet.

VERSCHIEDENES

Die älteste Orgel der Gotik in der Nürnberger Sebalduskirche wurde unter Mitwirkung des Landesamtes für Denkmalspflege in München unter der Leitung des Orgelbausachverständigen Johannes Mehl wiederhergestellt.

Der „Tag der deutschen Hausmusik" erfuhr in Hannover eine wertvolle Förderung durch eine Ausstellung der musikalischen Schätze der Hannoverschen Stadtbücherei, die Prof. Dr. Th. W. Werner in unermüdlicher Vorarbeit gesichtet hatte und die nunmehr mit dieser Ausstellung zugleich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. In einem begleitenden Vortrag gab Prof. Dr. Werner zunächst einen kurzen Überblick über die Musikgeschichte Hannovers, deren reiche Schätze zu der heute sichtbaren Sammlung geführt haben, die nur von wenigen anderen Sammlungen dieser Art übertroffen werden kann.

Die Charlottenburger Musikbücherei veranstaltete anläßlich ihres 25jährigen Bestehens in der Zeit vom 15.—20. November eine Hausmusikwoche, die neben drei Veranstaltungen mit den Themen „Klassik", „Aus der Arbeit eines Musizierkreises" und „Zeitgenössische Hausmusik" eine Ausstellung von Werken, die sich für Hausmusik besonders eignen, zeigte. Mit dieser Ausstellung wird auch gleichzeitig eine Schau von alten Instrumenten gezeigt, die hiefür von Hausmusikfreunden zur Verfügung gestellt werden.

Auf Anregung der Reichsmusikkammer erscheint künftig als Ausgabe B des „Führers durch die Konzertsäle Berlins" monatlich ein „Konzertführer der großen Städte", der die wichtigsten Konzertaufführungen des Reiches erfassen soll.

Das Musikhistorische Museum zu Stockholm zeigt soeben eine Gluck-Ausstellung, umfassend zahlreiche Bühnenbilder zu den Werken des Meisters und seiner Zeitgenossen, Erinnerungsmedaillen u. ä.

Der Musikreferent der Reichsstudentenschaft Wolf Schroth sprach in der Hochschule für Musik zu Weimar über die Aufgaben des Musikstudenten in unserer Zeit.

Dank einer Beihilfe des Führers wird das Nietzsche-Archiv in Weimar nunmehr die bereits seit langem geplante Erweiterung durchführen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Königsberg feierte den Gluck-Gedenktag mit einer Aufführung seiner Oper „Orpheus und Eurydike" unter Leitung von Wolfgang Brückner. Am Reichssender Berlin kamen unter der Leitung von Heinrich Steiner Instrumentalwerke und Arien des Meisters zur Aufführung. Im Reichssender Stuttgart hörte man sein „De profundis" für gem. Chor, Orchester und Orgel, die Triosonate F-dur und mehrere Lieder und Arien.

Dem 65jährigen Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe widmete der Reichssender München eine Sonderstunde, bei der der Dirigent (durch Wiedergabe verschiedener Aufführungen unter seinem Stabe) und der Kämpfer für die deutsche Musik (durch Vorlesung aus seinen Schriften) zum Hörer sprach.

Walter Niemann (Leipzig) spielte mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken in den Reichssendern Stuttgart (Der Orchideengarten), Königsberg (Rokoko- und Spitzweg-Suiten), Frankfurt (Kleine Variationen über eine alt-irische Volksweise, Das Haus zur goldenen Waage, Musik für ein altes Schlößchen, Rokoko-Ballettsuite).

Im Reichssender Berlin spielte das Strub-Quartett Mozarts Streichquintett in g-moll unter Mitwirkung eines 2. Bratschisten.

Dem 65jährigen Siegmund von Hausegger widmete der Reichssender Berlin kürzlich noch ein eigenes Konzert, in dem seine drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen für Alt, Bratsche und Klavier durch Ludmilla Schirmer und Wilhelm Brückner-Rüggeberg vermittelt wurden.

Alfred Sittard spielte über den Deutschlandsender an der Orgel der alten Garnisonskirche in Berlin Werke von Bach und Reger.

Der Reichssender Stuttgart machte kürzlich mit Liedern von Trunk, Joseph Haas und Julius Weismann bekannt. In der gleichen Sendung hörte man R. Peters' „Fantasie gis-moll" und Hugo Herrmanns „Dorische Toccata".

Im Reichssender Hamburg kam unlängst Felix Woyrschs Violinkonzert (Skaldische Rhapsodie, Werk 50) zur Aufführung. Die Sendung wurde auf alle deutschen Reichssender übertragen.

Casimir von Paszthorys Werke erschienen auch in den vergangenen Wochen wiederholt in den Programmen der Sender. So kam im Berliner Kurzwellensender unter Leitung des Kom-

NEUIGKEIT!

Soeben ist erschienen:

Geschichte der Staatsoper Berlin

von J. Kapp

mit einem Vorwort des Herrn Ministerpräsidenten Generaloberst

Hermann Göring

Format Din A 4 (30×21 cm) 252 Seiten auf Kunstdruckpapier mit 500 Abbildungen
gebunden in blaues Ganzleinen mit Silberaufdruck

RM 15.—

Die Berliner Staatsoper sieht heute auf eine fast zweihundertjährige Geschichte zurück. Entstanden aus dem Jugendtraum des Großen Königs, sah sie nach glanzvoller Herrschaft der italienischen Prunkoper die erbitterten Kämpfe um die Entstehung einer nationalen deutschen Opernkunst, die schließlich in Webers „Freischütz", der denkwürdigsten Berliner Uraufführung, den Sieg errang. Alle Höhen und Tiefen des deutschen Kulturlebens spiegeln sich in der Geschichte dieses Kunsttempels. Hier feierten die großen Gesangsvirtuosen Botho von Hülsens ihre Triumpfe, hier wurden die entscheidenden Kämpfe um das Musikdrama Richard Wagners ausgefochten, hier berauschte die Hofoper Wilhelms II. mit ihrem äußerlichen Glanz, hier versuchten in der Nachkriegszeit die Neutöner vergebens mit atonalen Erzeugnissen Fuß zu fassen, hier begann schließlich die glanzvolle Wiedergeburt deutscher Opernkunst, als der preußische Ministerpräsident Hermann Göring sich persönlich für die Erhaltung u. Förderung der Staatstheater einsetzte. Die ganzen wechselvollen Geschehnisse ziehen in dieser Geschichte der Staatsoper an dem Leser vorüber. Aber nicht als trockene Historie, sondern lebendig gestaltet und durch **kostbaren Bildschmuck** gestützt. Über 500 Abbildungen, z. T. sehr seltene Stücke aus dem Staatsopernarchiv, lassen die großen Opernabende vor den Augen des Lesers neu aufleben. Alle denkwürdigen Ereignisse des Berliner Opernspielplans von **1786 bis zum Herbst 1937** sind hier im Bilde vereint.

*

Da die Geschichte der Berliner Staatsoper nicht nur auf den engen Berliner Raum beschränkt ist, sondern überhaupt einen Großteil deutscher Kultur umfaßt, muß dieses Werk mit seinen 500 Illustrationen **jedem Freunde deutscher Kultur** hoch willkommen sein.

Max Hesses Verlag / Berlin-Schöneberg 1

poniſten ſeine im Auftrag des Senders geſchriebene „Muſik für kleines Orcheſter“ zu Anderſens „Die wilden Schwäne“ zur Uraufführung. Im Oktober ſpielte er im Radio Budapeſt ſeine neue Cello-Sonate. Der Reichsſender Breslau bringt demnächſt eine Paſzthory-Stunde, bei der Orcheſterwerke zur Aufführung kommen. Sein Thyl Uilenſpiegel wird im Reichsſender Königsberg zur Aufführung kommen.

Erich Rhodes Klavierhumoresken erlebten ihre Aufführung durch Wilhelmina Holzinger-Rauh im Deutſchlandſender und Reichsſender München. Willy Böhm brachte die Uraufführung ſeiner Orcheſterſerenade. Zwei Teile der „Fränkiſchen Suite“ („Geſangſtück“ und „Ausklang“) wurden in Sondershauſen (Loh-Konzert) uraufgeführt und erklangen ſpäterhin in Bad Salzbrunn und Göhren auf Rügen. Die Fürther Kammermuſikvereinigung brachte die Uraufführung eines Klavierquintetts.

Richard Gablers „Oſtmark-Legenden“ für großes Orcheſter erklangen im Deutſchen Kurzwellenſender, ſein „Walzer“ für kleines Funkorcheſter im Reichsſender München.

Der Reichsſender Breslau übertrug aus dem Konzerthaus in Liegnitz eine Kantate von Armin Haag „Schleſierland“ für Männerchor, Baritonſolo, Sprecher und Orcheſter. Chöre: Das Männergeſangsquartett Liegnitz, Soliſt Gerh. Arlt, Sprecherin: Dorrit Pflug, Orcheſter: das ſtädtiſche Orcheſter Liegnitz, Leitung: der Komponiſt.

Ein neues Klavierwerk von Carl Rorich „Geſtalten“ op. 91 (Till Eulenſpiegel — Don Quichotte — Der Eremit — Kolombine — Medea) gelangte bis jetzt im Reichsſender München (Uraufführung), Deutſchlandſender Berlin, Reichsſender Hamburg, Breslau, Stuttgart und Leipzig ganz oder teilweiſe durch die Rundfunkpianiſtin Wilhelmine Holzinger-Rauch zur Aufführung.

Joſeph Suders Kammerſinfonie kam im Deutſchen Kurzwellenſender durch KM Riſtenpart zur Aufführung. Der Königsberger Sender bringt Suders „Ballettmuſik“, der Reichsſender Breslau ſein neues Klavierkonzert, während am Reichsſender München „Lieder“ zur Aufführung kamen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Carl Schuricht leitet Anfang des kommenden Jahres ein Konzert des Auguſteum-Orcheſters in Rom.

GMD Carl Elmendorff-Mannheim wurde wiederum zu verſchiedenen Dirigentengaſtſpielen ins Ausland eingeladen, ſo nach Trieſt, wo er die „Missa solemnis“, und nach Cannes und Marſeille, wo er „Triſtan und Iſolde“ und den „Siegfried“ dirigieren wird.

Prof. Winfried Wolf kehrte ſoeben von erfolgreichen Konzertreiſen nach Frankreich (Paris) und Polen (Lodz und Bromberg) zurück. Der Künſtler wird im Laufe des Winters in den wichtigſten deutſchen Muſikſtädten konzertieren.

Der deutſche Chopin-Spieler Johannes Strauß wird in dieſem Winter in Skandinavien, Jugoſlavien, Rumänien und Griechenland ſpielen.

Aus Rom kommt die Nachricht, daß für die nächſtjährigen Florentiner Muſikfeſtwochen auch Gaſtſpiele der Berliner Staatsoper und des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters vorgeſehen ſind. Als aufzuführende Werke werden die „Walküre“ und die „Missa solemnis“ genannt.

Wilhelm Backhaus ſpielte im Mailänder „Theater des Volkes“ Werke von Schubert, Beethoven, Brahms und Chopin und wurde von der zahlreichen Zuhörerſchaft ſtark gefeiert.

Zum erſten Mal wird Siegfried Wagners „Schwarzſchwanenreich“ im Ausland geſpielt: Anfang Dezember im königlichen Opernhaus Antwerpen. Die Soliſten ſtellt das Opernhaus Köln und das Nationaltheater Mannheim, welch letzteres auch zugleich ſeinen Opernchor entſendet. Die Bühnenbilder ſind nach Entwürfen von Wieland Wagner, die Inſzenierung beſorgt Generalintendant Spring, die muſikaliſche Leitung liegt bei GMD Carl Elmendorff. Frau Winifred Wagner hat ihr Erſcheinen zu dieſer feſtlichen Aufführung zugeſagt.

Prof. Hanns Schindler-Würzburg iſt eben von ſeiner 7. Konzert- und Vortragsreiſe aus Schweden zurückgekehrt. Bei 6 Konzerten, darunter in Stockholm, wirkte er als Orgelſoliſt des Dresdener Kreuzchores mit, der ſich gerade auf einer Skandinavien-Reiſe befand. Einer muſikaliſchen Feierſtunde in Stockholm wohnte der Reichsſtatthalter Ritter von Epp neben dem deutſchen Geſandten Prinz zu Wied bei.

Kammerſängerin Luiſe Willer von der Staatsoper München wurde für die nächſtjährigen Wagner-Feſtſpiele in Florenz verpflichtet.

Ein von Karl Hermann Pillney bearbeitetes Harfenkonzert nach Dittersdorf gelangte in London in einem Fernſehkonzerte der British Broadcasting Corporation zur erfolgreichen Erſtaufführung. Weitere Aufführungen fanden ſtatt in Warſchau, San Francisco und Winterthur.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 3. Vj. 1937: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Namen-Verzeichnis zum 104. Jahrgang 1937

1. und 2. Halbjahresband

Zuſammengeſtellt von Edith Stege, Berlin und Dr. Johannes Maier, Regensburg.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch Schrägdruck der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.



Roman der deutschen Oper
von
Anna Charlotte Wutzky

365 S., Ballonleinen Mk. 4.80.

Band 2 der Sammlung „Musikalische Romane und Novellen".

„Dieser Roman über ein Kunstwerk ist selbst zu einem kleinen Kunstwerk geworden: er kann vielen Menschen das Verstehen für deutsche Art, für Freud und Leid eines großen, schaffenden, vom Dämon getriebenen Menschen weiten."

Dr. Hans Költzsch in der National-Zeitung, Essen.

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen 2.50
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . 2.50
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . 3.—
4. August Weweler: Ave Musica! . . 3.—
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst . . . . 4.—
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 4.—
7. Bruno Schuhmann: Musik u. Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Steinitzer, Stephani, Storck u. a. . 4.—
8. Arthur Seidl: Straußiana . . . 3.50
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch 2.50
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze 3.—
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke . . . . 4.—
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge . . . . 5.—
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte . . . . 4.—
14. Theodor Uhlig: Musikalische Schriften . . . . 5.—
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (i. Vorb.)
17. C. M. v. Weber: Ausgewählte Schriften 5.—
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 1 . 6.—
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 2 . 6.—
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 3.50
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . 3.50
22. Alfred Heller: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . 3.—
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 1 . . . . . 5.—
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 2 . . . . . 5.—
25. Otto Nicolai: Tagebücher . . . . 5.—
26. Joh. Seb. Bach: Gesammelte Briefe . 3.50
30. Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik . . . . 4.—
31. Hans von Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik“, „Flauto solo“ u. a.) . . . . 4.—
32. Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke . . . . 4.—
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . 3.50
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf . . . . 3.—
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien 3.50
36. August Göllerich: Anton Bruckner Band 1 . . . . 5.—
37. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 2
    1. Teil: Textband . . . . 6.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
38. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 3
    1. Teil: Textband . . . . 13.—
    2. Teil: Notenband . . . . 11.—
39. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 4
    1. Teil: Text mit Noten . . . . 13.—
    2. Teil: Text mit Noten . . . . 13.—
    3. Teil: Text mit Noten . . . . 13.—
    4. Teil: Text mit Registern u. Stammtafel . 5.—
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik 3.50
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten . . . . 3.—
42. Helene Raff: Joachim Raff . . . . 5.—
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 5.—
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen 3.50
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften . . . . 7.—
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 1 . . . . 5.—
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 2 . . . . 5.—
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang . 3.—
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 3.50
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman 3.50
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus 3.50
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 3.—
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf . . . . 3.—
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker . . . . 4.—
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge . . . . 5.—
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in 5 Novellen 3.50
57. Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade . . . . 4.—
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . 3.50
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner . . . . 7.—
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch . . . . 6.—

*

Almanache der Deutschen Musikbücherei

1. Almanach auf das Jahr 1921 . . . . 2.—
2. Almanach auf das Jahr 1922 . . . . . 2.—
3. Almanach auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama n. Richard Wagner“ . . . . 2.—
4. Almanach auf das Jahr 1924/25: „Die deutsche romantische Oper“ 4.—
5. Almanach auf das Jahr 1926: „Wiener Musik“ . . . . 7.—
6. Beethoven-Almanach auf das Jahr 1927 . . . . 7.—

Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG



Joseph Haydn

Nach einem Stich von A. Chaponnier



Franz Schubert

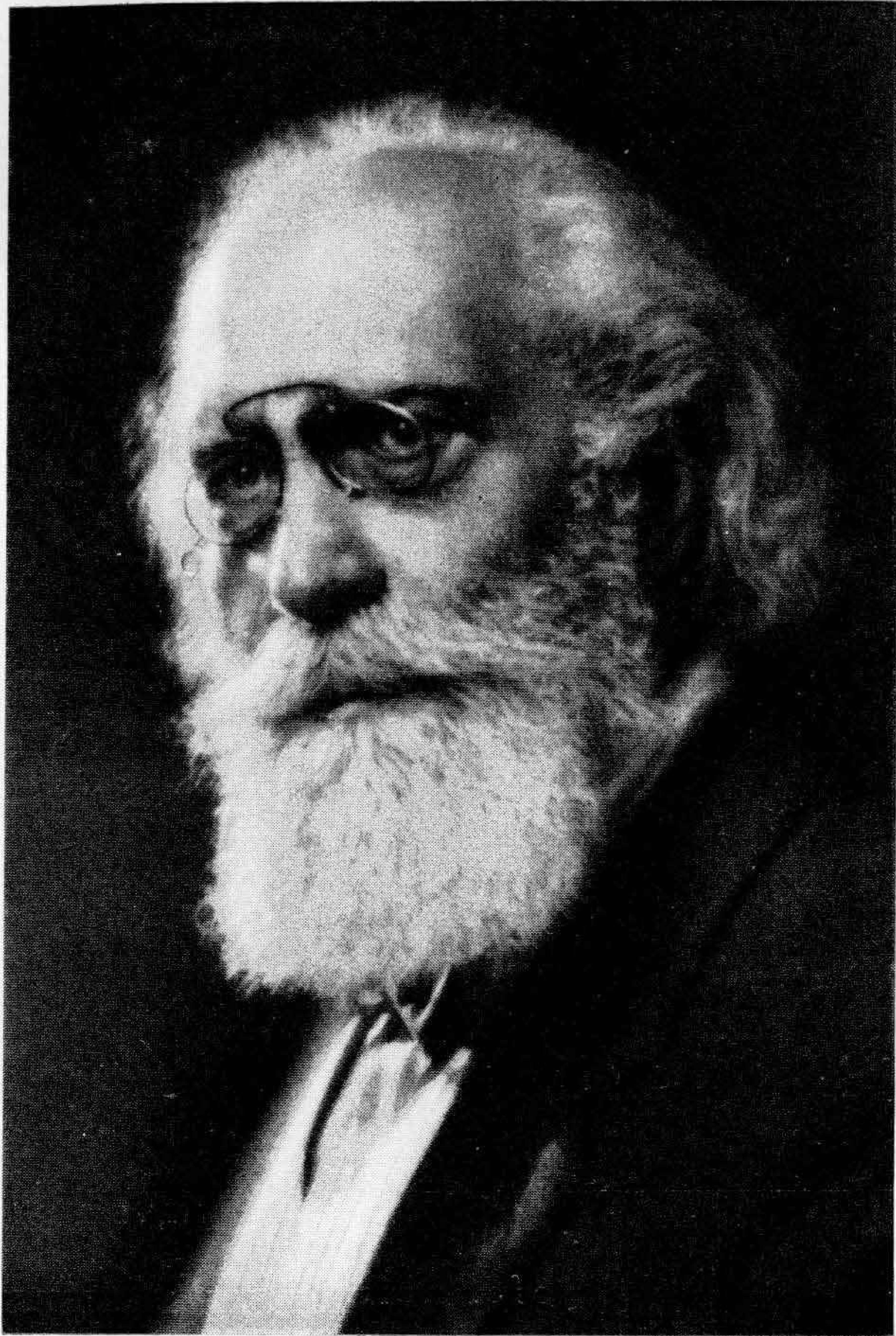


W. A. Mozart



Anton Bruckner

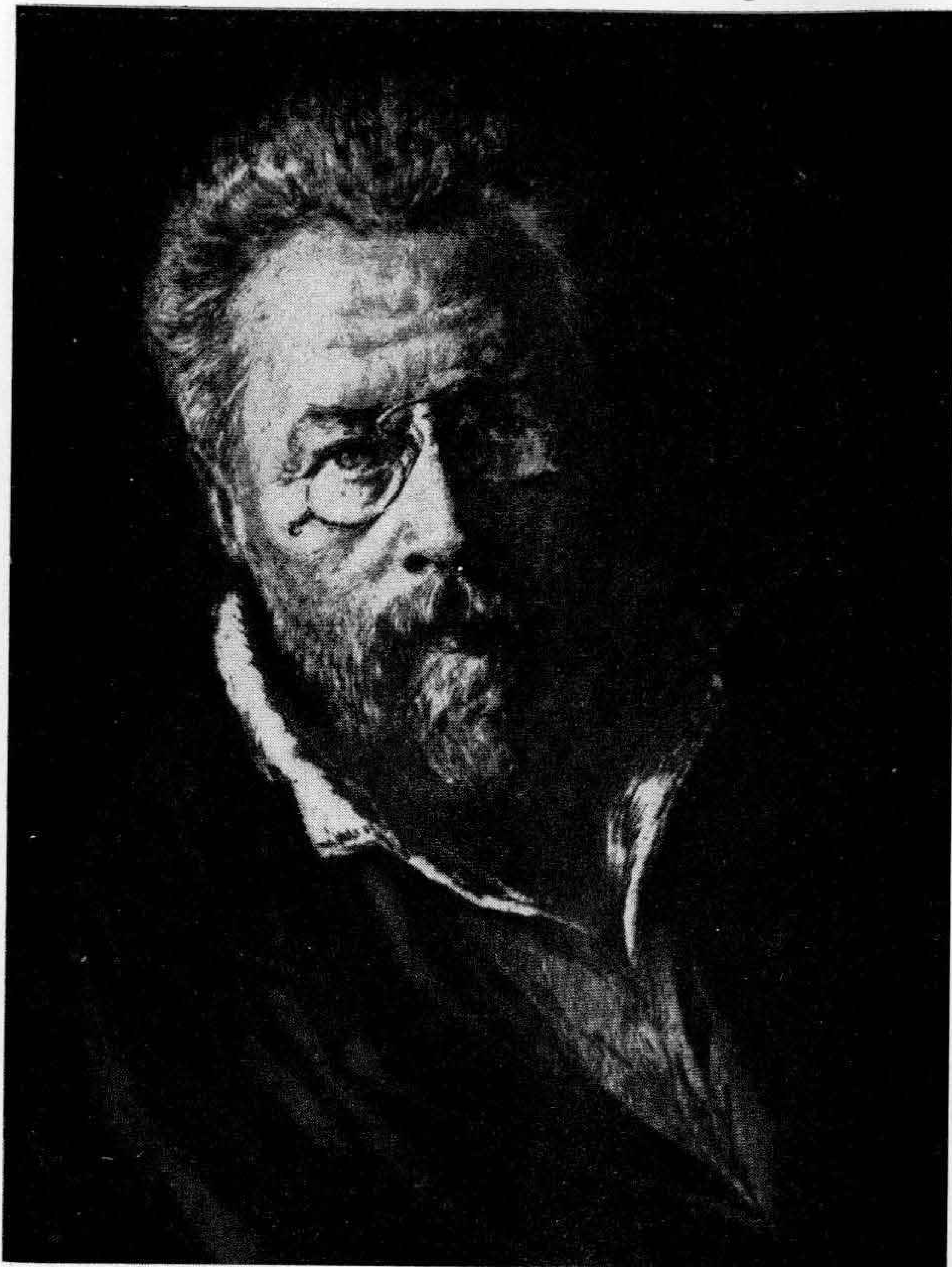
„Josef Haydn" mit Genehmigung der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek, die übrigen Bilder aus dem Archiv der ZFM



Aufnahme Fayer, Wien

Wilhelm Kienzl

Geb. am 17. Januar 1857



Archiv Boſſe-Verlag

Joſef Reiter

Nach einer Radierung von Karl Alois Burkhart

Geb. am 19. Januar 1862



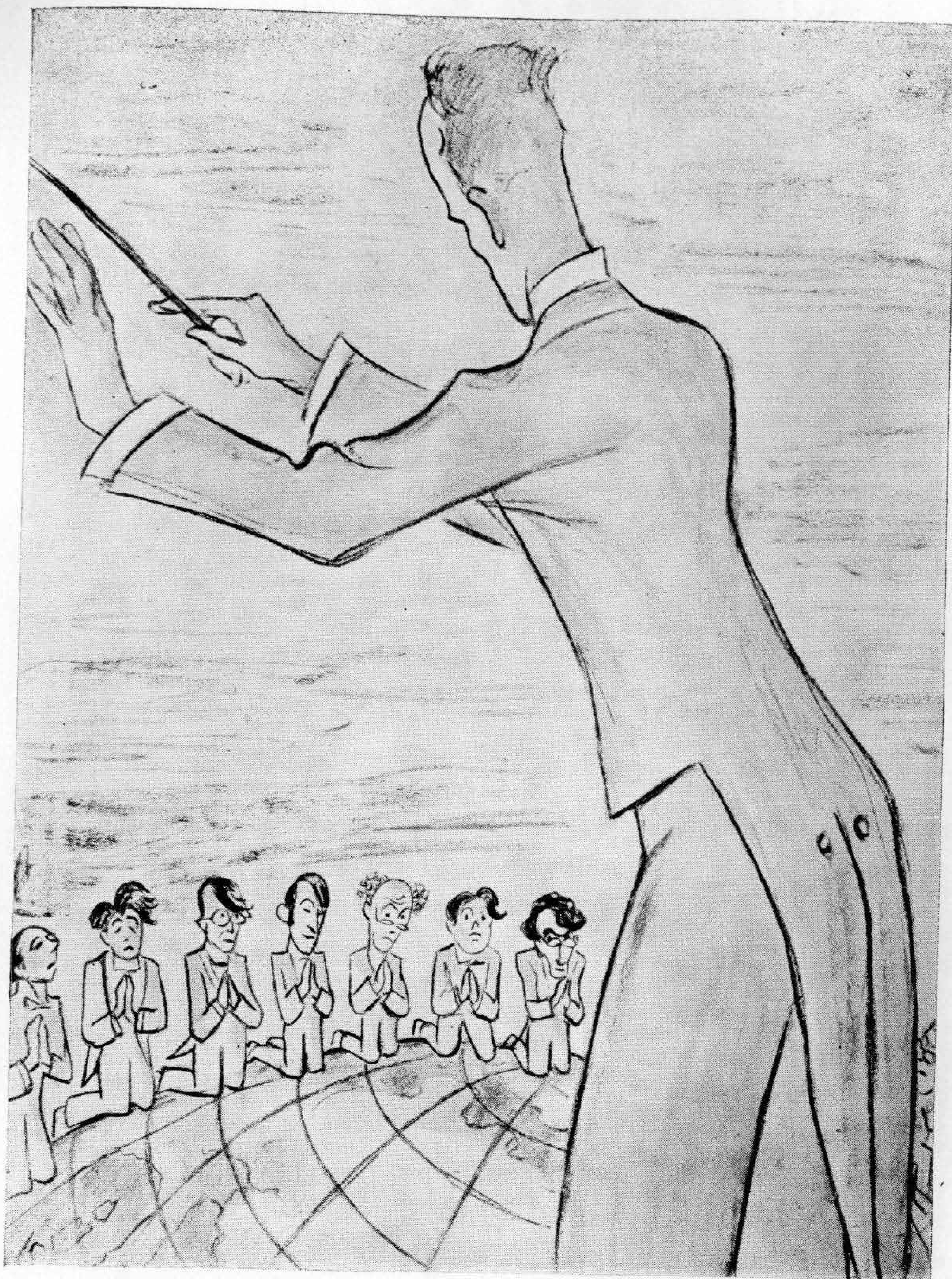
Aufnahme Traub, Salzburg

Friedrich Frischenschlager



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Johann Nepomuk David



Wilhelm Furtwängler

Karikatur von Lino Salini

Zu dem Aufsatz von Robert Pessenlehner, „Humor in der Musik“



Die elektrische Hinrichtung
durch den musikalischen Scharfrichter

Karikatur von F. Lüttner

(„Richard Strauß, Elektra“)

Zu dem Aufsatz von Robert Pessenlehner, „Humor in der Musik“



Franz Völker als Siegmund

Karikatur von Lino Salini



Alfred Hoehn als Klavierlöwe

Karikatur von Lino Salini

Zu dem Aufsatz von Robert Pessenlehner, „Humor in der Musik“



Aufnahme: P. J. Hoffmann

Reichsminister Dr. Joseph Goebbels



Johann Mattheson

1681—1764





Joh. Friedr. Reichardt

1752—1814

Joh. Adam Hiller

1728—1804

Die ersten deutschen Musikkritiker

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik“)



E. T. A. Hoffmann
1776—1822



Joh. Friedrich Rochlitz
1769—1842



Ludwig Rellstab
1799—1860



Franz Brendel
1811—1868

Führende deutsche Musikkritiker der Vergangenheit

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik“)



Robert Schumann

1810–1856

der große ideale deutsche Musikkritiker und Schöpfer der „Neuen Zeitschrift für Musik“

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik“)



Hugo Wolf
1860–1903



Arthur Seidl
1863–1928



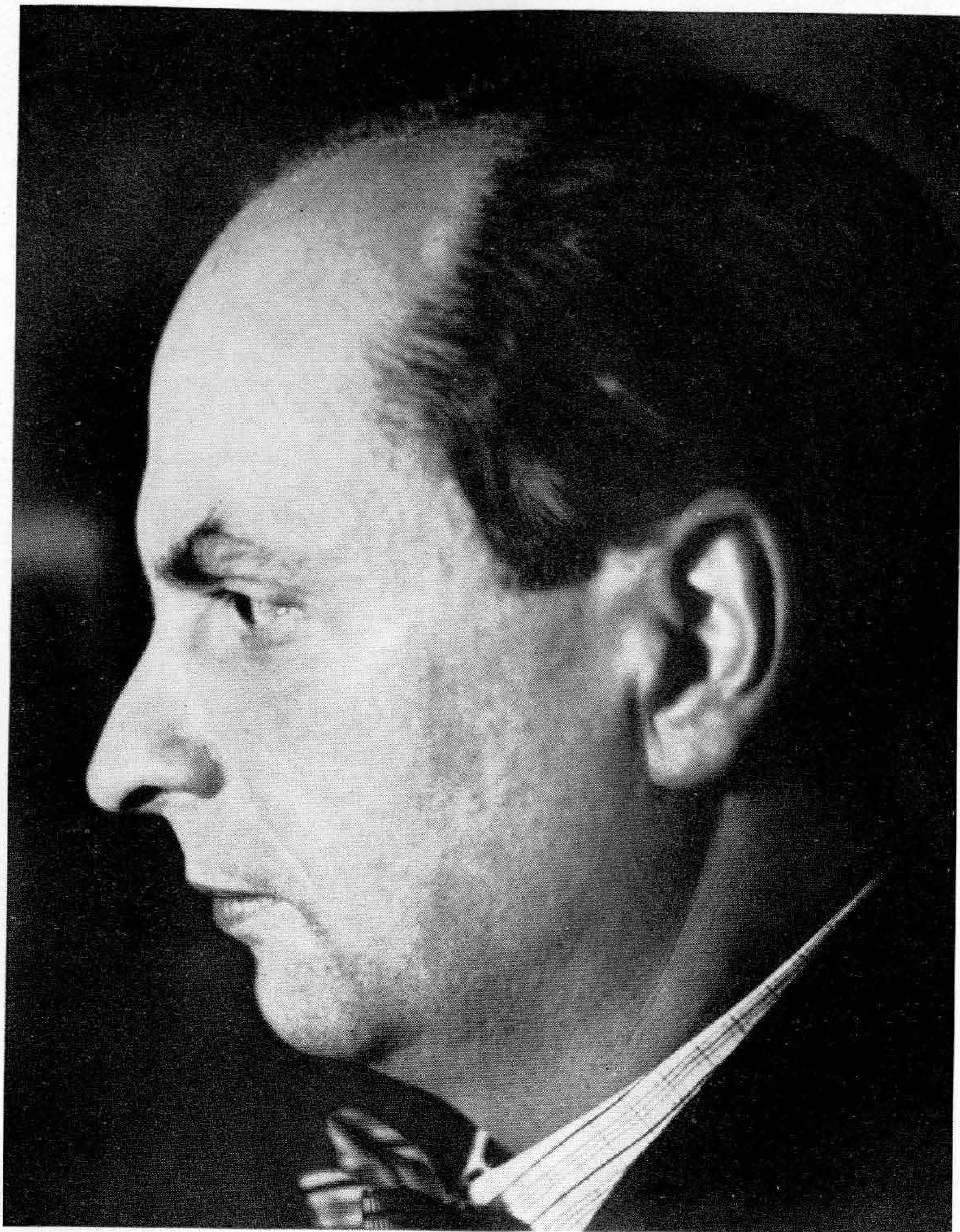
Karl Storck
1873–1920



Alfred Heuß
1877–1934

Führende deutsche Musikkritiker der jüngeren Vergangenheit

(Entnommen aus Dr. Fritz Stege „Bilder aus der deutschen Musikkritik“)



Aufnahme Brasch, Essen

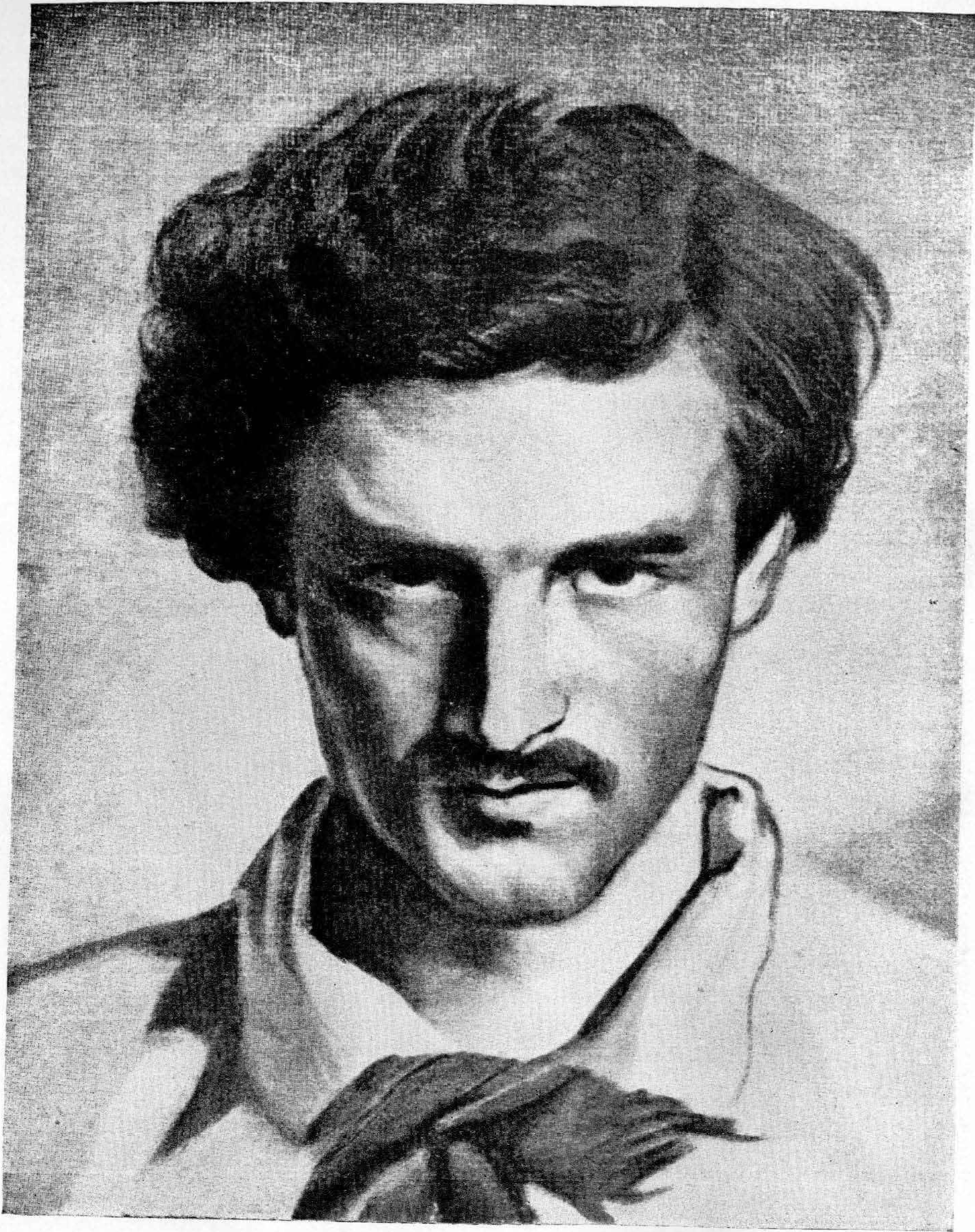
Erich Sehlbach



Archiv ZFM

Universitätsprofessor Dr. Arnold Schering

Geboren 2. April 1877



Archiv Spindler, Nürnberg

Anselm Feuerbach

Selbstbildnis

(entstanden 1852)



Archiv Spindler, Nürnberg

Anſelm Feuerbach

Bildnis der Mutter Henriette von Feuerbach

(entſtanden 1877)



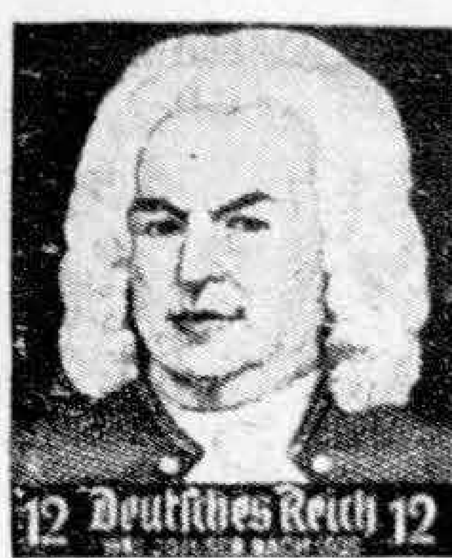
Aufnahme Wührkorp

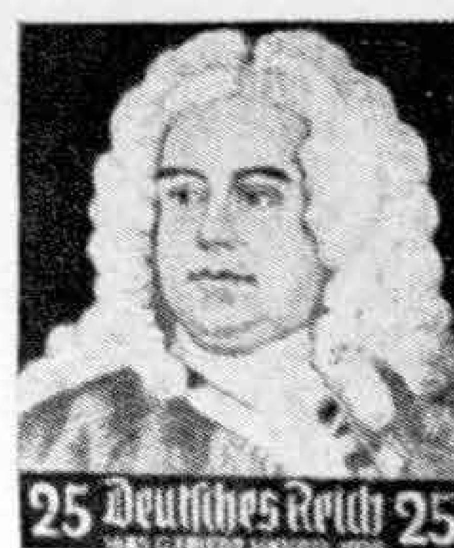
Professor Dr. Wilhelm Altmann

Geb. 4. April 1862













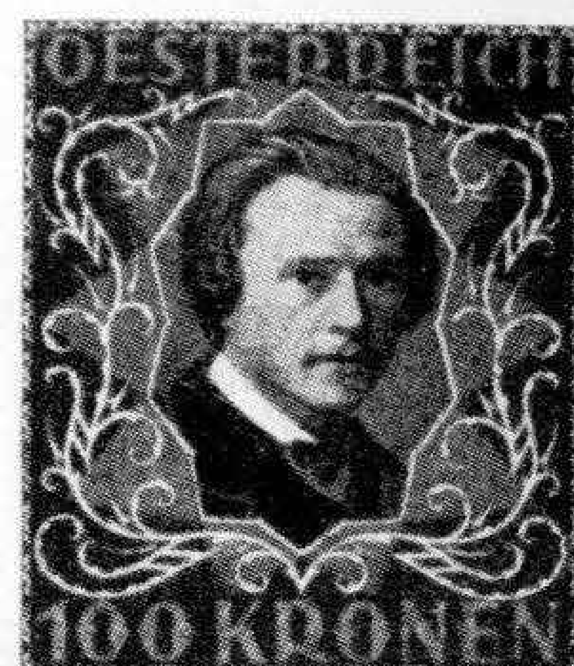






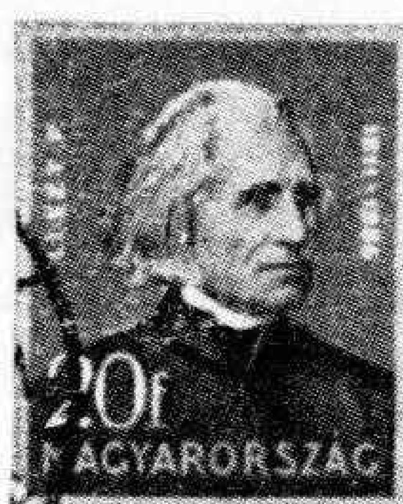




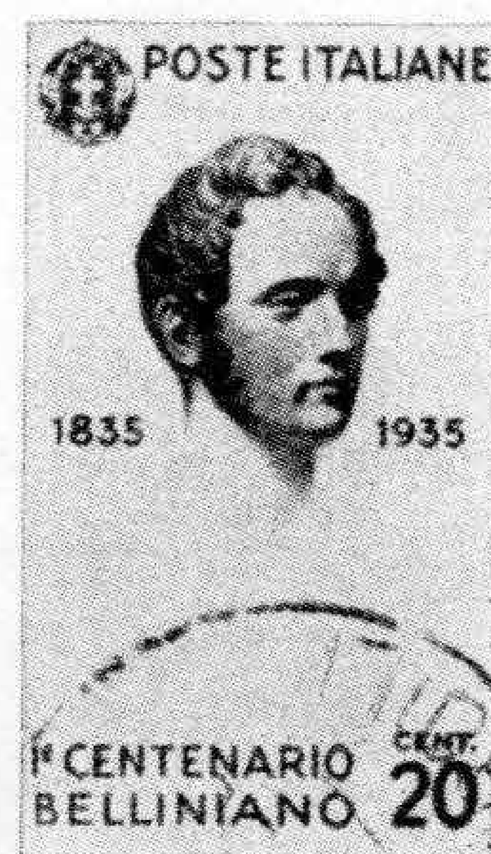
















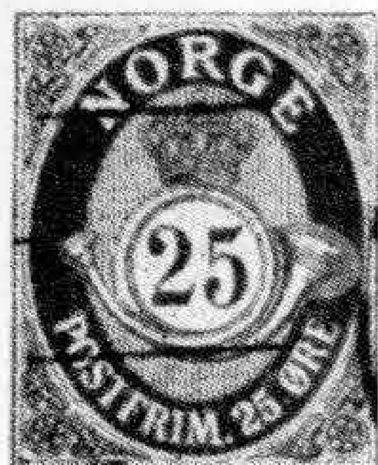


Reihe 1: Beethoven, Schütz, Bach, Händel, Bach (Deutſchland)
2: Haydn, Mozart, Beethoven (Öſterreich)
3: Schubert, Bruckner, J. Strauß, H. Wolf (Öſterreich)
4: P. Benoit (Belgien), Chopin (Polen), Liſzt (Ungarn), Nägeli (Schweiz), Bellini (Italien)
5: Smetana (Tſchechoſlowakei), Paderewski (Polen), Dvorak (Tſchechoſlowakei)































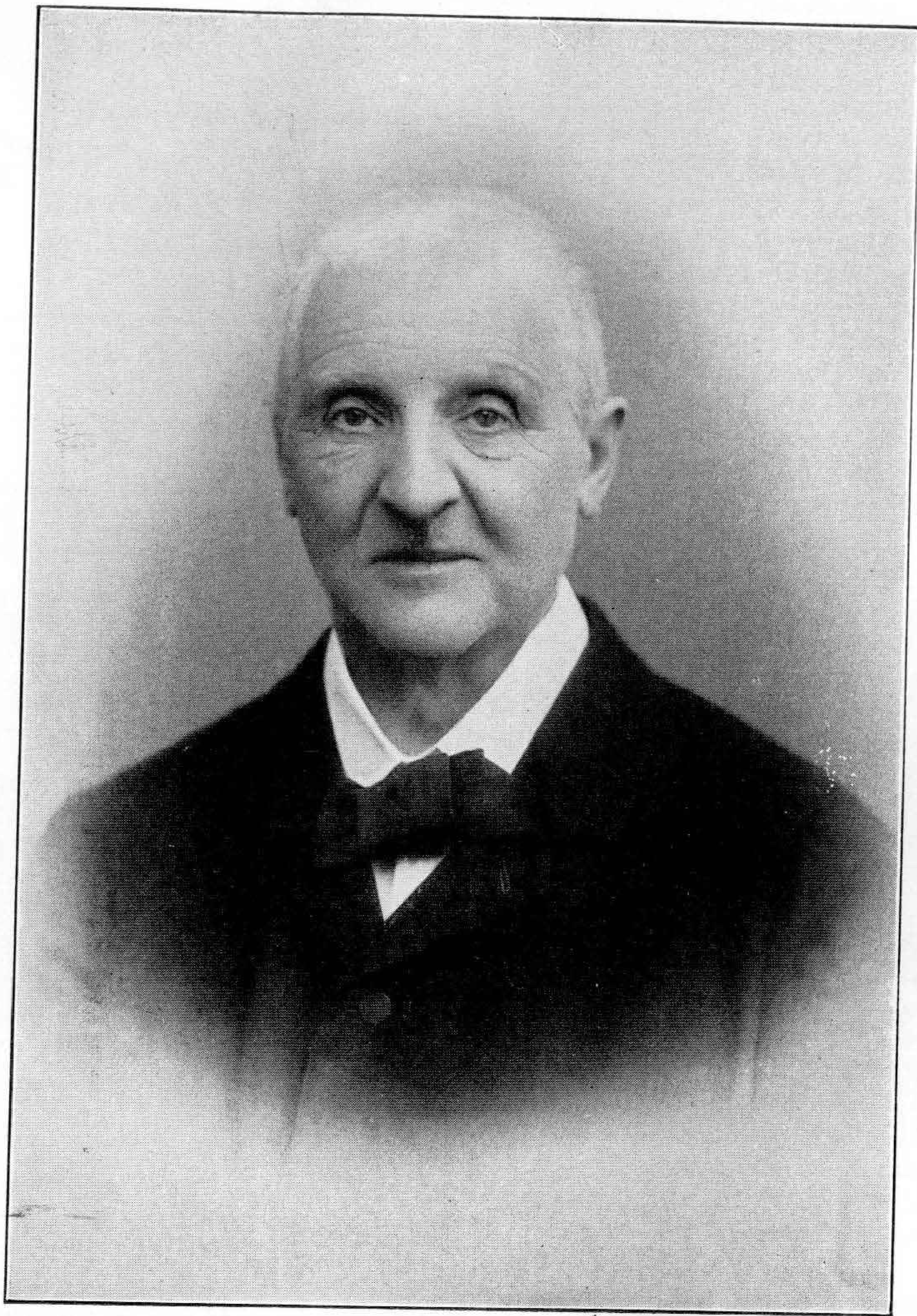




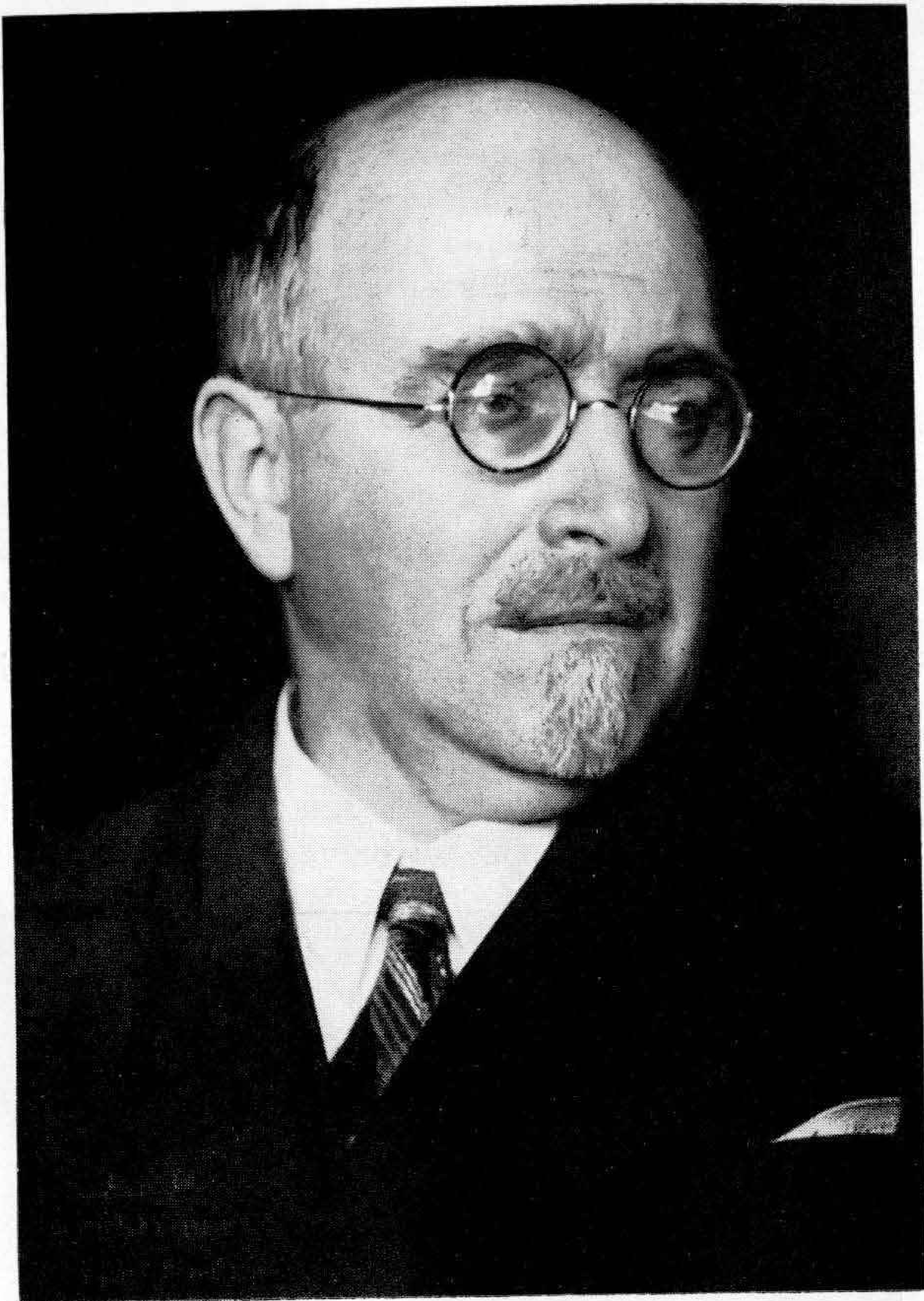


Reihe 1: Hannover, Deutſchland (2)
2: Norwegen, Schweden (2), Rumänien, Holland
3: Holland, Deutſchland, Rußland
4: Ukraine, Italien, Eſtland
Reihe 5: Tſchechoſlowakei
6: Deutſchland („Fliegender Holländer", „Meiſterſinger", „Siegfried" aus der Wagner-Serie)

ZUM AUFSATZ VON OSKAR KROLL: „MUSIKALISCHE PHILATELIE"



Anton Bruckner



Aufnahme Brühlmeyer-Richter, Wien

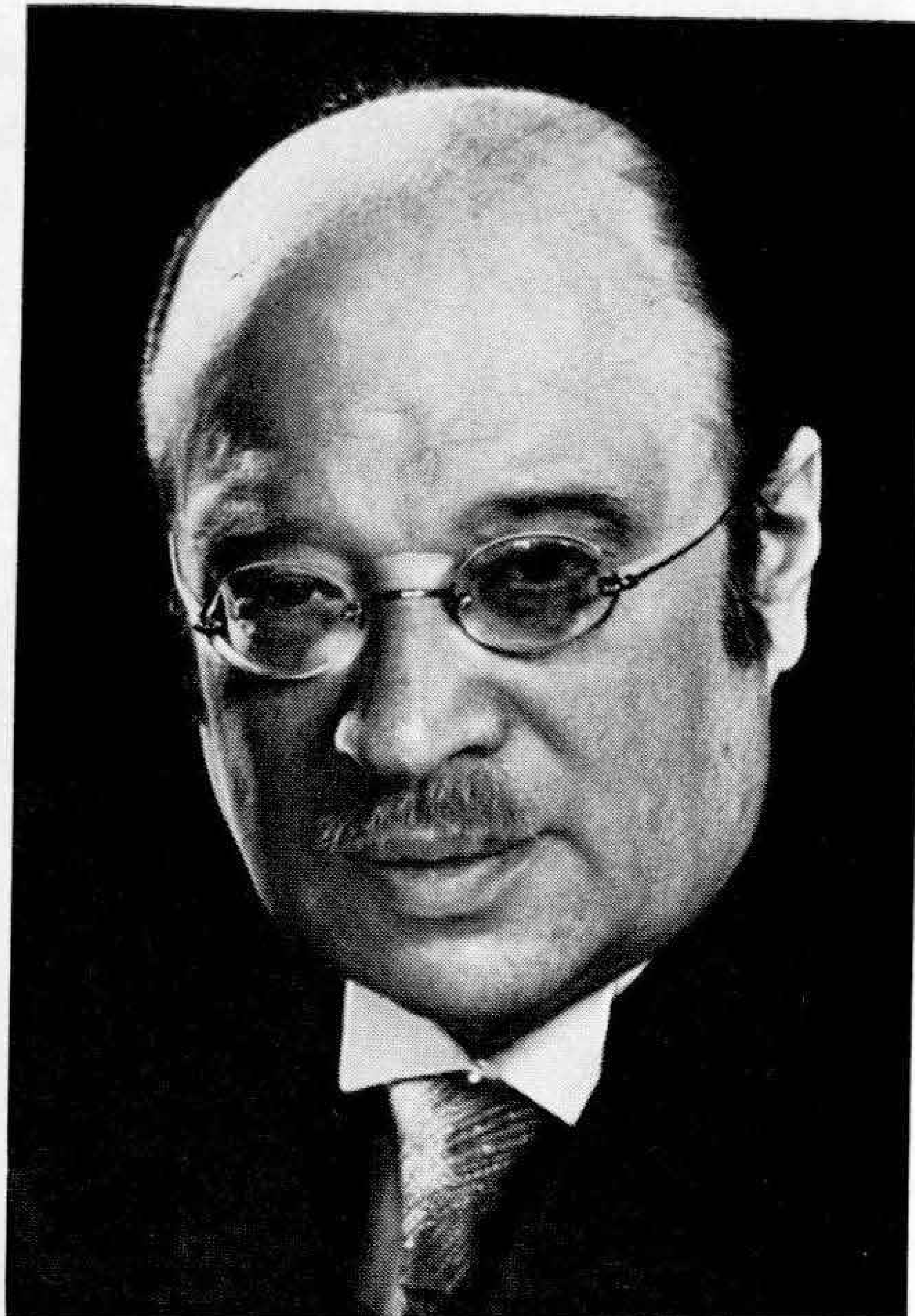
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk-Wien

(Zu dem Auffatz im I. Österreicher-Heft, Januar 1937, S. 24)



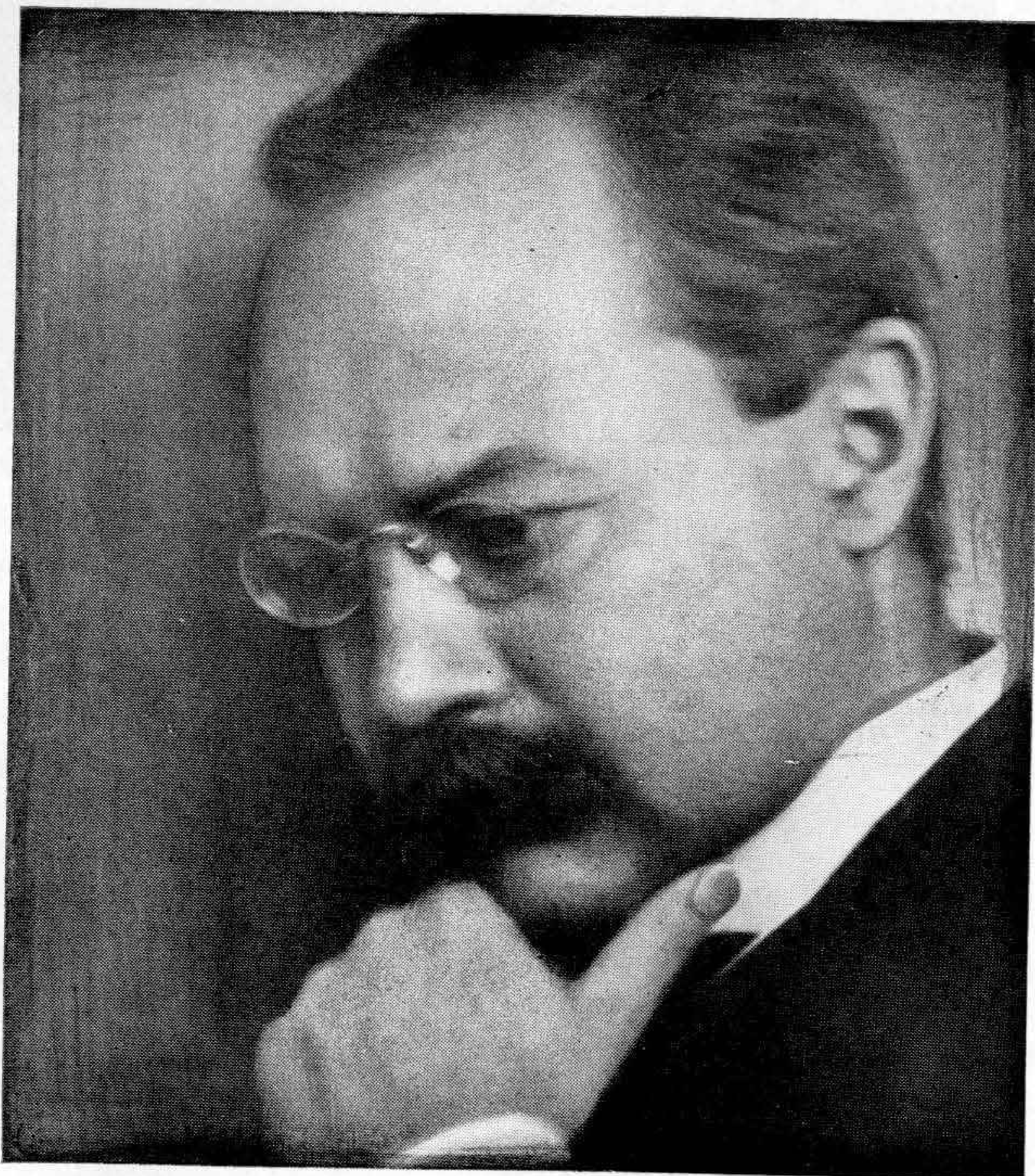
ZFM-Archiv

Prof. Dr. Franz Schmidt



Aufnahme Gg. Schödl, München

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics



ZFM-Archiv

Carl Prohaska †



Aufnahme L. Held, Weimar

Caſimir von Paſzthory



Aufnahme K. Winkler, Wien

Theodor Streicher

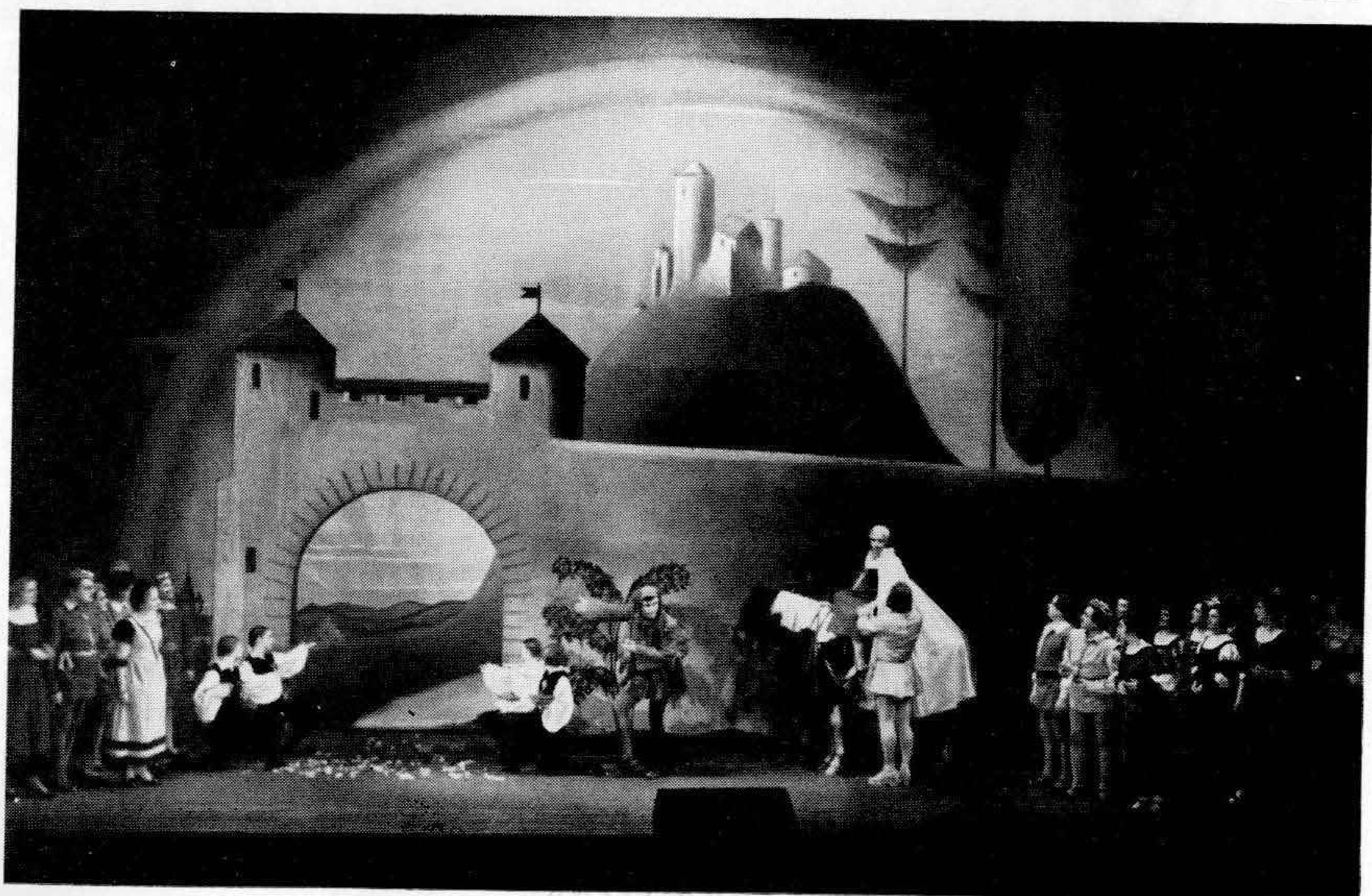


Aufnahme Laftur, Island

Franz Mixa







Aufnahmen
H. Eckner,
Weimar

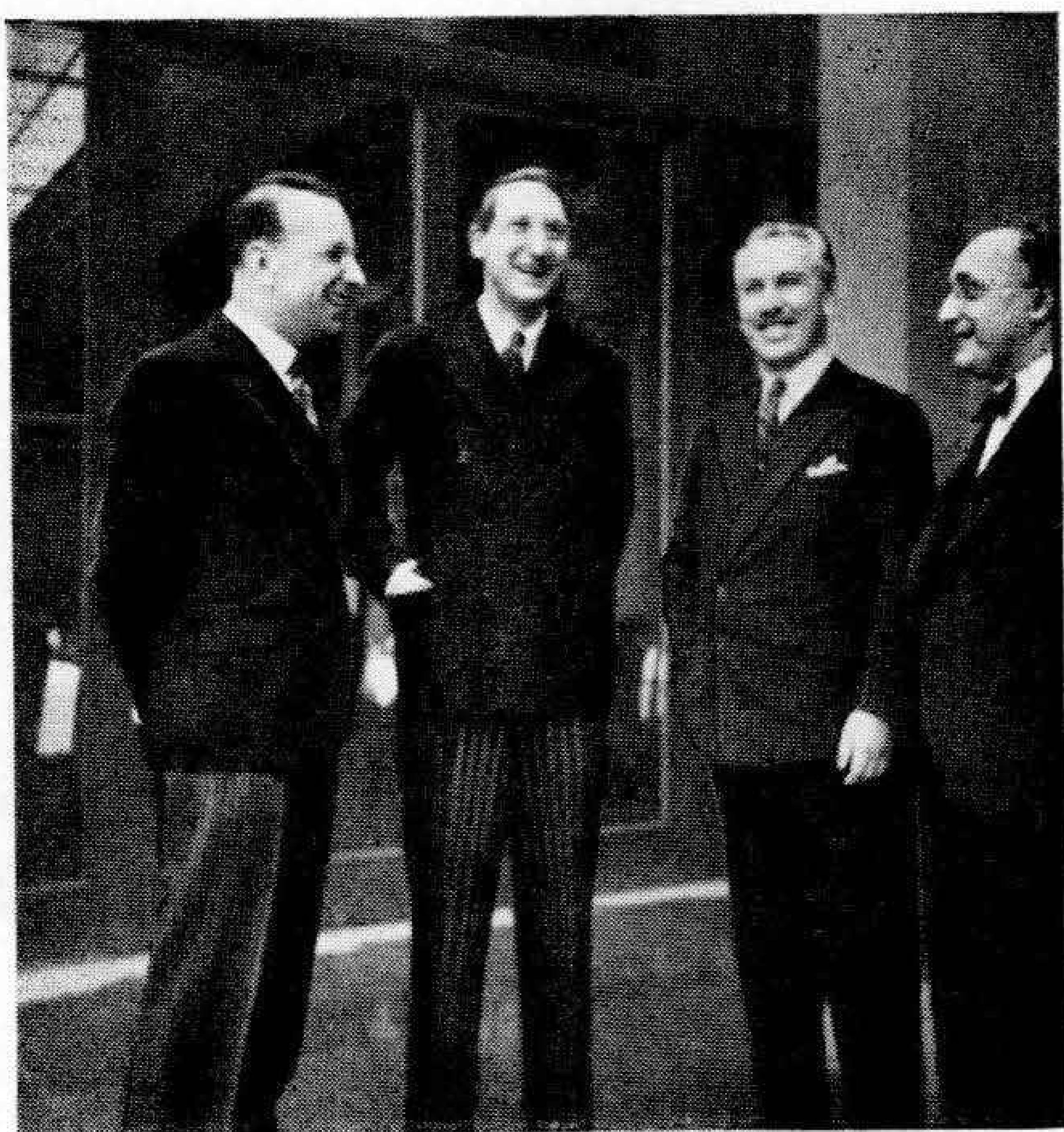
3 Bühnenbilder zur Weimarer Uraufführung von Casimir von Paszthory's Oper „Die Prinzessin und der Schweinehirt“

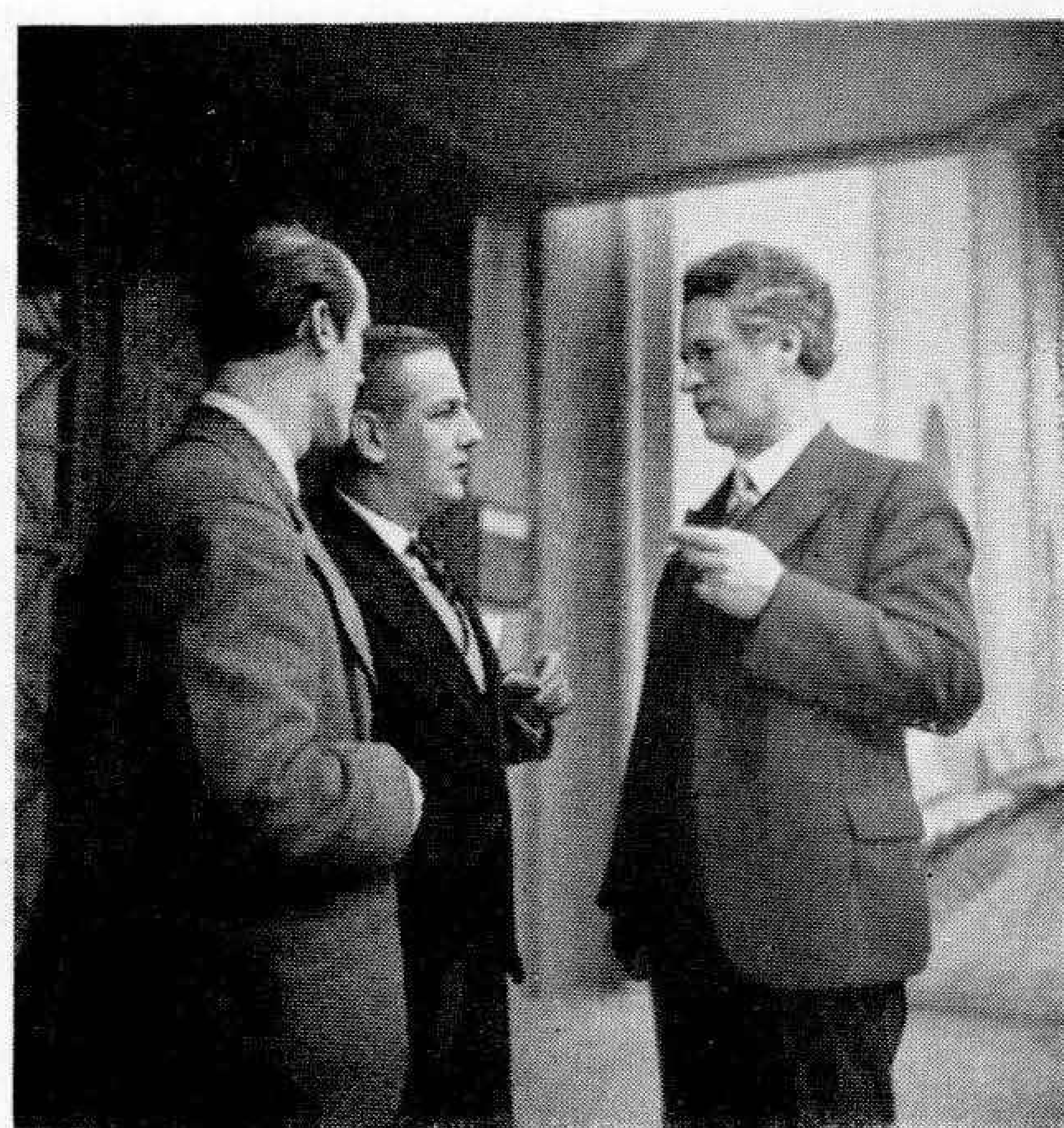

Gerhard Frommel


Emil Nic. von Reznicek


Wilhelm Maler — Hermann Reutter


Wolfgang Fortner — Max Trapp


Fritz Hirt (Basel) — Knudage Riisager (Dänemark) — Arthur Bliss (London) — Johannes Przechowsky

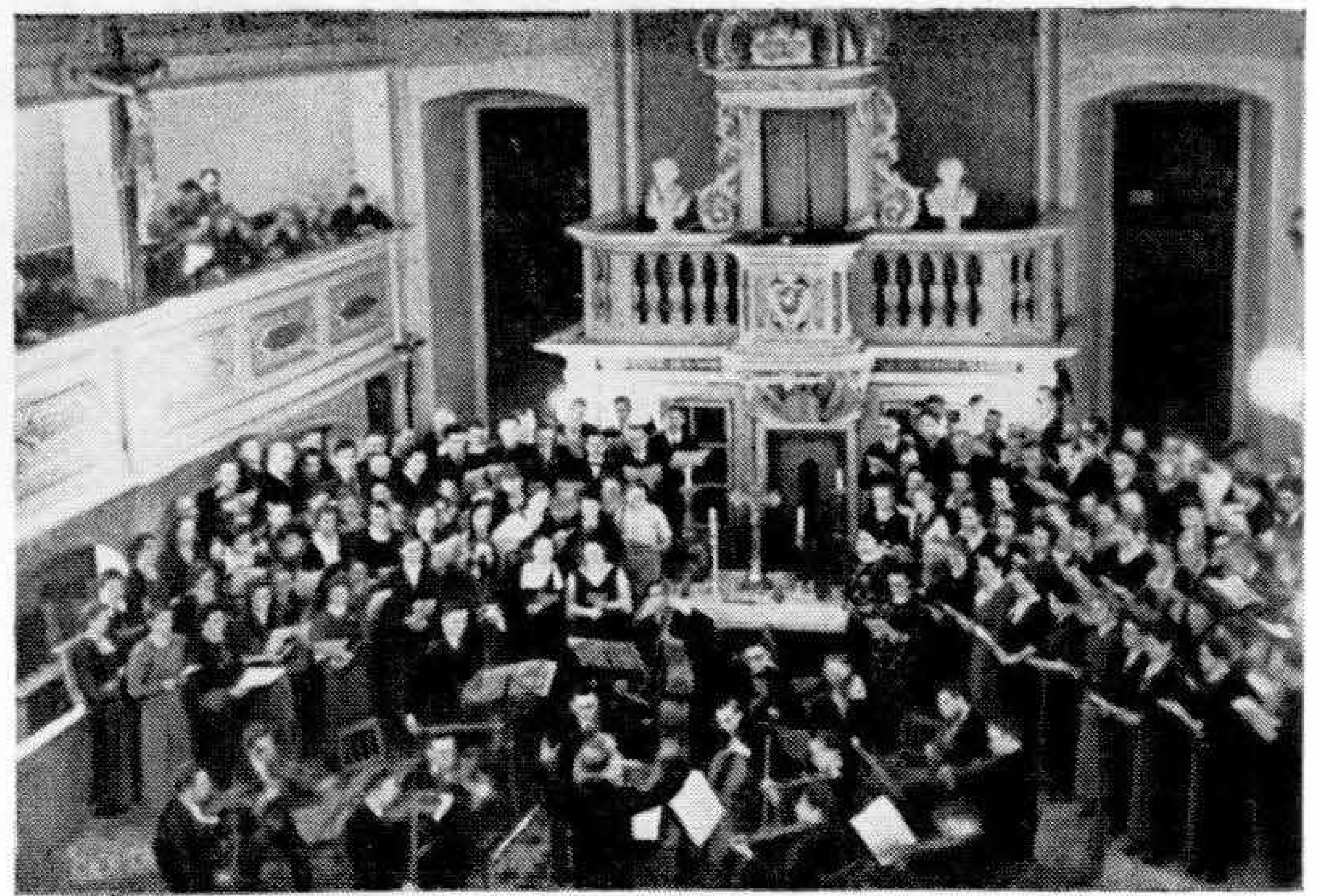

Helmut Degen — GMD Herbert Albert Yrjö Kilpinen (Finnland)

Aufnahmen E. Bauer, Baden-Baden

6 AUGENBLICKSBILDER VOM 2. INTERNATIONALEN ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKFEST IN BADEN-BADEN



Die Pimpfe von Pößnek empfangen die Sänger mit ihrem Fanfarenzug



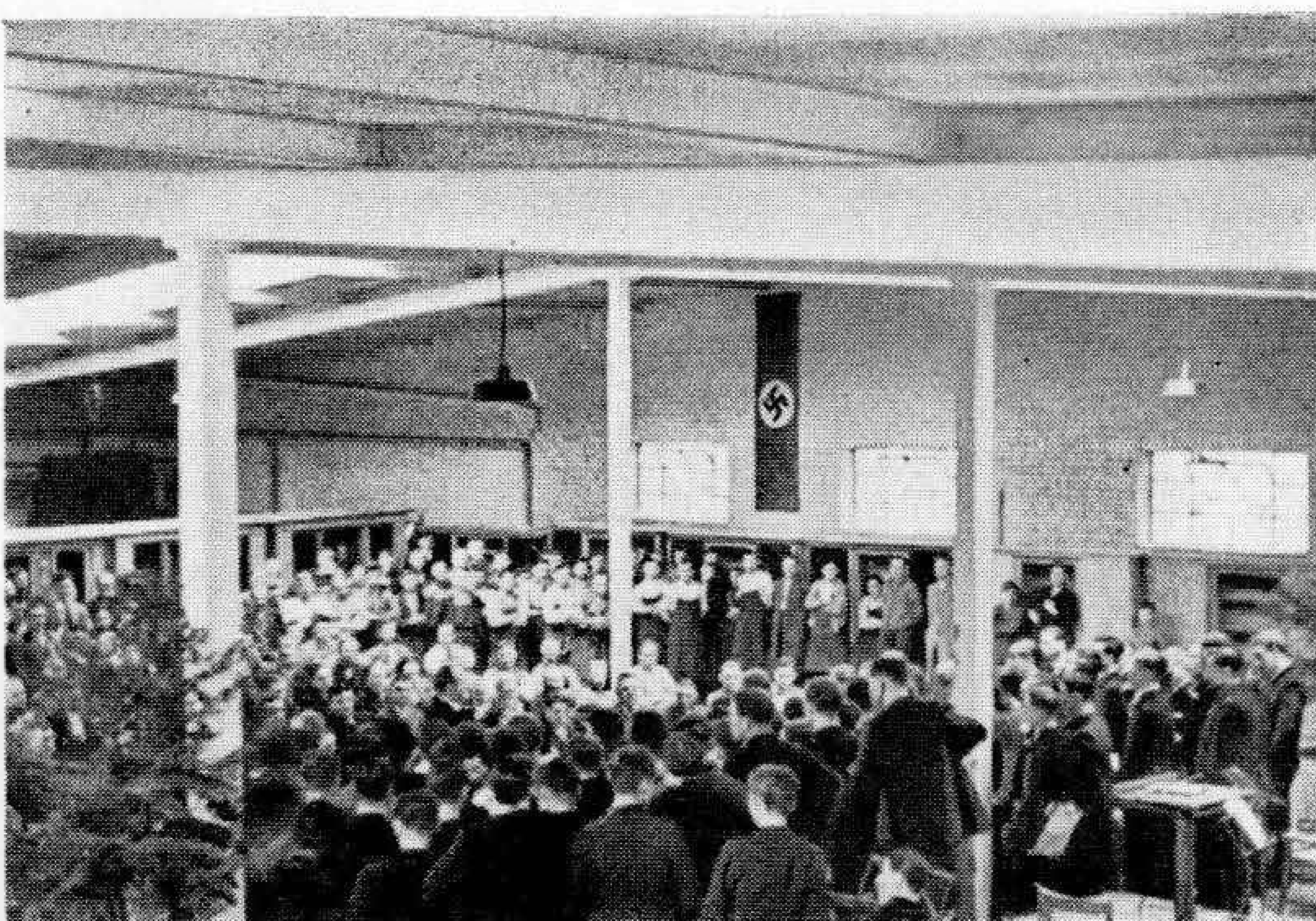
Bach-Kantate in der Magdalenenkirche in Zella-Mehlis



Frei-Konzert auf dem Markt in Kahla



Frei-Konzert in Suhl



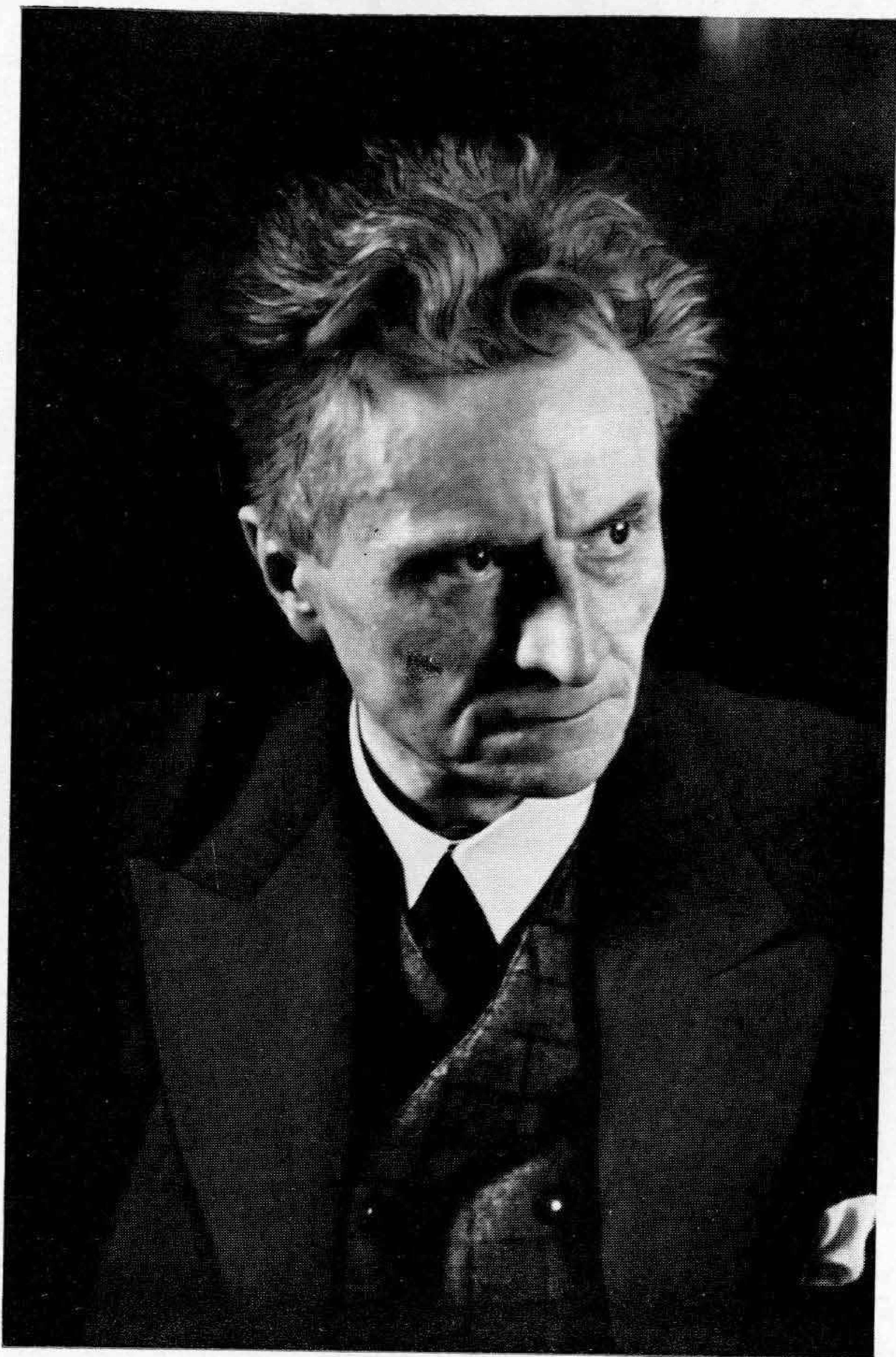
Werkkonzert in der Möbelfabrik Albrecht
in Weitramsdorf bei Coburg



Werkkonzert in der
Mitteldeutſchen Hohlglas-Induſtrie Großbreitenbach

Aufnahmen von K. H. Hooge, Eiſenach

6 BILDER VON DER 3. THÜRINGEN-FAHRT DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK, WEIMAR



Aufnahme Mai-Berlin

Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Präſident der Reichsmuſikkammer,

Vorſitzender des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins



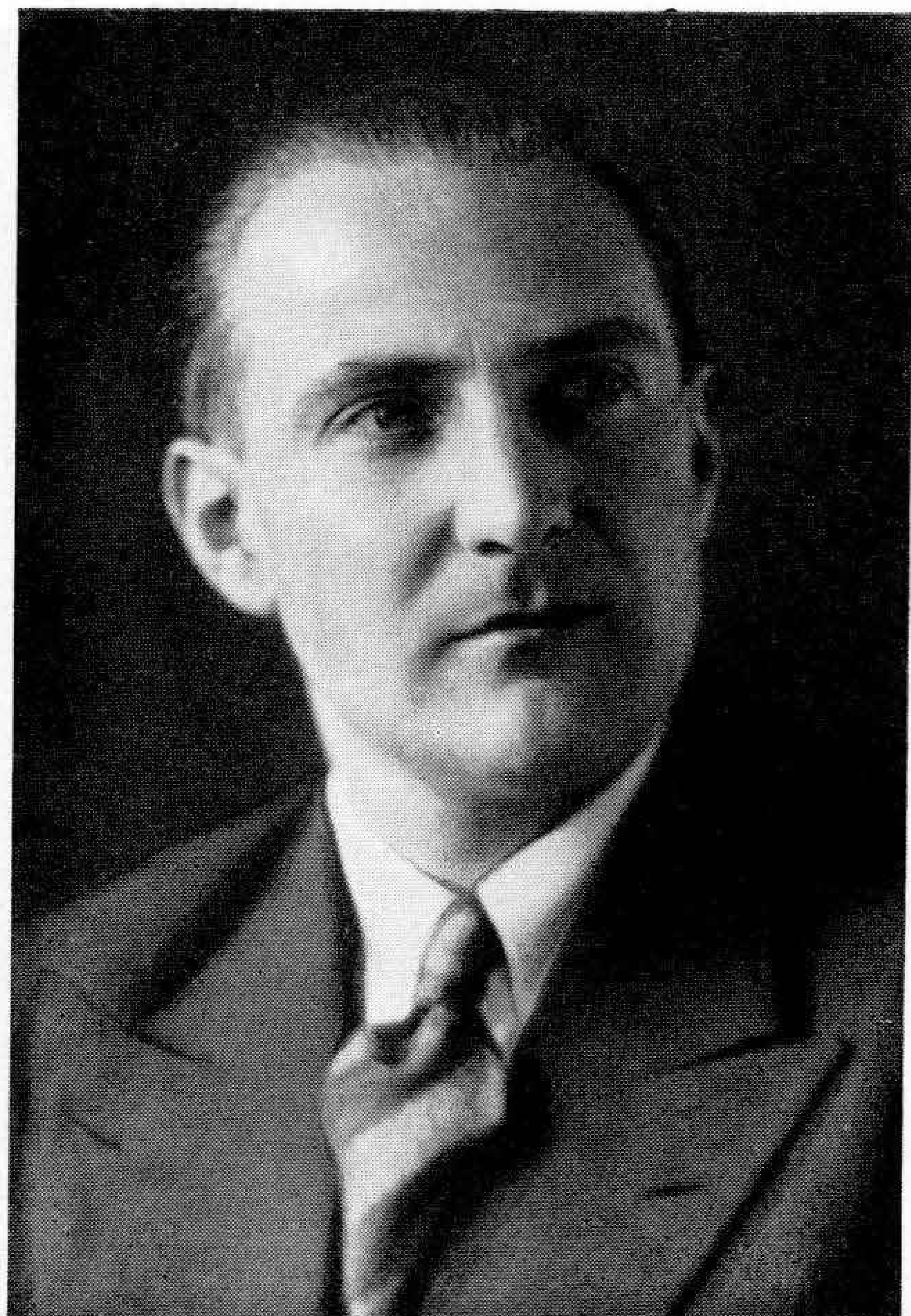
ZFM Archiv

GMD Karl Friderich
Darmſtadt



Aufnahme Pietſch-Frankfurt

Operndirektor Bertil Wetzelsberger
Frankfurt a. M.



ZFM Archiv

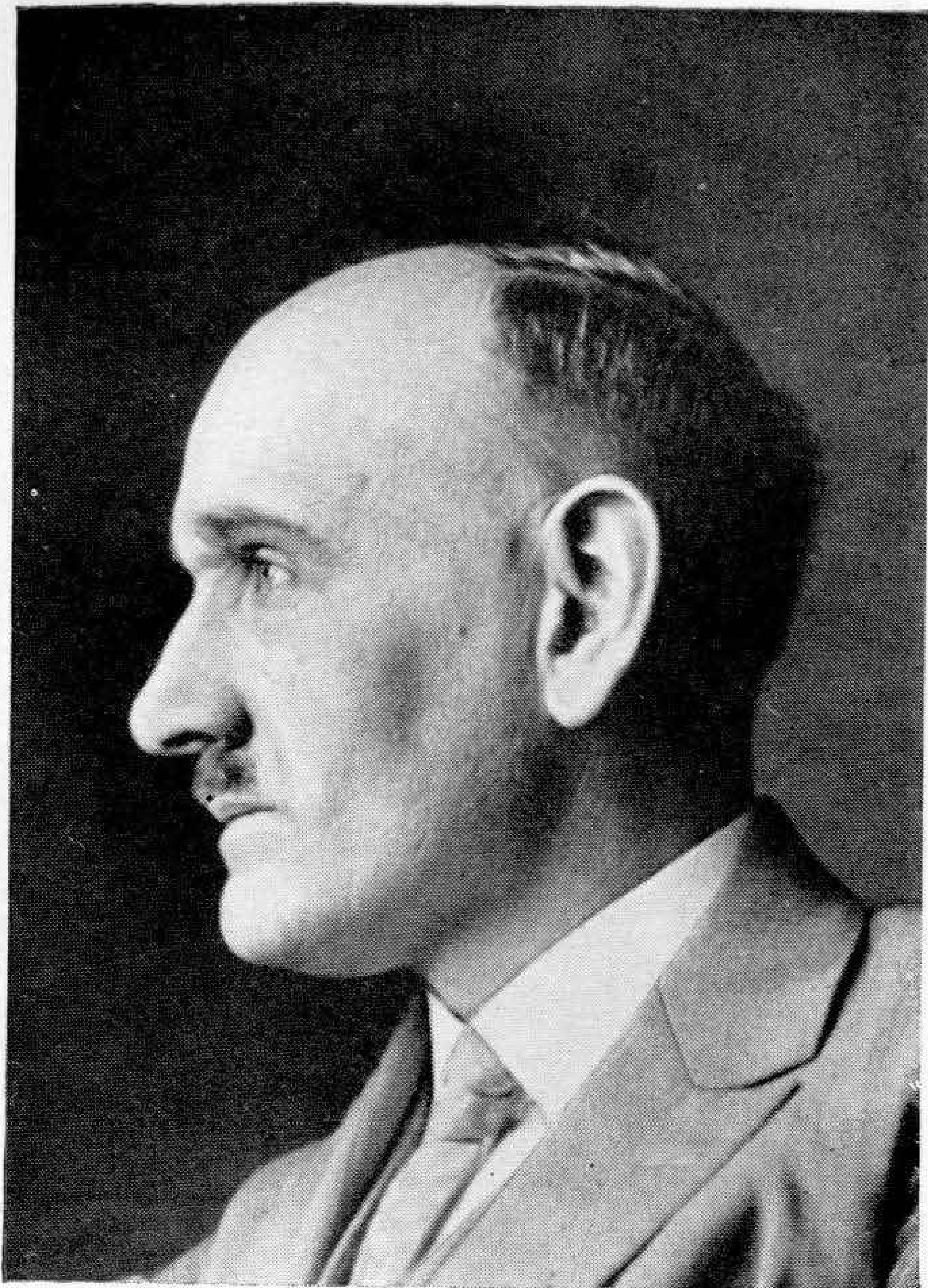
GMD Franz Konwitſchny
Freiburg i. Br.



Aufnahme St. Roſenbauer-Frankfurt

Hans Rosbaud
Dirigent des Reichsſenders Frankfurt a. M.

FESTDIRIGENTEN DER 68. DEUTSCHEN TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG IN DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Privataufnahme

Otto Befch



Aufnahme Stenzel-Leipzig

Helmut Bräutigam



Aufnahme E. Hoenifch-Leipzig

J. N. David



Aufnahme R. Scherber-Frankfurt

Cefar Bresgen

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Aufnahme Neithold-Frankfurt

Gerhard Frommel



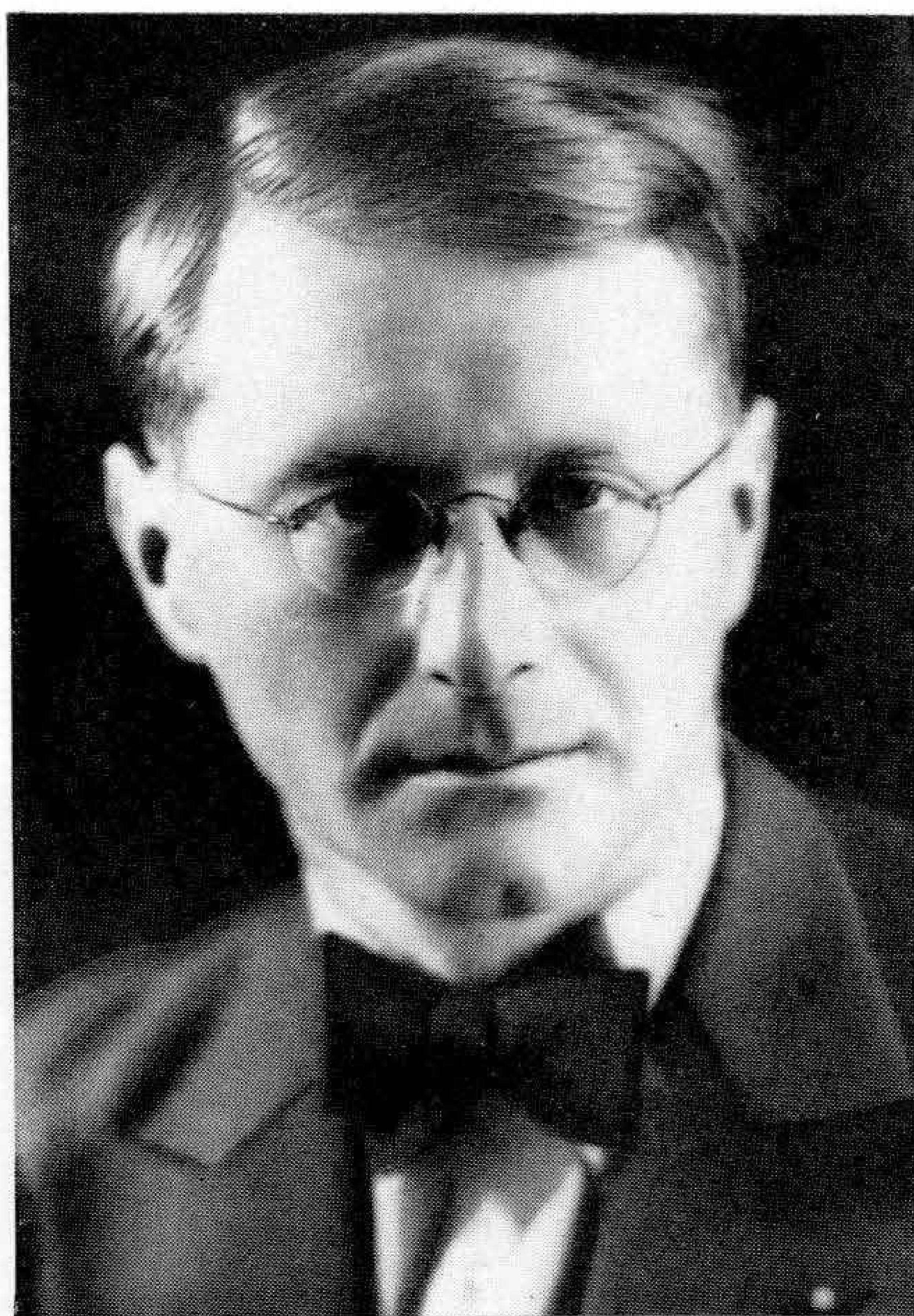
Privataufnahme

Gustav Geierhaas



Aufnahme Transocean-Berlin

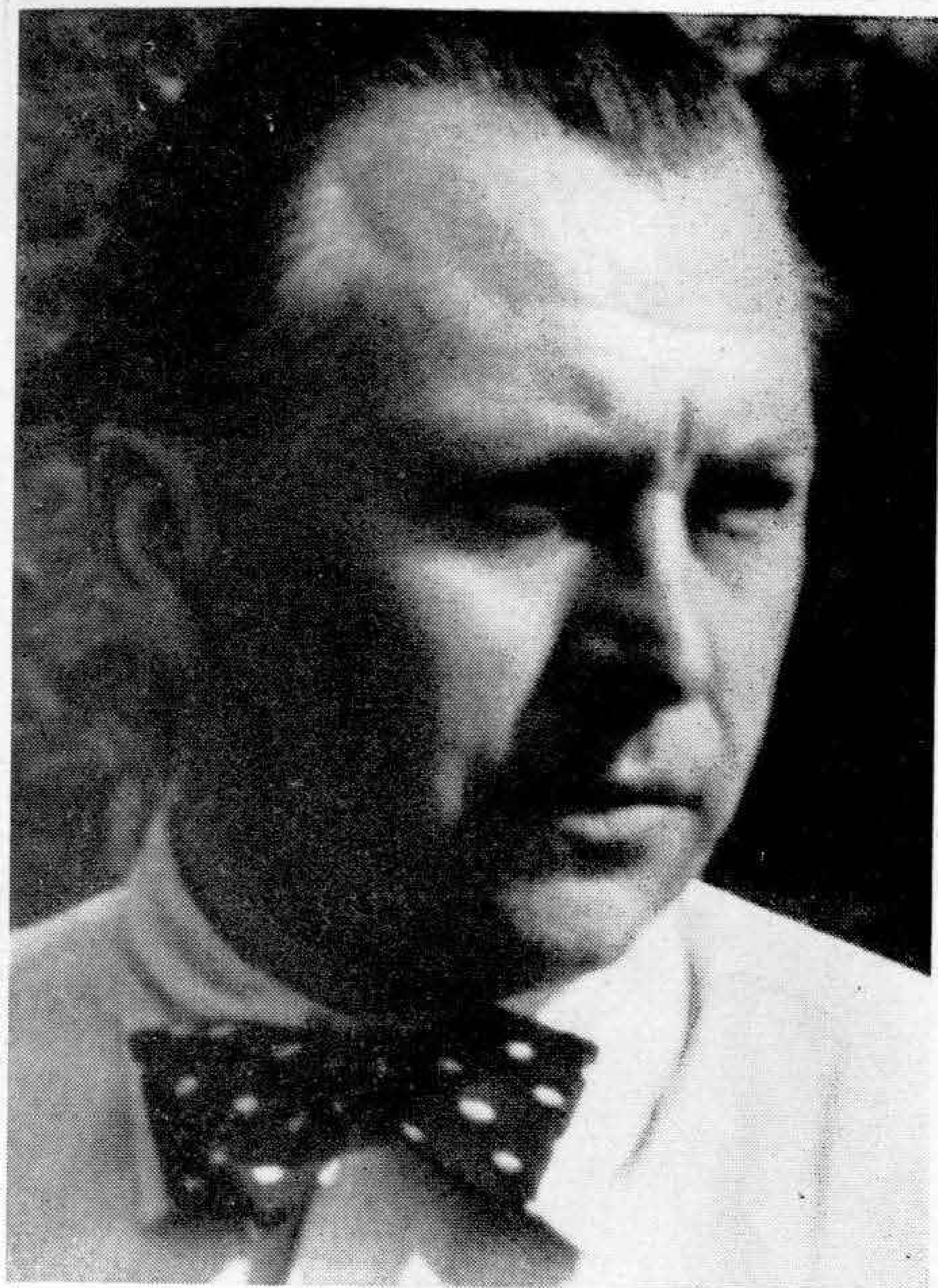
Hermann Grabner



Aufnahme Scherl-Berlin

Arthur Kusterer

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Privataufnahme

Hans Lang



ZFM Archiv

Ludwig Lürmann



ZFM Archiv

Karl Marx



Privataufnahme

Gerhard Maaß

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



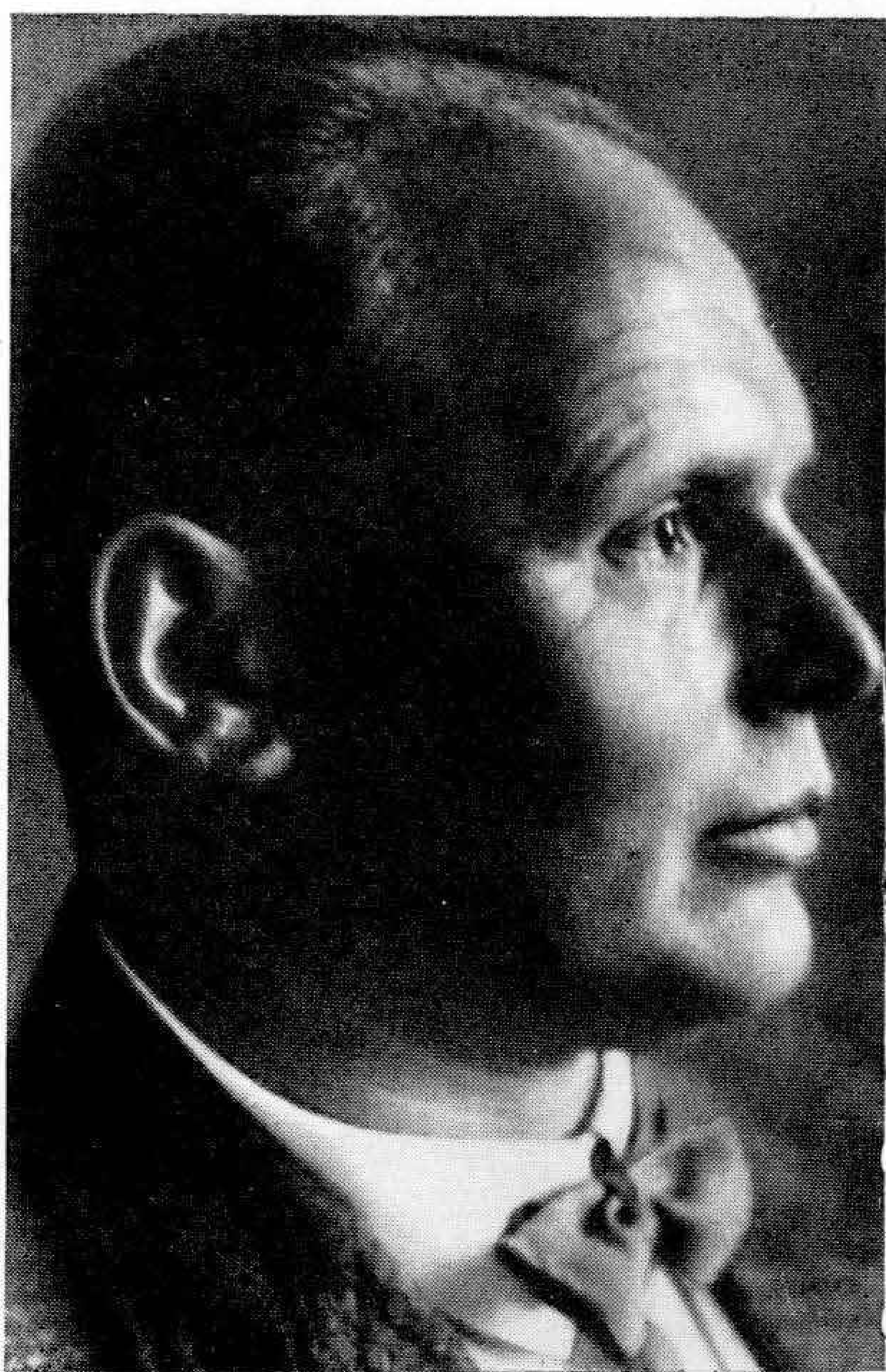
Aufnahme E. Hoenisch-Leipzig

Sigfrid Walter Müller



Aufnahme Moll-München

Carl Orff



Privataufnahme

Adolf Pfanner



Aufnahme Bauer-Karlsruhe

Franz Philipp

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



ZFM Archiv

Hermann Reutter



Privataufnahme

Werner Schrauth



ZFM Archiv

Hermann Schroeder



Privtataufnahme

Heinz Schubert

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.


Aufnahme Faßhag

Hermann Simon


Aufnahme Freytag-Weimar

Alfred Thiele


Aufnahme Meinen-Berlin

Werner Trenkner

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.



Privataufnahme

Hans Weiß



Aufnahme Hummel-Nürnberg

Ludwig Weber



Aufnahme Deutscher Fotodienst

Hermann Wunsch

DIE KOMPONISTEN DER TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG DARMSTADT-FRANKFURT/M.

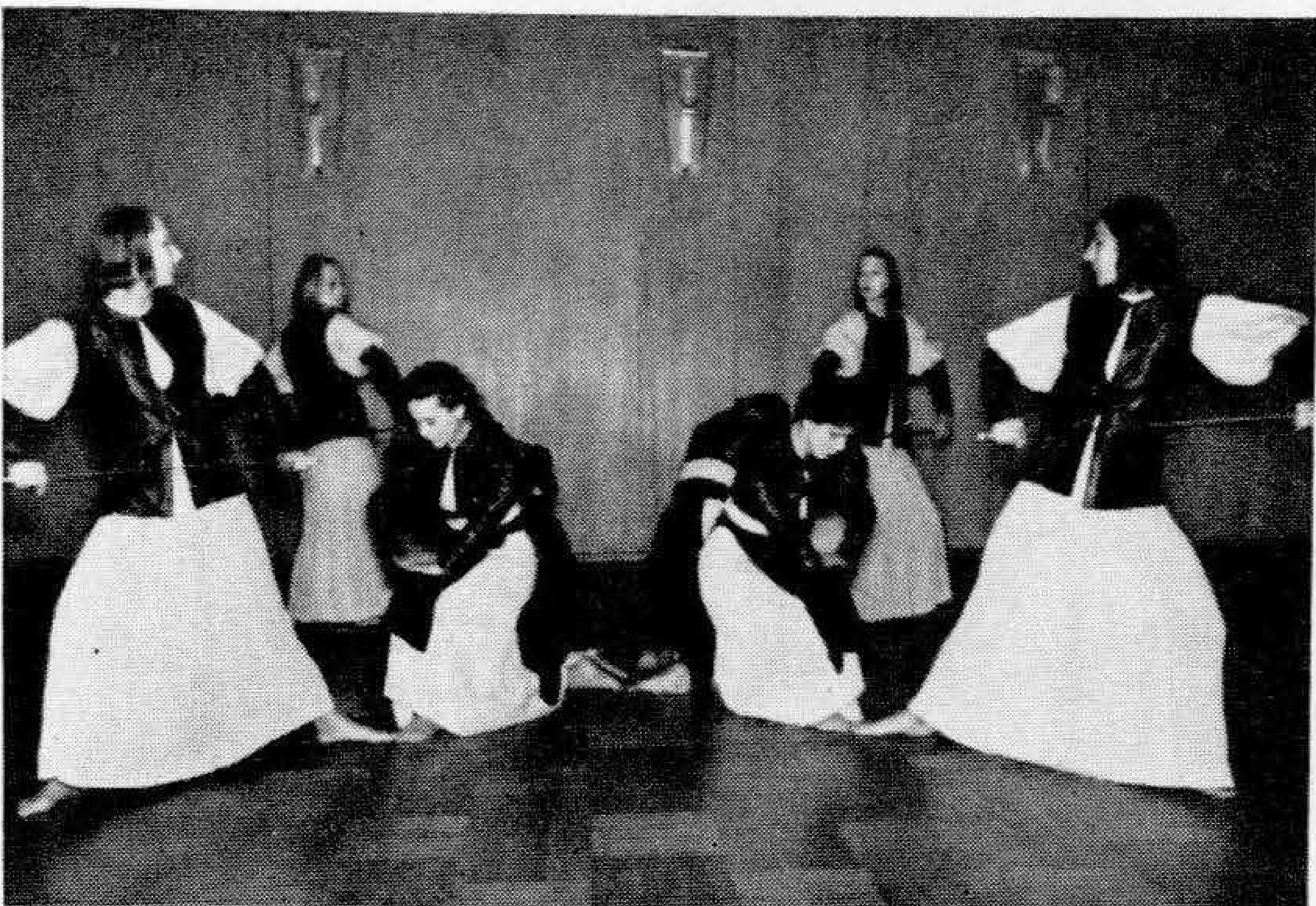


Aufnahme Brasch-Essen

Prof. Dr. Paul Graener

spricht auf der 2. deutschen Komponisten-Tagung auf Schloß Burg









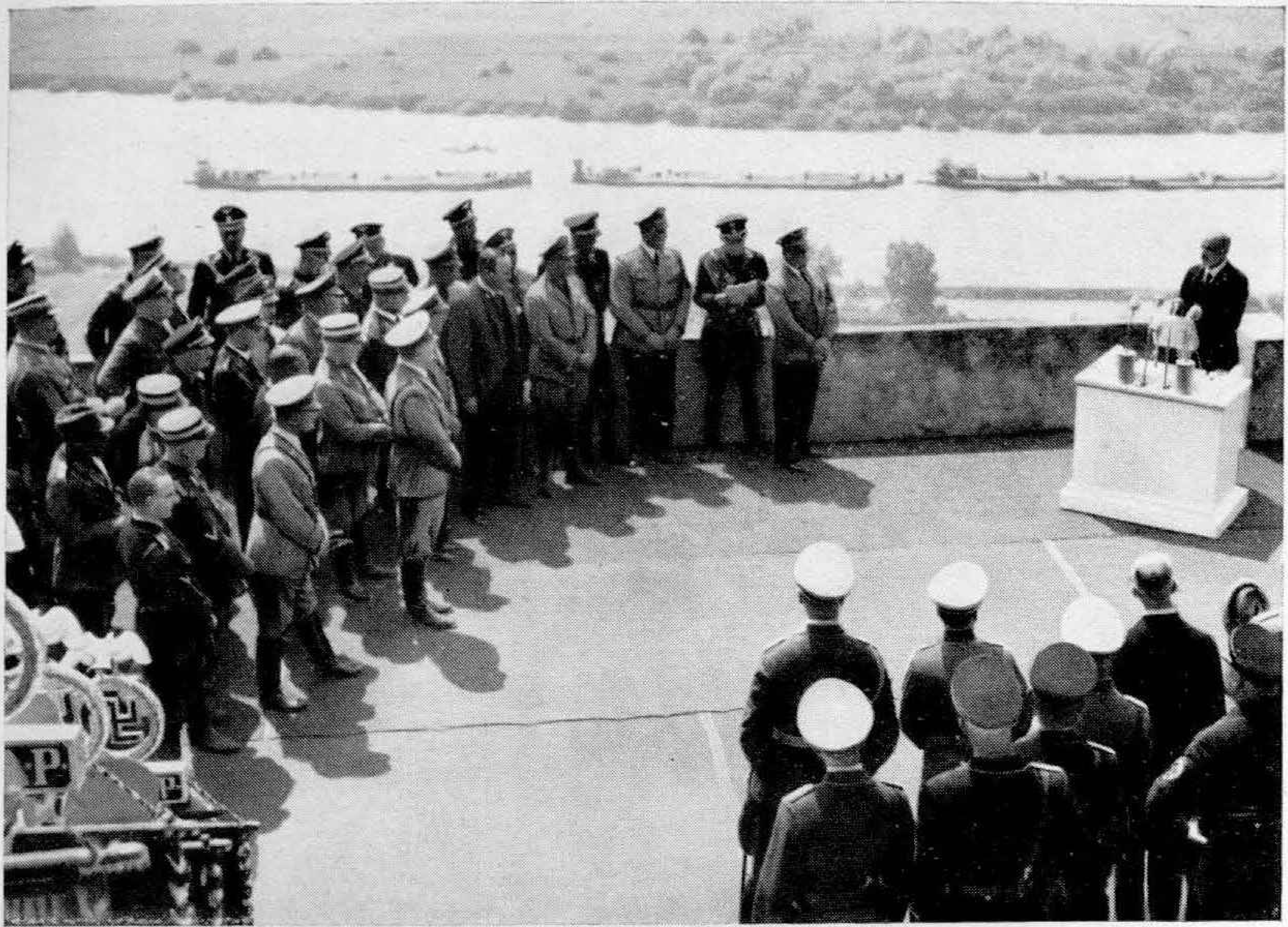
Aufnahmen Mantler-München und Enkelmann-Berlin

4 Bilder aus der Arbeit der Günther-Schule, München



Aufnahme Presse Foto-Berlin

Der Führer und Reichskanzler vor der Büste Anton Bruckners in der Walhalla bei Regensburg am 6. Juni 1937 nach der feierlichen Enthüllung der Büste



Aufnahme Harren-Nürnberg

Der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, spricht den Dank der Bruckner-Welt an den Führer und Reichskanzler aus. (Staatsakt auf der Terrasse vor der Walhalla)



Aufnahme Weltbild-Berlin

Die Überreichung der von Prof. Hans Wildermann geschaffenen Bruckner-Ehrenmedaille an den Führer durch den Präsidenten der Int. Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe und den Herausgeber der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse

(Von links nach rechts: Der Präsident der RMK Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, der Führer, Gustav Bosse, Prof. Max Auer)

Zu dem Aufsatz von Paul Ehlers: „Das Regensburger Bruckner-Erlebnis"



Aufnahme Preſſe Foto-Berlin

Der Öſterreichiſche Geſandte in Berlin, Exz. Tauſchitz, übermittelt dem Führer und Reichskanzler den Dank Öſterreichs



Aufnahme Hoffmann-Berlin
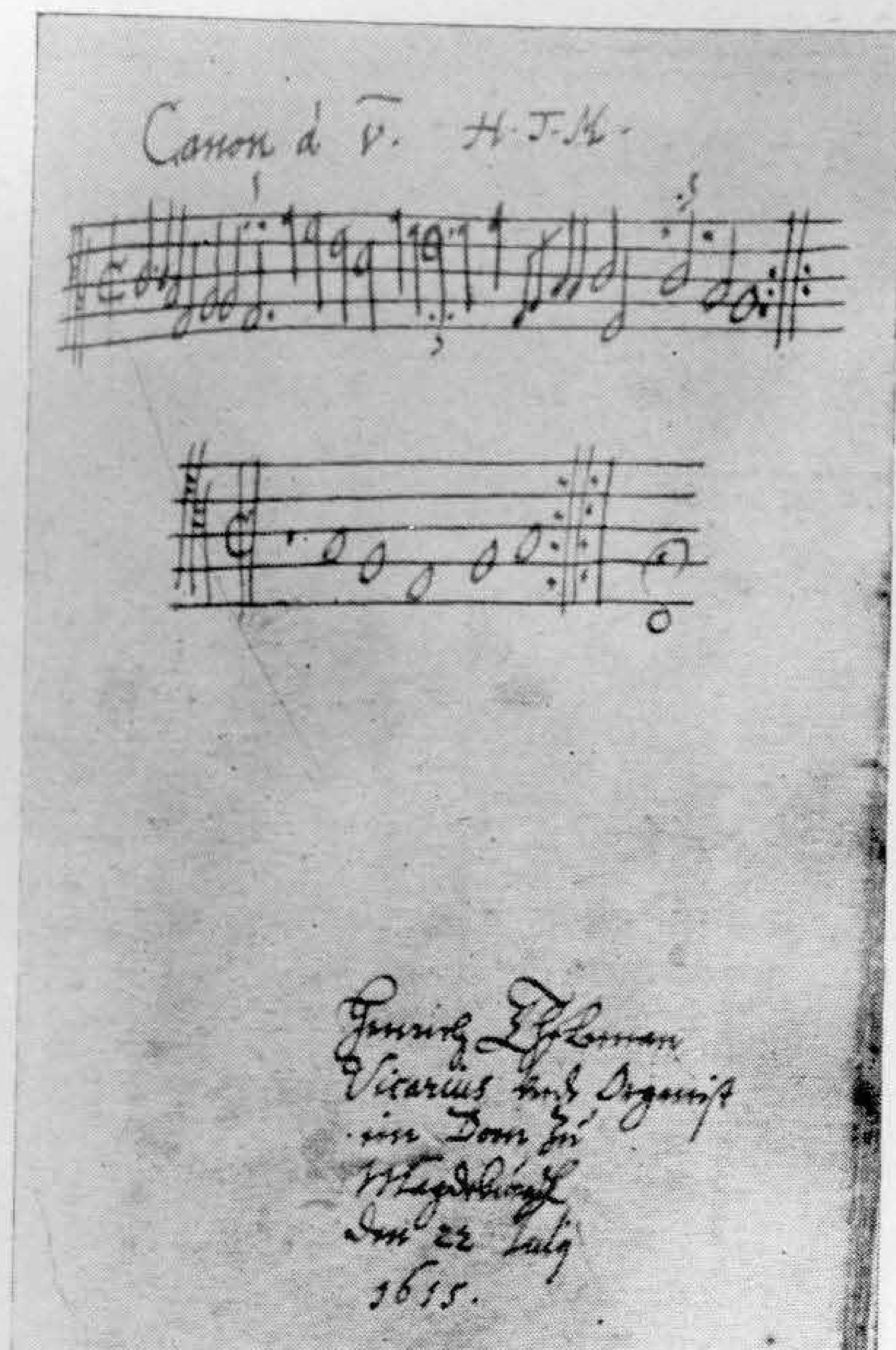
Der Führer und Reichskanzler legt nach Enthüllung der Bruckner-Büſte den erſten Kranz nieder
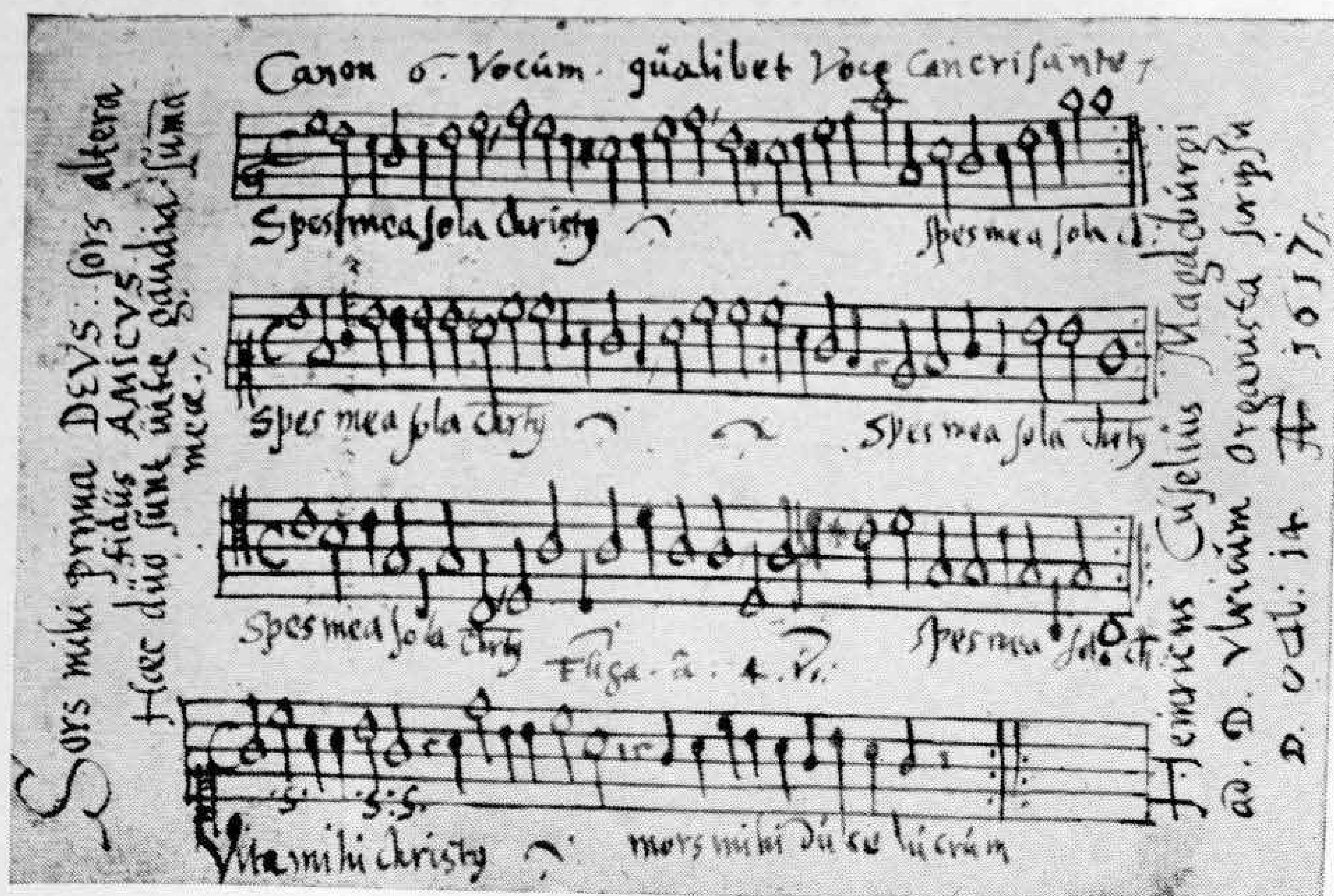
Zu dem Auffatz von Paul Ehlers: „Das Regensburger Bruckner-Erlebnis"



ZFM-Archiv
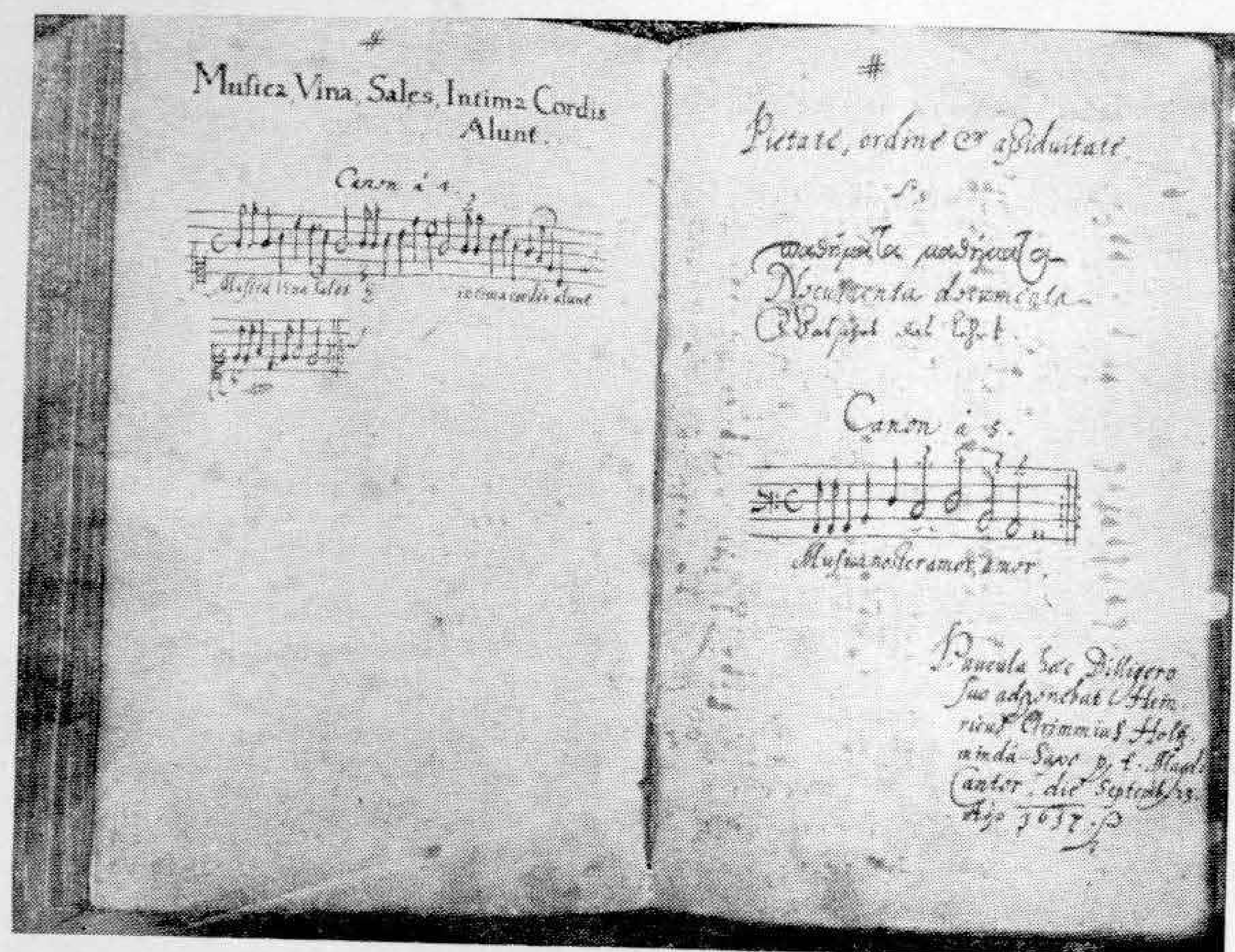
Prof. Dr. Heinrich Lemacher

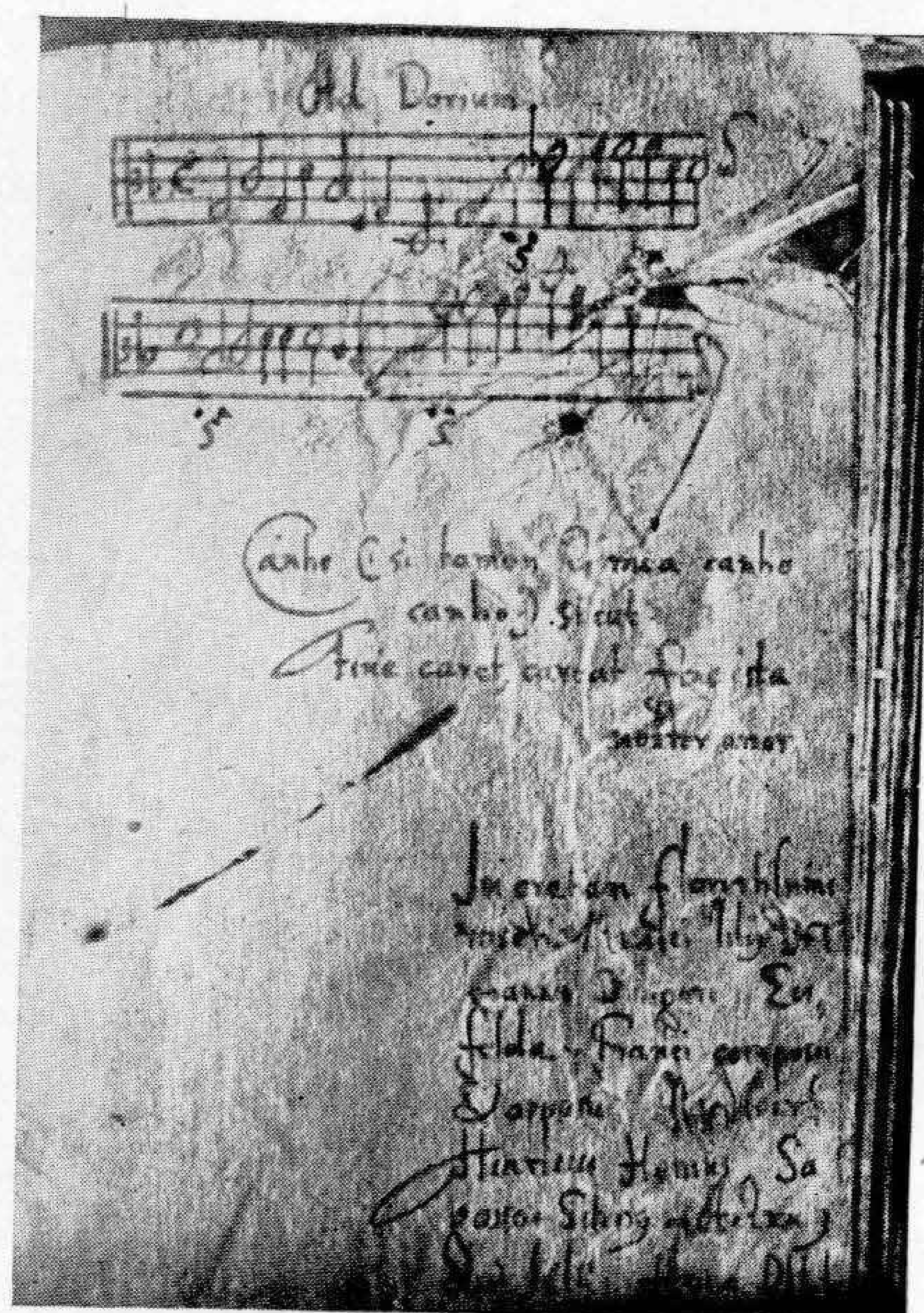




Heinricus Cuſelius
1617

Henricus Thelemann
1615





Heinricus Grimmius
1617

Henricus Hening
1617

Unbekannte Beiträge zur Muſikgeſchichte der Stadt Magdeburg aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg, aus dem Magdeburger Stammbuch des Coburger Kantors und Komponiſten M. Joh. Dilliger

Die erſtmalige Veröffentlichung erfolgt mit Genehmigung der Coburger Landesſtiftung

Zu dem Aufſatz von F. Peters-Marquardt „Johann Dillinger“

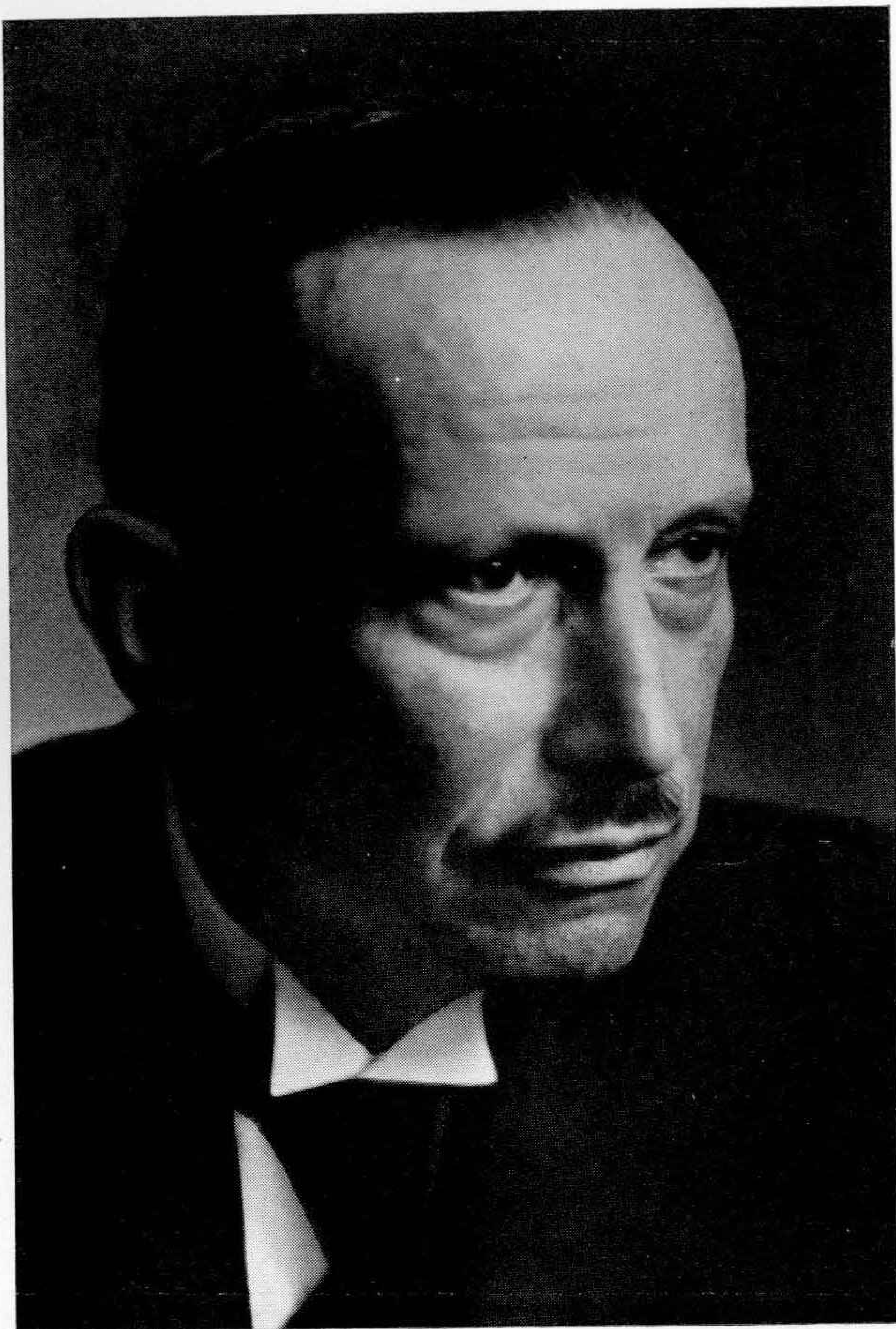


ZFM-Archiv

Abt Dr. h. c. Albanus Schachleiter

geb. 20. Januar 1861

gest. 20. Juni 1937



ZFM-Archiv

Professor Dr. Carl Thiel

Direktor der Kirchenmusikschule zu Regensburg

geb 9. Juli 1862

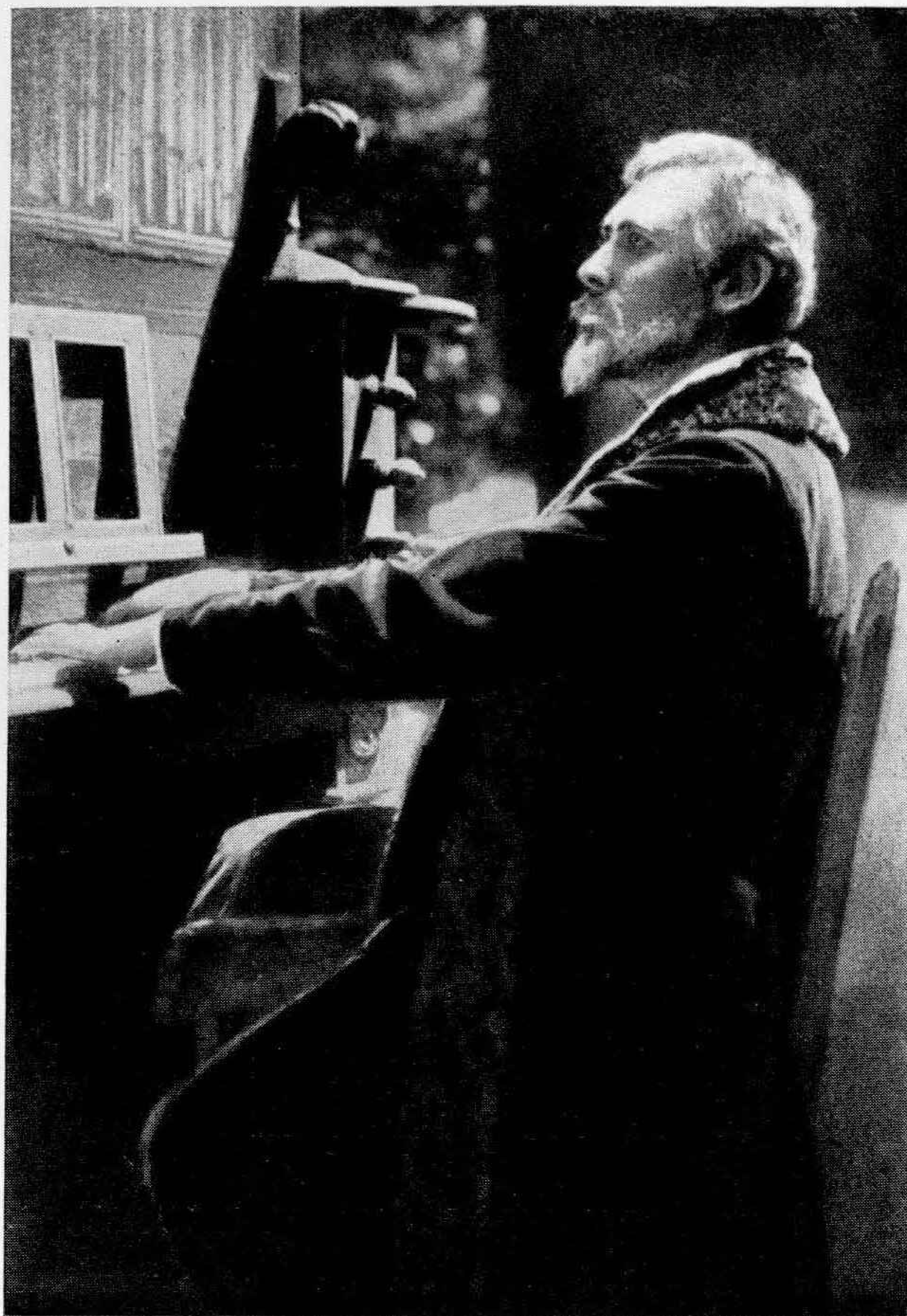


ZFM-Archiv

Univerſitätsmuſikdirektor

Prof. Dr. Hermann Stephani

geb. 23. Juni 1877



ZFM-Archiv

Kammerſänger Karl Erb
als „Paleſtrina“

geb. 13. Juli 1877







Aufnahmen M. Bauer-Würzburg

Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher bei der Probenarbeit für das Würzburger Mozartfest



ZFM-Archiv

Emil Mattiesen



Aufnahme E. Brummer-Essen

Die letzte Hauptversammlung des ADMV in Darmstadt

13. Juni 1937

Der Vorstandstisch: (von links nach rechts) Wolfgang von Bartels, Paul Höffer, Prof. Dr. Hermann Unger, Hugo Rasch, Präsident Prof. Dr. Peter Raabe (stehend), Prof. Joseph Haas, Prof. Max Trapp, Dr. Gerhard Tischer, Prof. Hermann Reutter, Prof. Dr. Hugo Holle



Aufnahme Göttinger Händel-Gesellschaft

G. F. Händel, „Scipio", III. Akt, 8. Szene

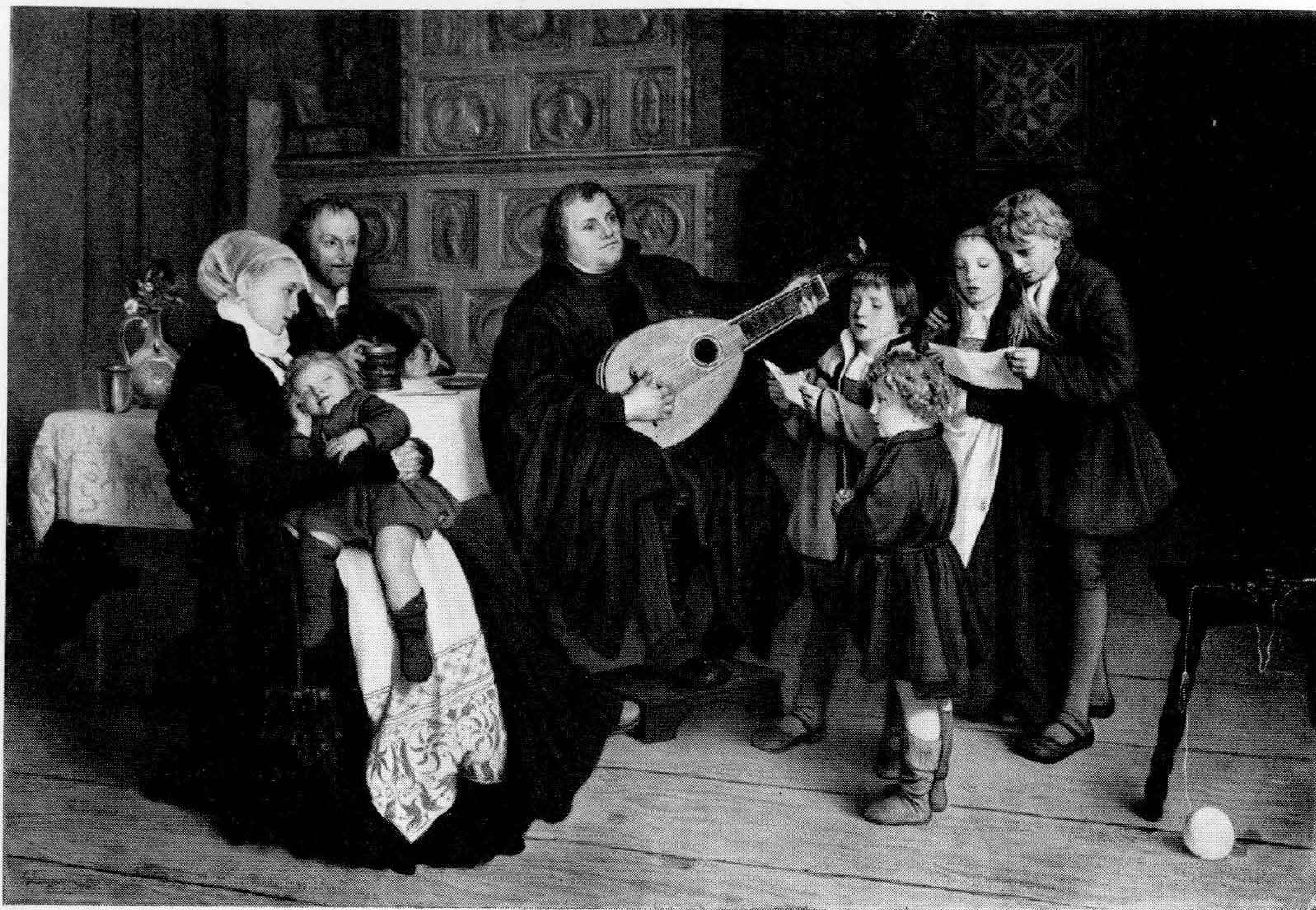
(Berenice: Eva Schlee, Lucejus: Günther Baum, Bühnenbild und Kostüme: Lotte Brill)



Aufnahme Göttinger Händel-Gesellschaft

G. F. Händel, „Scipio", Schlußlied

(von links nach rechts: Lucejus: Günther Baum, Berenice: Eva Schlee, Ernandus: Hans Friedrich Meyer, Scipio: Franz Notholt, Armira: Karola Goerlich, Laelius: Dr. Max Fischer. — Bühnenbild und Kostüme: Lotte Brill)



Hausmuſik:
Martin Luther im Kreiſe ſeiner Familie

(Nach einem Gemälde von G. Spangenberg)

(Phot. Bruckmann, München)

Zu: Prof. Friedrich Högner „Schickfal und Sinn der Hausmuſik“



Aufnahme Elfe Hege, Naumburg

Dr. Walther Henfel



Singen während der Schlefifchen Stammeswoche auf Jugendburg Haffitz

(Privataufnahme)



Walther Hensel mit den Prager Freischaren
auf Singfahrt



Walther Hensel bei einer deutschen Singwoche
in Böhmen

(Privataufnahmen)



Privataufnahme

Carl Hannemann

Reichsmusikreferent der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“



Aufnahme Illenberger, Stuttgart

„Offenes Liedersingen“

der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“



Lobeda-Sänger in der Betriebsgemeinſchaft



„Offenes Liederſingen"
der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude"

(Aufnahmen Illenberger, Stuttgart)



„Papa Greiner“
bei den Heidelberger Singſchülerinnen



Univ. MD Prof. Dr. Hermann Poppen — Prof. Ernſt Lorenz — Oskar Erhardt — Albert Greiner

bei der Heidelberger Singſchulfeier

(Privataufnahmen)



Der „Heidelberger Madrigalchor"



Volksliederſingen im Heidelberger Schloßhof

VON DER HEIDELBERGER SINGSCHULFEIER

(Privataufnahmen)

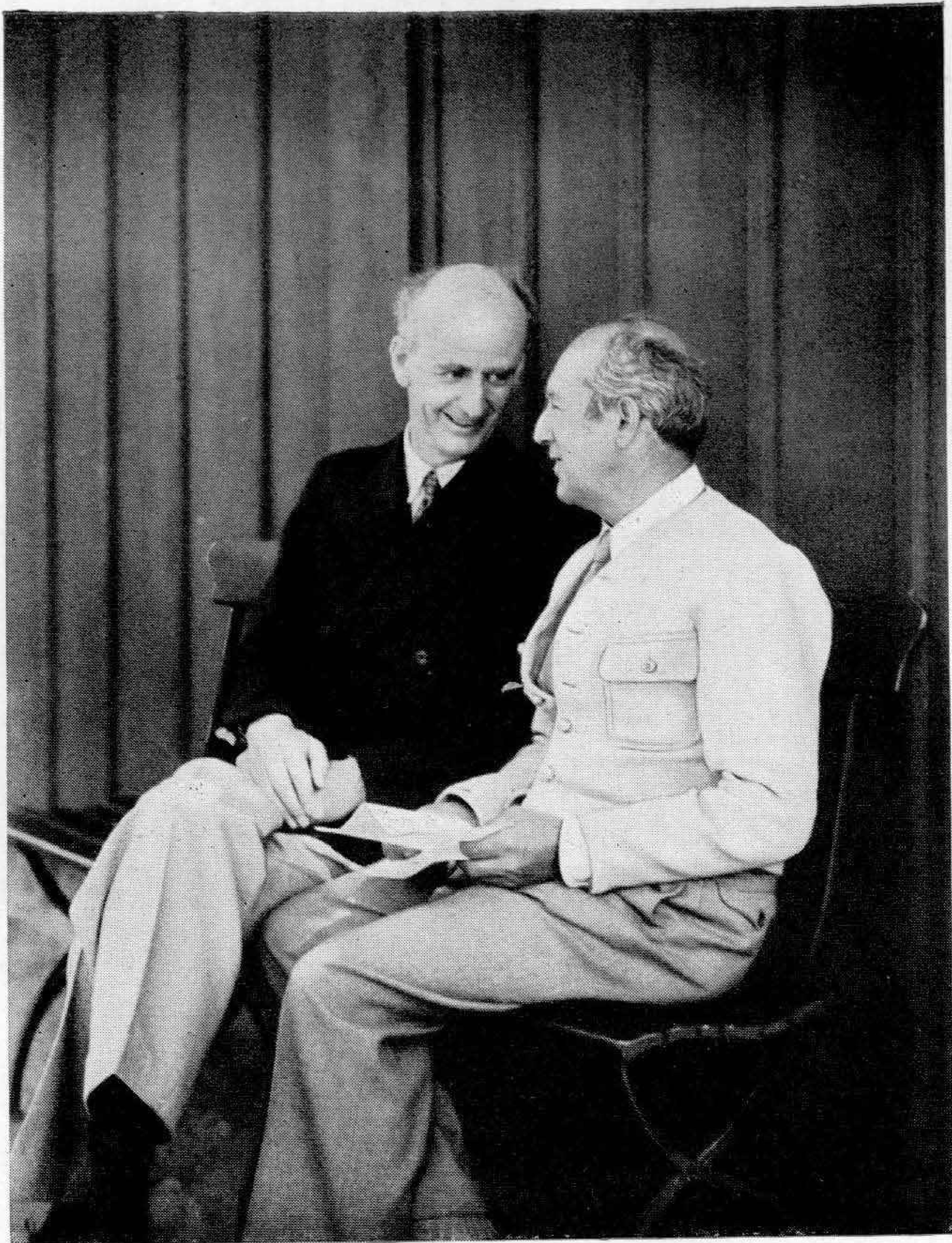


Feſtzug der „Siebenbürger Frauen“



Auslandsdeutſche Frauen ziehen am Führer vorbei

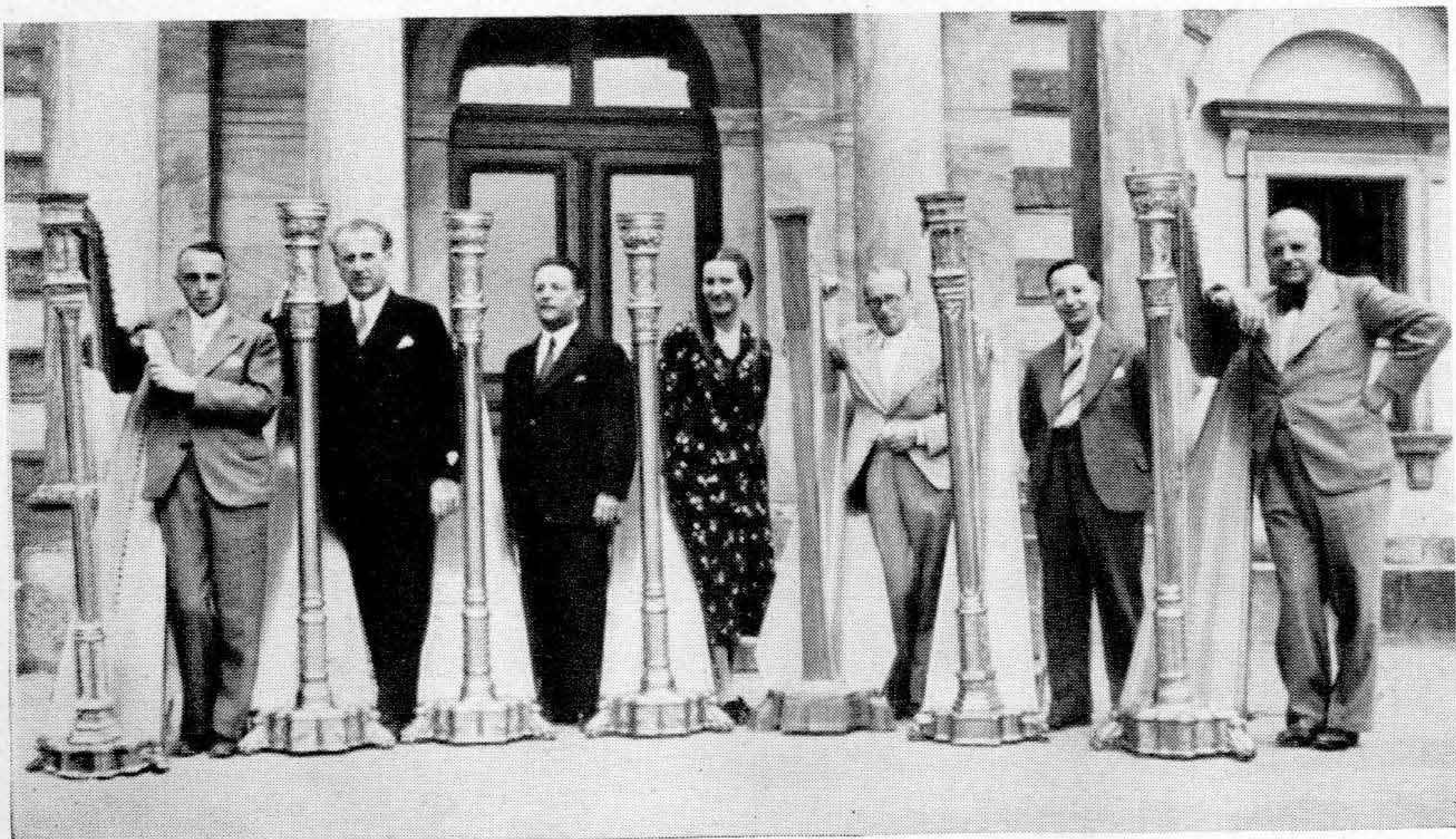
(Aufnahmen Heinz Fuhrmann)



Aufnahme Sammet, Bayreuth

„Zwei Diener am Werk"

Dr. Wilhelm Furtwängler und Prof. Emil Preetorius in Bayreuth



Aufnahme Bonitz-Thiem

Die 7 Harfenspieler des Bayreuther Festspiel-Orchesters 1937

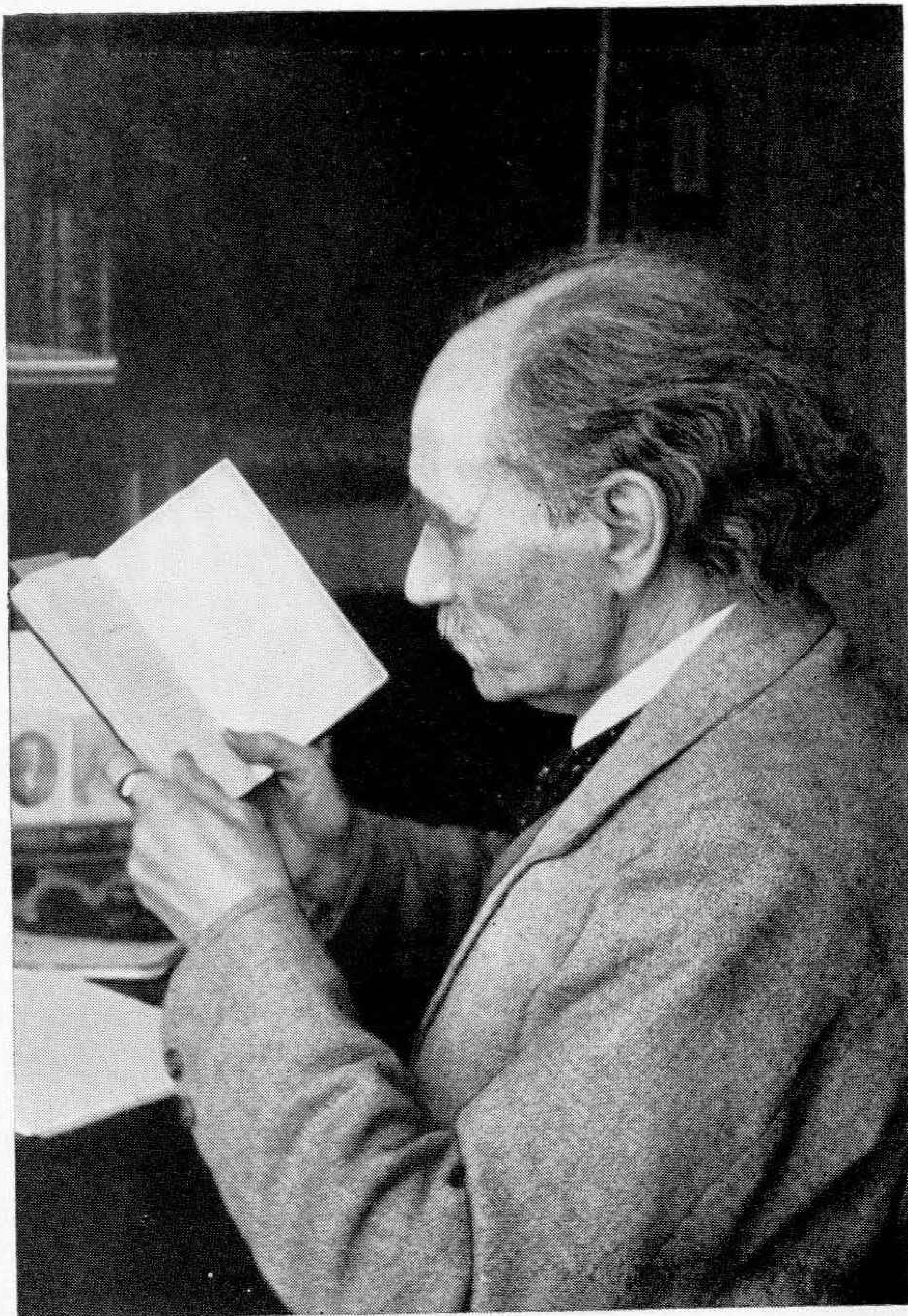
Von links nach rechts: Dr. H. J. Zingel-Halle / Fr. Bonitz-Duisburg / A. Gottschalk-Dresden / Dora Wagner-Berlin / Fr. Thiem-Schwerin / C. Zöller-Berlin / K. Gillmann-Hannover.



ZFM Archiv

Max Trapp

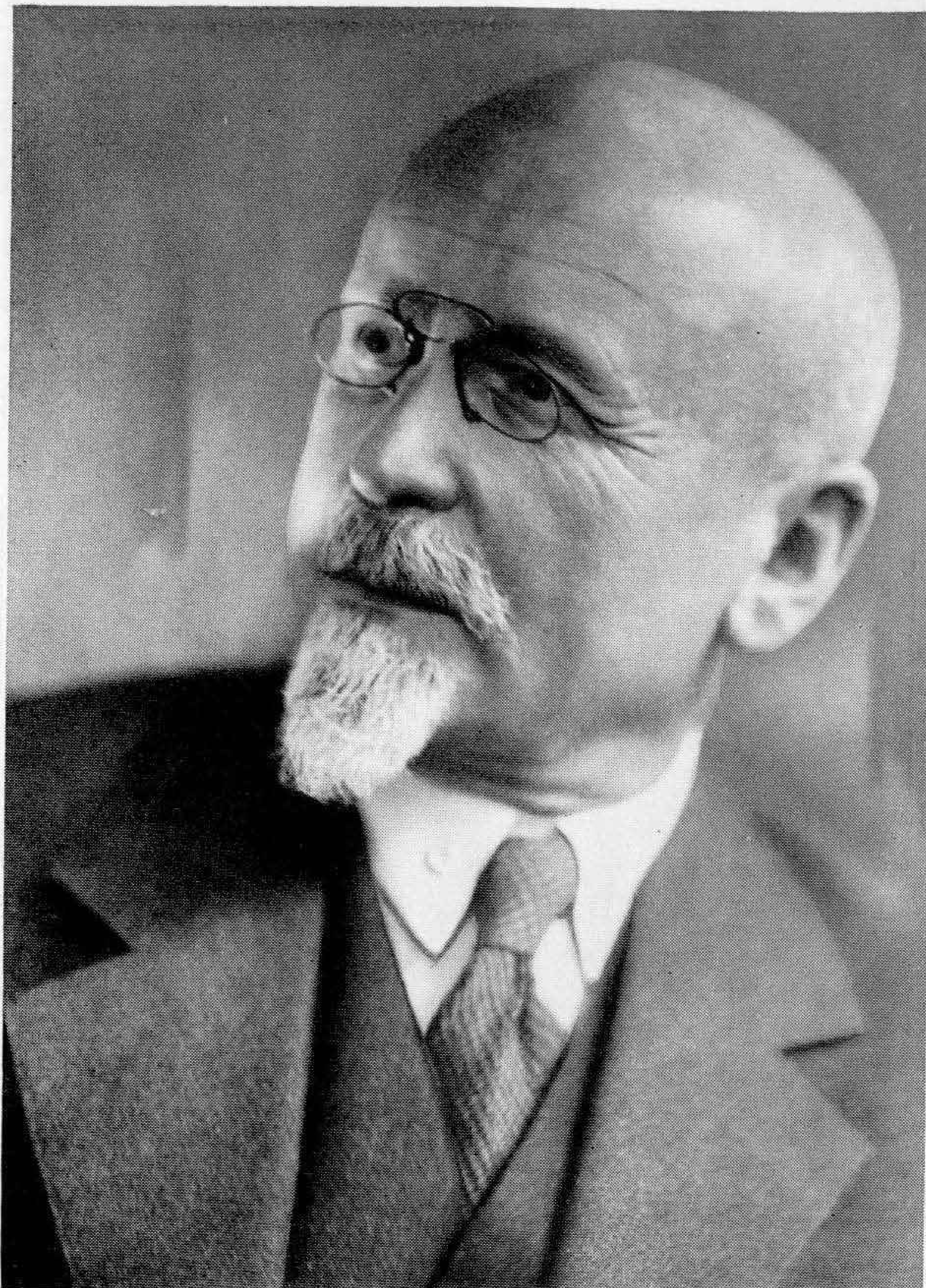
Geb. 1. November 1887



ZFM Archiv

Prof. Dr. Ludwig Schemann

Geb. 16. Oktober 1852



Aufnahme A. Mocsigay, Hamburg

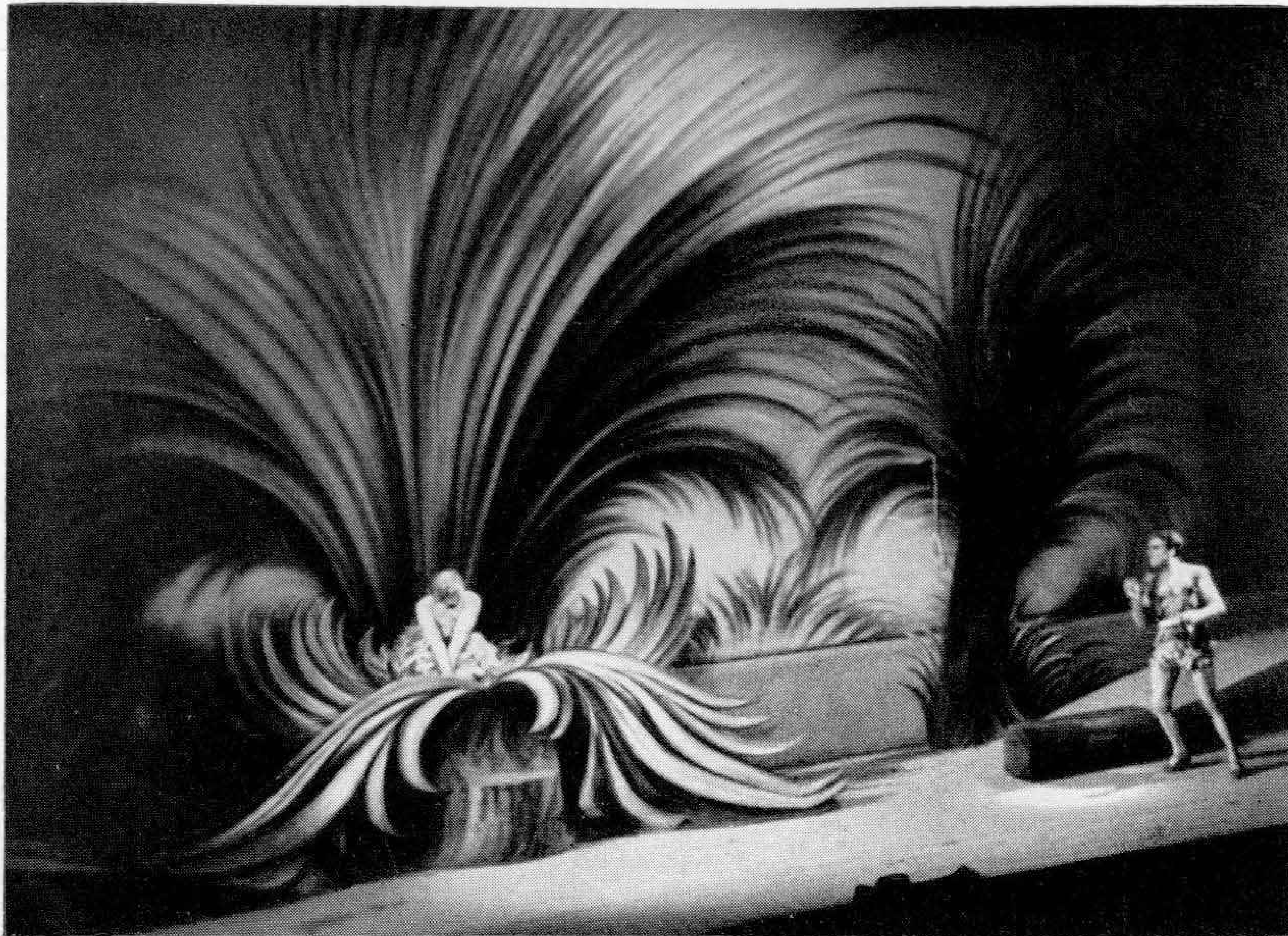
Prof. Dr. Ferdinand Pfohl

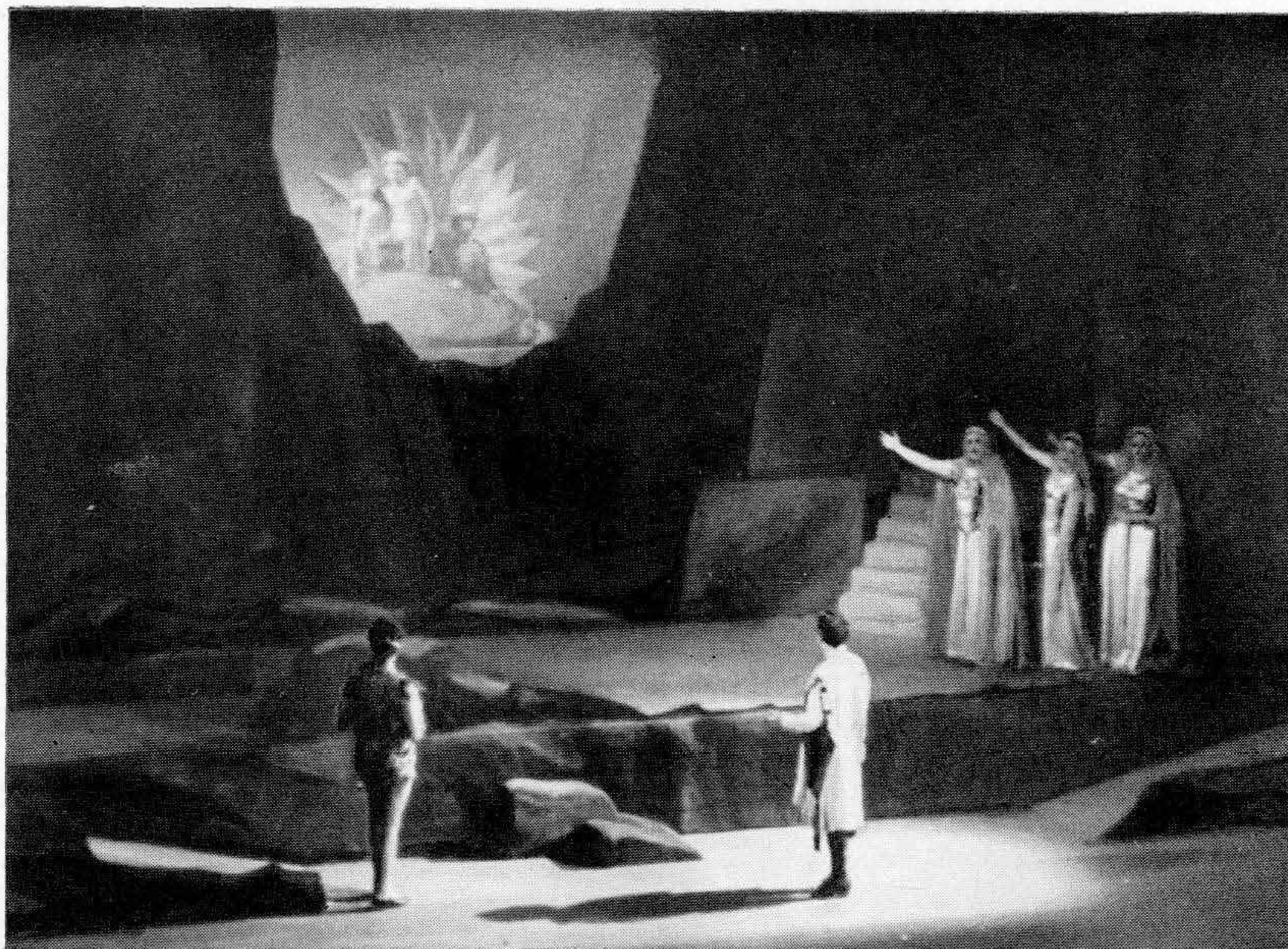
Geb. 12. Oktober 1862



Photo-Frank, Chemnitz

Kirchenmusikdirektor Richard Trägner





W. A. Mozart „Zauberflöte“

Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann - Breslau

(Salzburger Festspiele 1937)



Aug. de St. Aubin del. et sculp. anno 1781

Christoph Willibald Gluck

Geb. 2. Juli 1714

Gest. 15. Nov. 1787



ZFM Archiv

Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose

Geb. 29. Nov. 1862



Aufnahme Paul Mai, Berlin

Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Präsident der Reichsmusikkammer

Geb. 27. Nov. 1872

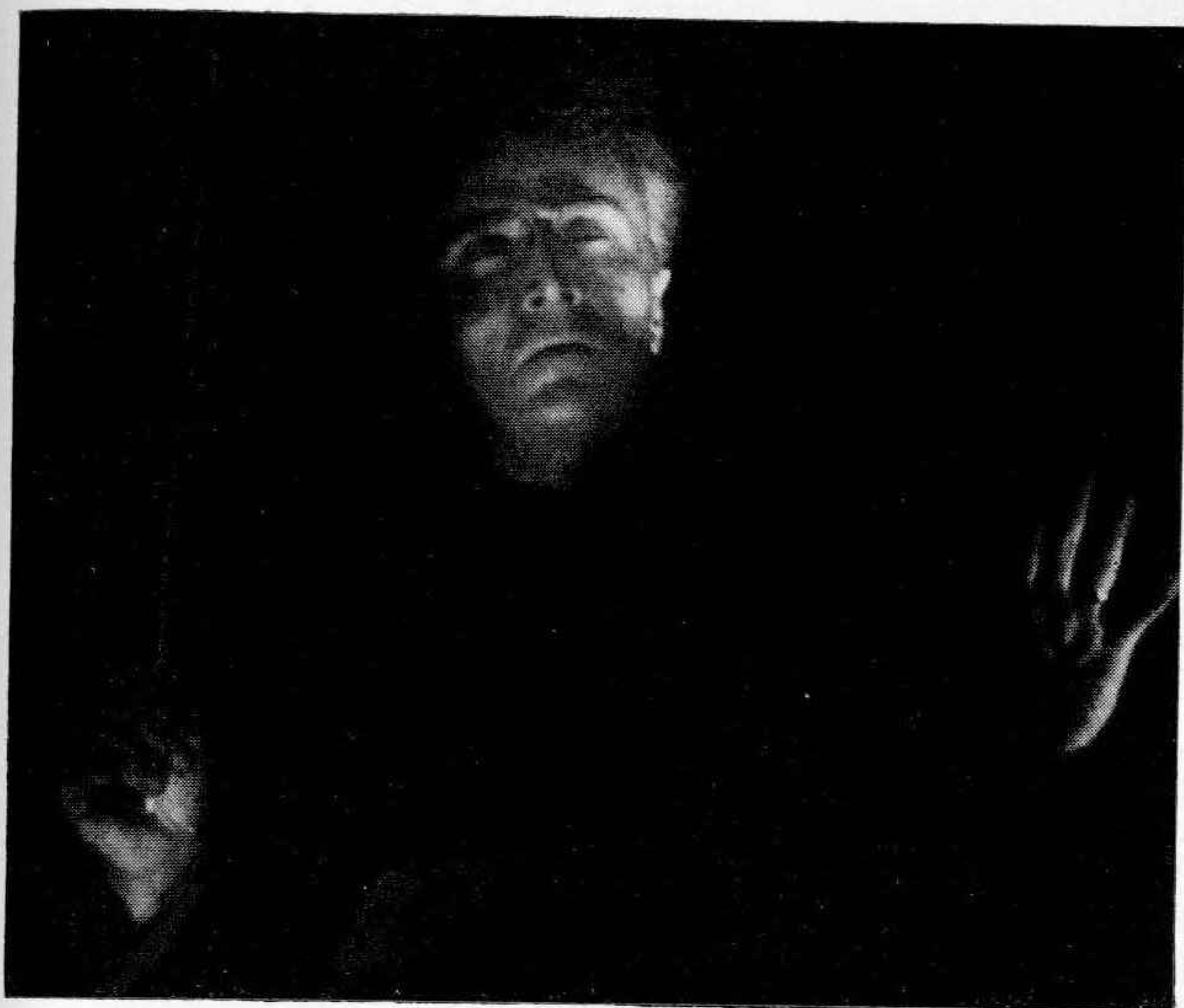


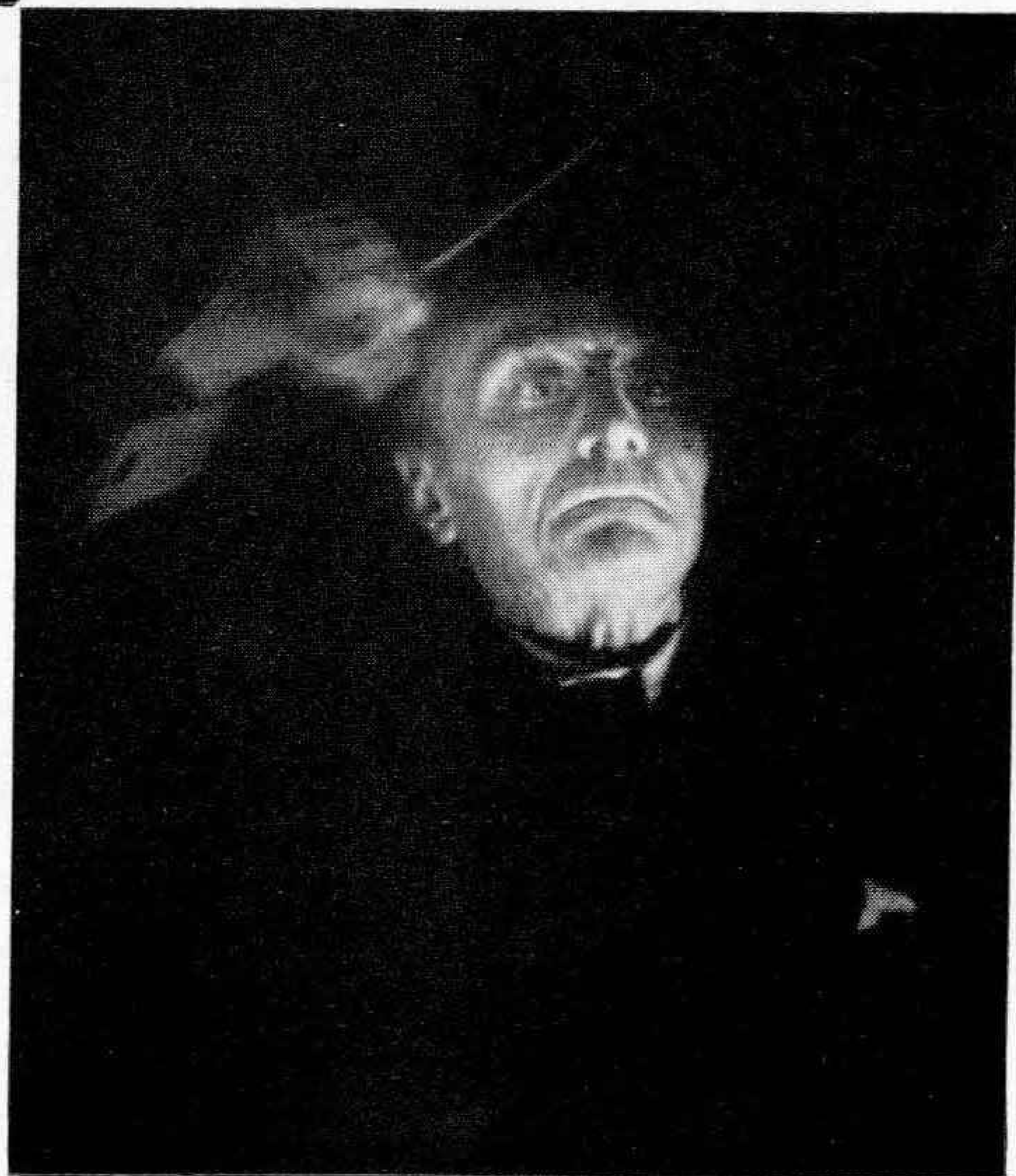


Peter Raabe als Dirigent

(Aufnahmen A. S. Wehner, Berlin)



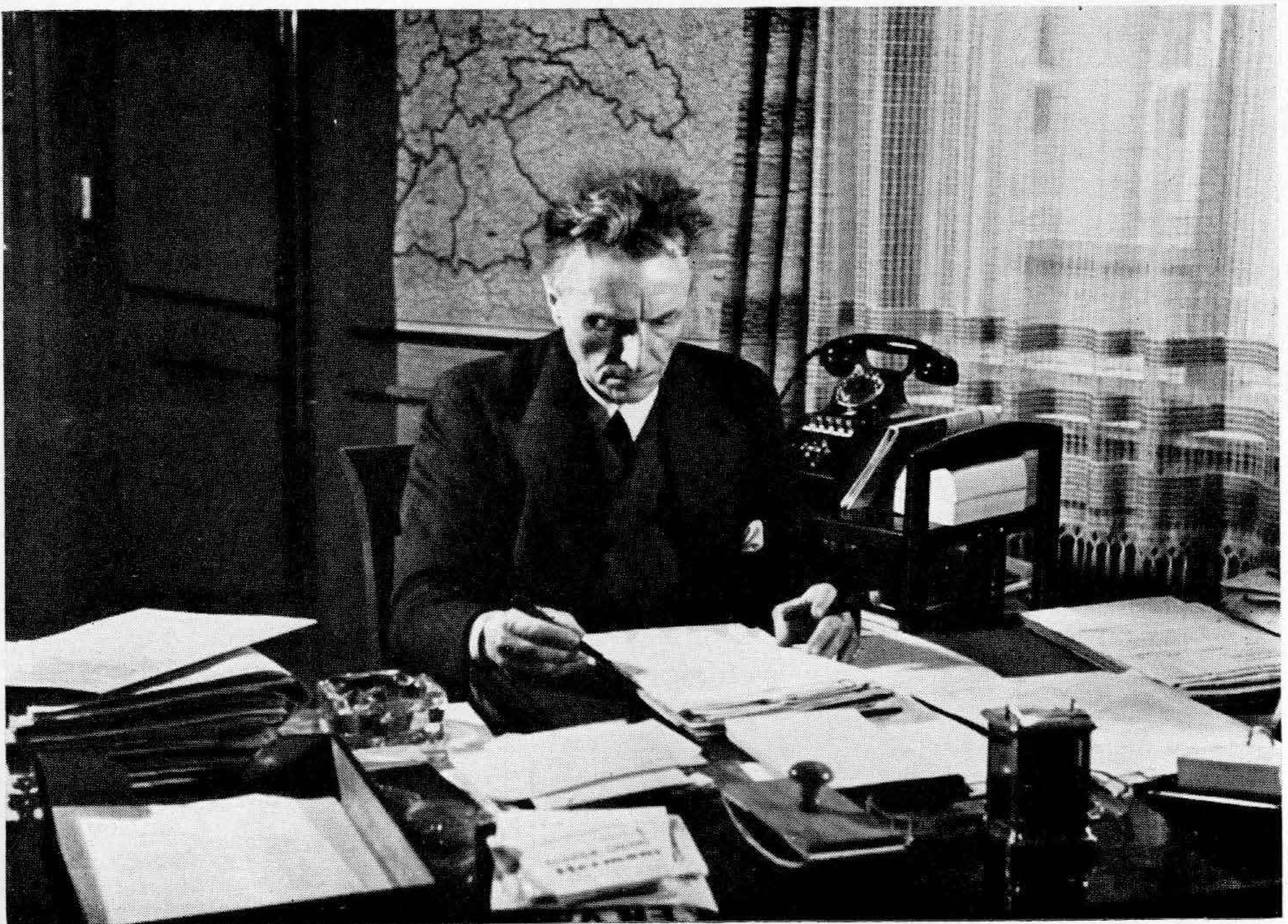




Peter Raabe als Dirigent

(Aufnahmen A. S. Wehner, Berlin)





Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe

Präſident der Reichsmuſikkammer

(Aufnahmen Paul Mai, Berlin)

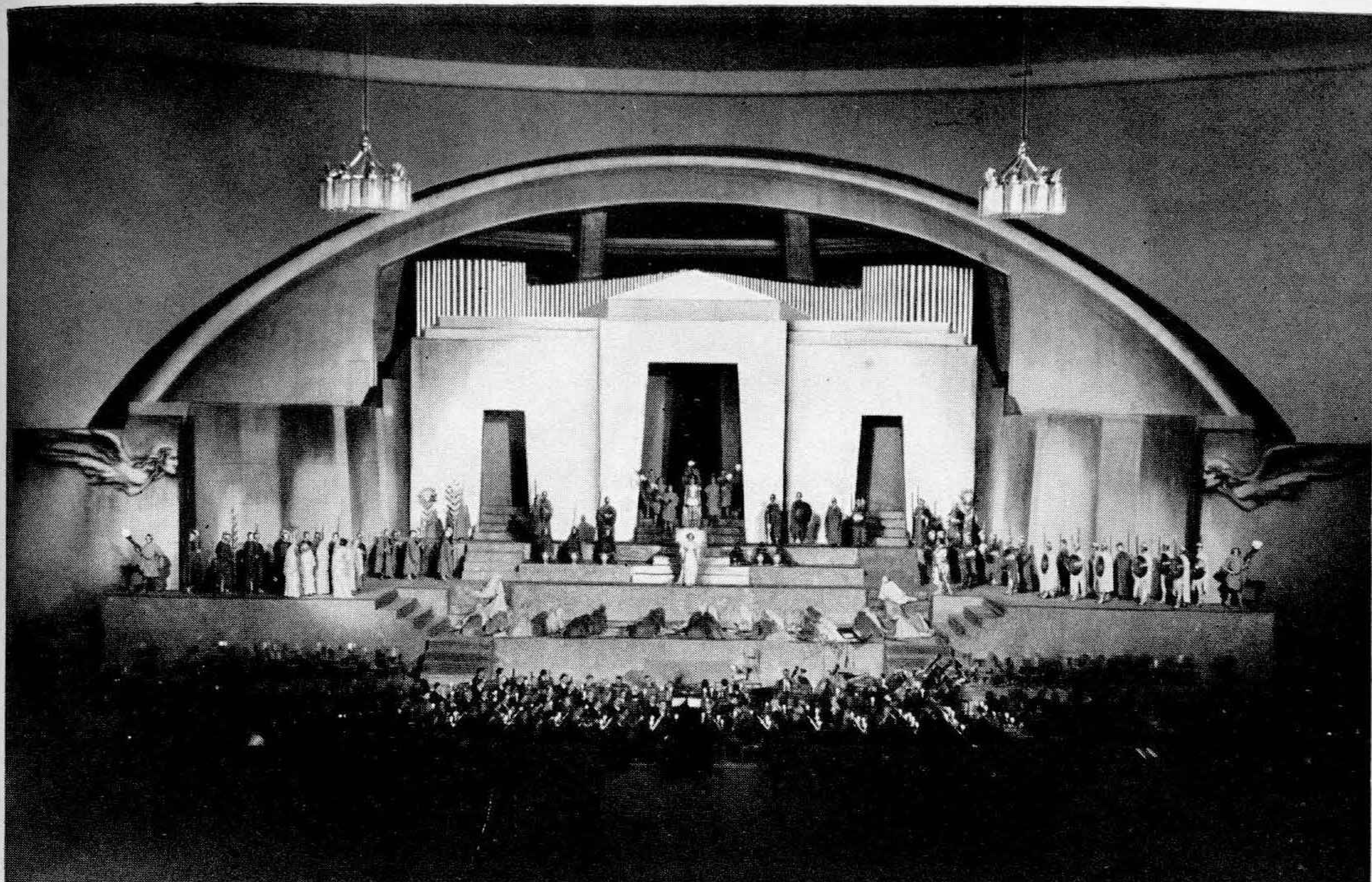


Photo-Benna, Breslau

Georg Friedrich Händel: „Herakles“

Bühnenbild von Prof. Hans Wildermann-Breslau

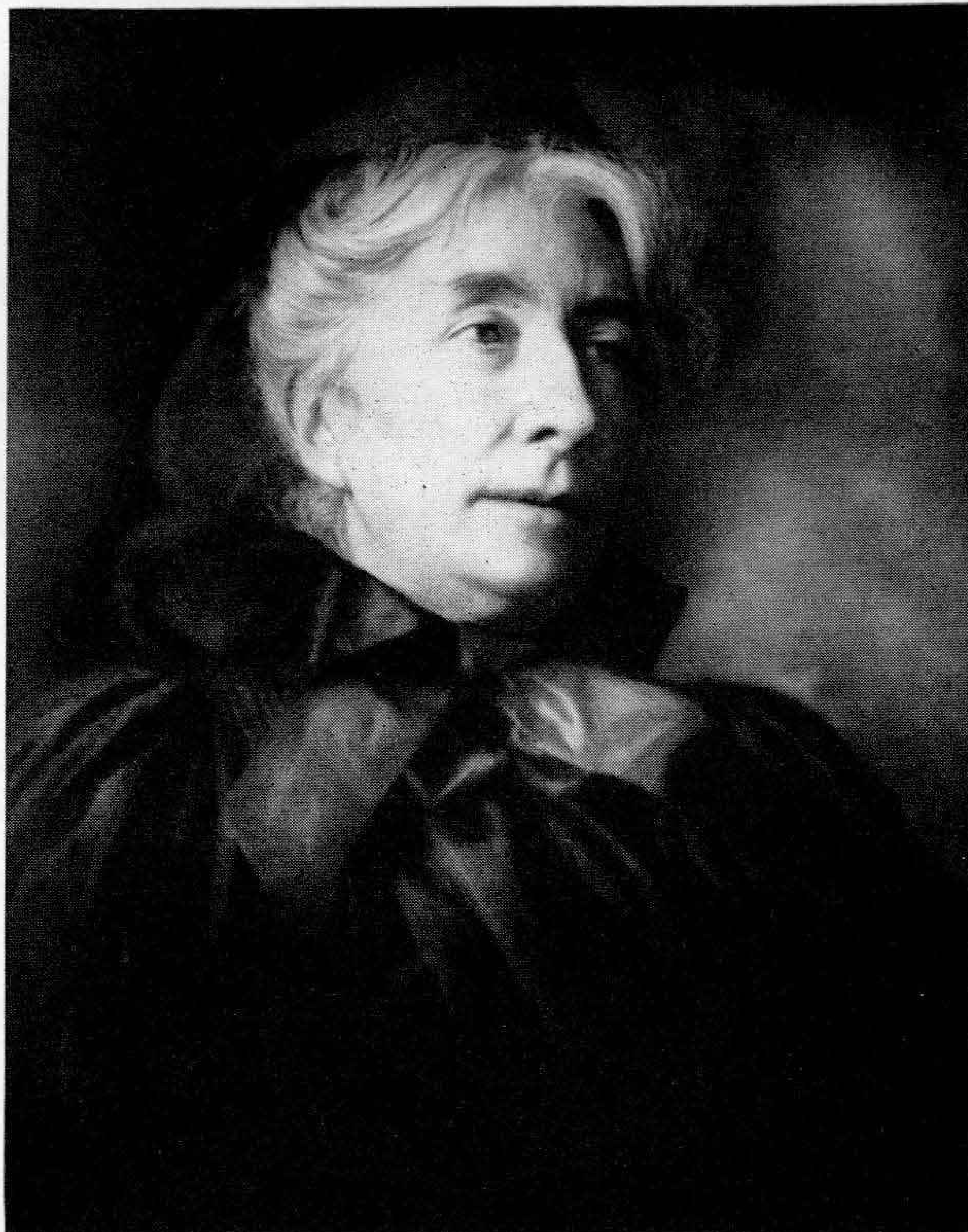
(Deutsches Händel-Fest Breslau 1937)



ZFM Archiv

Kirchenmusikdirektor Paul Gerhardt

Geb. 10. Nov. 1867

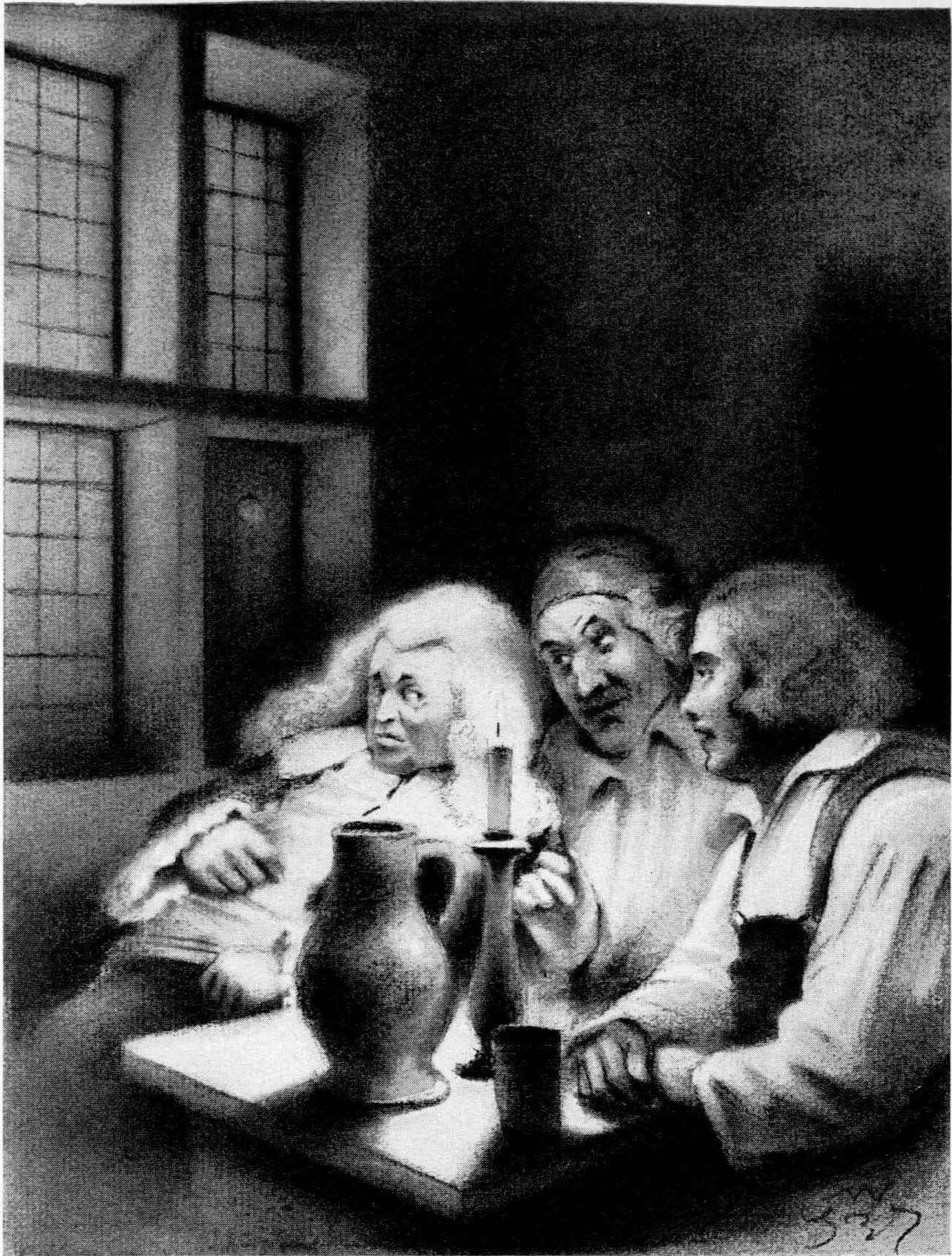


ZFM Archiv

C. Wagner

Geb. 25. Dez. 1837

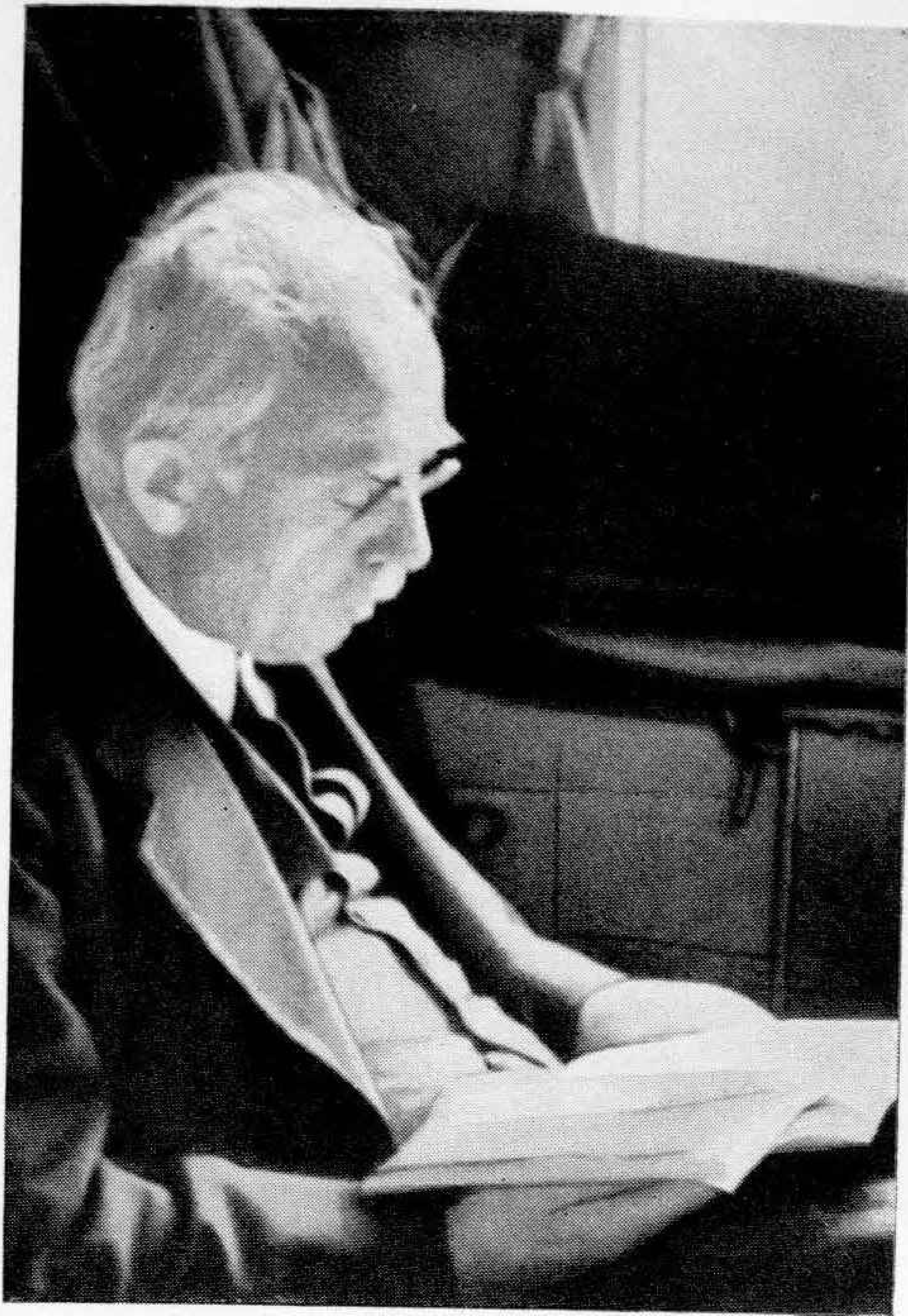
Gest. 1. April 1930



„Alle beide kommen mir verdächtig vor“

Zum 100. Geburtstag von Albert Lortzings „Zar und Zimmermann“ am 22. Dez.

gezeichnet von Prof. Hans Wildermann, Breslau.



Prof. D. Dr. Karl Straube im Abteil



Konzert der Thomaner in Linz

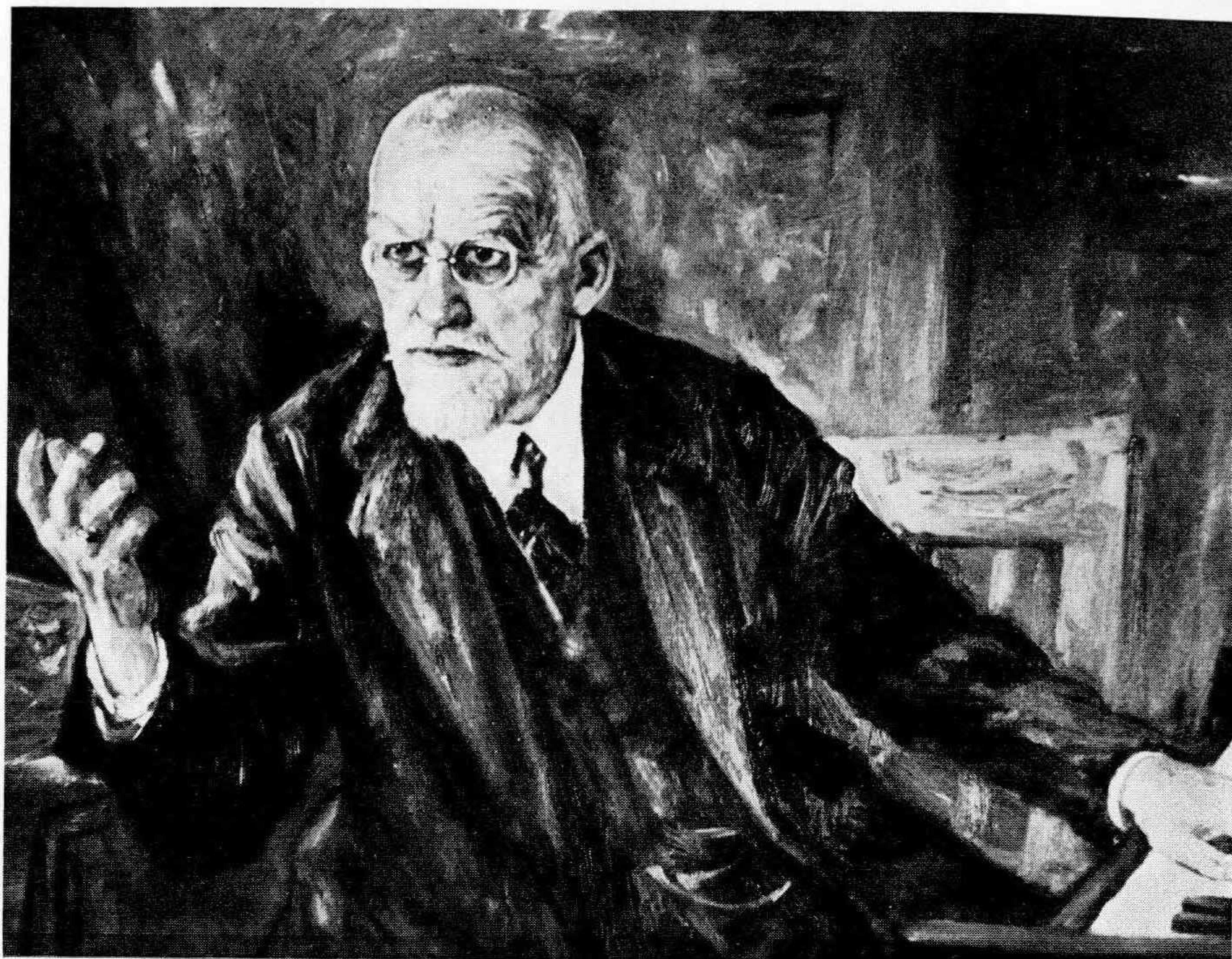
(Aufnahmen von Otto Holz, Leipzig)





Die Thomaner bei der Probe

(Aufnahmen von Otto Holz, Leipzig)



ZFM Archiv

Albert Greiner in der Chorprobe:
Tenebrae factae sunt von Ettore Desderi.

Nach dem Ölgemälde von Artur Hofer, München

(gemalt im Auftrage der Stadt Augsburg für die Augsburger Singschule.)



ZFM Archiv

Siegfried Kallenberg

Geb. 3. Nov. 1867